

C U L T U R A
I N C L U S I V A
C U L T U R A
D A
C U L T U R A
D A
C U L T U R A
I N C L U S I V A
C U L T U R A
N A
C U L T U R A

XIV

SEMINÁRIO
INTERNACIONAL

POLÍTICAS CULTURAIS

Anais 2025

ANAIS DO XIV SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS

Organização

Lia Calabre

Adélia Zimbrão

Rio de Janeiro

2025

Fundação  Casa de Rui Barbosa

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S471a Seminário Internacional de Políticas Culturais (13. : 2025 : Rio de Janeiro, RJ)
Anais do XIV Seminário Internacional de Políticas Culturais [recurso eletrônico] / organização Lia Calabre e Adélia Zimbrão. – Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2025.
64.5 Mb ; PDF (2720 p.).

ISBN 978-65-88295-36-6

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

CDD 306

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

Presidente da República

Luiz Inácio Lula da Silva

Ministra da Cultura

Margareth Menezes

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA**Presidente**

Alexandre Santini

Diretor Executivo

Ricardo Calmon

Diretor do Centro de Pesquisa

Marcelo Viana

Chefe do Setor de Pesquisa em Políticas Culturais

Lia Calabre

Chefe do Setor de Editoração

Benjamin Albagli Neto

Realização

Setor de Políticas Culturais – FCRB

Cátedra UNESCO de Políticas Culturais e Gestão – FCRB

Parceria

Ibercultura Viva

FICHA TÉCNICA DO XIV SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS

Organização

Lia Calabre

Comissão Acadêmica

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)

João Guerreiro (IFRJ)

Laura Bezerra (UFRB)

Leonardo Costa (UFBA)

Lia Calabre (FCRB – UFF)

Luís Augusto Rodrigues (UFF)

Renata Rocha (UFF)

Editoração

Milene G Ferreira Mostaro

Normatização Técnica e Padronização de Artigos

Bruna Marinho Araújo da Silva

Bruno Souza Duarte Lima

Laís N. G. Sá

Milene G Ferreira Mostaro

Tamires Mota M.L.Costa

Anais do XIV Seminário Internacional de Políticas Culturais

Organização

Lia Calabre
Adélia Zimbrão

Rio de Janeiro

2025

Apresentação

Reforçar a cultura como campo essencial para a democracia, a inclusão e a valorização da diversidade.

A XIV edição do Seminário Internacional de Políticas Culturais aconteceu em meio às comemorações dos 40 anos do Ministério da Cultura e dos 20 anos da Convenção para a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, e aos preparativos para a III MONDIACULT/Unesco, em Barcelona. O Seminário ocorreu de 30 de junho a 04 de julho de 2025, com uma programação intensa, composta com 40 mesas de comunicação de trabalhos sobre políticas culturais, com um dia dedicado especificamente aos estudos dos Programa Cultura Viva, do Cultura Viva Comunitária e do Ibercultura Viva. O evento reuniu mais de 230 especialistas do Brasil, da América Latina e Espanha. A Conferência de Abertura teve como tema “Tempo, Memória e Crítica: reflexões sobre os 40 anos do MinC e os 50 anos da Funarte” e a de encerramento do Seminário “TEIA: a inteligência Vital x Inteligência Artificial”.

Assim há uma diversidade de temas que foram abordados e que estão presentes nessa publicação: saberes e culturas tradicionais, leis de incentivo, direitos culturais, equipamentos culturais, políticas culturais, políticas culturais setoriais, financiamento da cultura, fomento à cultura, economia criativa, economia da cultura, política cultural e gestão, participação social, políticas culturais democráticas, gastronomia, Cultura Viva, Pontos e Pontões de Cultura, educação, universidades, museus, Ibercultura Viva, audiovisual, acessibilidades, patrimônio e memória, culturas afro-brasileiras, indígenas, diversidade e interseccionalidade, cultura urbana e juventude, desenvolvimento sustentável e meio ambiente, entre outros.

O Seminário contribuiu para reflexões sobre antigos e novos desafios que estão dispostos no tabuleiro do jogo político. Ainda não estão consolidadas políticas públicas de cultura estruturantes como o Sistema Nacional de Cultura, com suas

instâncias de negociação e pactuação intergovernos e com a sociedade; o Plano Nacional de Cultura e um sistema de financiamento com fundos específicos com recursos previsíveis, estáveis e suficientes. A cultura política tradicional, de descontinuidade administrativa com as alternâncias de governo, da competição intra e intergovernos, da resistência política ao estabelecimento de espaços formais de participação social, ainda se constitui como um obstáculo ao processo de institucionalização das políticas públicas de cultura no país e consequentemente da garantia dos direitos culturais. Além disso, a produção de políticas culturais envolve disputas de projetos político-ideológicos muito distintos social, cultural e economicamente.

O contexto atual, inclusive internacional, mostra-se muito mais complexo, com acirramento de tensões e conflitos culturais, climáticos, geopolíticos, entre outros, confrontando projetos políticos e socioeconômicos autoritários e democráticos. Tais desafios tornam mais imprescindíveis debates, reflexões e ações sobre os problemas e obstáculos para promoção de uma cultura política democrática no Brasil e no mundo, para a proteção e promoção da diversidade cultural e dos direitos culturais, sociais, ambientais, climáticos e direitos humanos. Nesse sentido, também é estratégica a discussão sobre o papel das políticas culturais para o fortalecimento da cidadania, para a transformação social e para a emancipação dos sujeitos e da centralidade da cultura na ação climática para sociedades inclusivas e sustentáveis.

O Seminário Internacional de Políticas Culturais, desse modo, atinge seu objetivo também ao divulgar nesses Anais os trabalhos produzidos e apresentados, proporcionando a troca de conhecimento, saberes e práticas sobre políticas culturais, contribuindo assim para o reconhecimento da cultura como campo essencial para a democracia, a inclusão, a valorização da diversidade e a promoção de um desenvolvimento sustentável.

Desejo a todos uma leitura inspiradora!

Adélia Zimbrão
Botafogo, outubro de 2025.

Autores

Autores

Ademildes Filho	Arlson dos Santos Gomes
Adilson Vaz Cabral Filho	Augusto Rodrigues da Silva Junior
Adriana Russi	Bárbara Gomes Alpino Rodrigues
Adson Rodrigo Silva Pinheiro	Barbara Pereira dos Santos
Alberto Freire	Beatriz Akemi Takeiti
Alênio Carlos Noronha Alencar	Beatriz Perote Fernandes
Alessandra Pinheiro de Góes Carneiro	Bianca Kaizer de Oliveira
Alexander Patez Galvão	Breno Bastos
Alexandra Natali León Bernardo	Breno Domingos de Oliveira
Alexandre Barbalho	Bruna Costa Silva do Nascimento
Alexandre Fernandes Correa	Bruna Karolina Kochhann
Alexandre Santini	Bruna Marinho Araújo da Silva
Alicia Moreira Felix	Brunna Vasconcelos
Allana Pessanha de Moraes	Bruno Borja
Amanda do Nascimento dos Santos Almeida	Bruno Lima
Amanda Rabelo	Caio Anderson Feitosa Carlos
Ana Beatriz Colombo	Camila Eller
Ana Beatriz Gonçalves Miranda	Camila L. Corrêa da Costa
Ana Carolina Casaril	Camila Rezende
Ana Carolina dos Santos Albino	Camila Sailer Rafanhim
Ana Paula do Val	Camila Simiani
Ana Paula Klippel	Camille Bittencourt
Ana Paula Melo Sylvestre	Camille Siston
Ana Ramos Rodrigues Castro	Carla Aparecida da Silva Ribeiro
Anderson Albérico Ferreira	Carla Daniela Rabelo Rodrigues
Andréa Chiesorin Nunes	Carla Regina Silva
Andrea Falcão	Carolina Marques Henriques Ficheira
Anna Carolina Magalhães	Caroline Alciones de Oliveira Leite
Anthony Alves da Rocha Thuner	Cátia Cristina Bocaiuva Maringolo
Ariane Cristina Paes da Paixão	Chloé Brune Braga Fernandes

Chris Zelglia	Fábio Brasileiro
Cinthya Pires Oliveira	Fábio Cabral Durso
Cintia Augustinha dos Santos Freire	Fátima Lucia Carrera Guedes
Clarisa Inés Fernández	Fátima Verônica Santos
Clarissa Semensato	Federico Prieto
Claudia Reinoso Araujo de Carvalho	Felipe Lopes
Cláudio José Guillarduci	Fernanda Martins
Cleisemery Campos da Costa	Fernanda Pereira Vericimo de la Torre
Cris Diniz Aguiar	Fernando Mencarelli
Cristiane dos Santos Souza	Flavia Maroto Bergamin
Cristina Carvalho	Flavia Prando
Daniel Granados Ginés	Flor Minici
Daniel Nadai	Flora de Paula Gonçalves Holanda Maia
Daniel Soto Araujo	Francisco Fabio Santiago
Daniel Ximenes Portela	Gabriel Gervásio Neto
Daniele Pereira Canedo	Gabriela del Pilar Yauza
Deborah Rebello Lima	Gabriela Paulina Ibarra Hernandez
Diego Hernán Benhabib	Gabriela Sobral Feitosa
Dulcilei C. Lima	Geslline Giovana Braga
Eduardo Oliveira Miranda	Giane Maria de Souza
Elis de Araújo Miranda	Gilson Antônio Nunes
Ellen de Arruda Sader	Giovanna Aguirre lo Bianco
Emanuel Messias Campos	Giseli Pacheco
Emerson Pires Menezes	Giselly Brasil
Emiliano Fuentes Firmani	Gissele Chapanski
Ernani Coelho Neto	Gláfira Fonseca Lôbo Gonçalves
Ernesto Gadelha	Glícia Maria Pontes Bezerra
Etna Marzolla Gutierrez	Gretha Leite Maia
Eula Dantas Taveira Cabral	Guilherme Bertisollo
Eulália Emília Pinho Camurça	Guilherme M. dos Santos
Eveline de Alencar Costa	Guilherme Varella

Guillermo Alfonso Forero Medina	Juliana Amaral dos Santos
Gustavo Bones	Juliana Carolina
Gustavo Henrique da Costa Torquato	Juliana Kneipp Giareta
Gustavo Stresser Costa	Juliano Ricci Jacopini
Heidi Ferreira da Costa	Julieta Romeiro
Heidy Helena Mejía Sánchez	Karina Miranda da Gama
Heitor Romero Marques	Kécio da Silva Rabelo
Ianani Emílio de Castro Dias	Klaútenys Dellene Guedes Cutrim
Inês Gouveia	Kyoma Silva Oliveira
Isaac Pipano	Lady Dayana Silva de Oliveira
Isabela Souza	Lais dos Santos Reverte
Ivan Coelho de Sá	Laís Nóbrega Gabetto de Sá
Jaciara Azevedo Rodrigues	Larissa Helena Olivares Herédia
Jaiane Cruz Sousa	Laura Bezerra
Jairon Barbosa Gomes	Leandro Santos Bulhões de Jesus
Jalinson Jonas Gomes da Silva	Leda Sampson
João Guerreiro	Leonardo Costa
João Paulo da Silva	Leonardo Figueiredo Costa
João Victor Maiani Pereira	Leonardo Minervini
Jocasta Holanda Bezerra	Leonardo Moraes Batista
Joice de Oliveira Faria	Letícia Gabriela Rocha Cavalcante
Jorge Eremites de Oliveira	Lia Bahia
Jorge Teles	Lia Calabre
Jose Angelo de Sá	Lívia Carlos dos Reis
José Carlos Lázaro	Lorena da Costa Patricio
José Ricardo Oriá Fernandes	Lorena Manchenho
José Ricardo Vitória	Luana Vilutis
José Vinícius de Melo Scheffer	Lucas Manito Käfer
Juan Banegas	Lucas Oliveira
Juan Carlos Barreto	Lucelita Maria Alves
Julia Cadoche	Lúcia de Toledo França Bueno

Luisa Beatriz Velasquez Santiago	Marília Amaral
Luisa Cela de Arruda Coelho	Mario Ferreira Piragibe
Luiz Augusto F. Rodrigues	Matheus Guimarães Costa
Luiz Felipe Mendes de Oliveira	Matheus Lima Cavalcanti
Luiza Kumagai	Matheus Manhães
Lyncoln Souza de Oliveira	Mayane Pereira Silva
Magnus Luiz Emmendoerfer	Michelle Costa Dahlmann
Manoel Silvestre Friques	Michelle Cristina Alves Silva
Many Pereira dos Santos	Michelle Pinto Maciel
Marcelo Bravo	Milene Gomes Ferreira Mostaro
Marcelo da Paz Rocha	Mirella Farias Rocha
Marcelo Gruman	Mônica Carolina de A. Beltrão
Marcelo Ponte Barbosa	Mônica Medeiros Ribeiro
Marcia Cabral da Costa	Monike Garcia Ribeiro
Márcia Cristina Pacito Fonseca Almeida	Nabil Georges Bonduki
Márcia Regina Bertotto	Natascha Penna dos Santos
Márcia Rollemberg	Natasha Danielly Carvalho Faria
Marco Antonio Figueiredo Ballester Júnior	Nathália Jacinto Ferreira
Marco Brandão	Nayana Silva Lemos Misino
Maria Alice Gomes Alves	Neide Imaya Wara Kaxuyana
Maria Carolina Sarturi	Neide Santos da Silva
Maria de Fátima Fontes Piazza	Neuma Oliveira Souto Dória
Maria Helena Versiani	Niccolly Evannys Zifirino Lima
Maria Júlia Silvestre	Norma Rocío Gómez Semanate
Maria Luísa de Souza	Ohana Boy Oliveira
Mariana Carla Gutiérrez	Onã Silva
Mariana Cerdeira	Pamela Elizabeth Morales Arteaga
Mariana Chew	Pâmela Matos
Mariana Franco Teixeira	Patricia Dorneles
Mariana Vaz de Camargo	Patrícia Moreira Mendonça e Silva
Marianna Percinio Moreira Bomfim	Patricia Silva Dorneles

Patrick Carvalho Moreira	Simone Mitsumori
Pauliana Pereira de Sousa	Solange de Oliveira
Paulo Aguiar de Andrade Lima Neto	Sonia Maria Troitiño
Pedro Igor Pimentel Azevedo	Sophia de Navasques Marcelino
Rachel Callai Bragatto	Stephanie Leite
Rachel de Sousa Gadelha Costa	Susan Renée Klein
Rafaela Alves Felício	Sylvia Nemer
Rafaela Zimkovicz	Tainá Rosa
Raimundo Aterlane Pereira Martins	Tamires Mota de Moraes Lima da Costa
Raíssa S. Caldas Almeida	Thalia Rampazio Viana
Raphael Bahia do Carmo	Thamyle Vieira Machado
Raquel Leite Braz	Thiago Feltes Marques
Ravi Carvalho Veiga	Thiago Nogueira Carvalho
Rebeca Brandão	Valéria Márcia Pinto Cordeiro
Renata Curcio Valente	Vandelson Lima Aguiar
Renata Ovenhausen Albernaz	Veronica Diaz Rocha
Renata Rocha	Vicente Saul Moreira dos Santos
Ricardo César Carvalho Nascimento	Victor Hugo de Souza Cezario
Roberta de Mendonça Porto	Vinícius Oliveira Costa
Rodrigo Gonçalves de Carvalho	Vinicius Ribeiro Alvarez Teixeira
Rodrigo Padovan	Vinícius Silveira Gonçalves Gondra
Rosa Cristina Primo Gadelha	Virginia Caputi González
Saada Zouhair Daou	Vítor de Melo Studart
Sabrina Lima de Vilhena	Vitor Melo Studart
Sandro Ouriques Cardoso	Wallace Wagner Rodrigues Pantoja
Sandro Thomaz Gouveia	Walquíria Raizer
Sebastião José Soares	Wilder Samuel Ramos Ochoa
Sérgio Kalil	Wilson José Tavares Júnior
Sergio L. B. F. Reis	Zaneir Gonçalves Teixeira
Shayene Ferreira de Jesus	Zilah Maria de Oliveira Barros Ribeiro
Sheila Gualberto Borges Pedrosa	

Programação



01 DE JULHO, TERÇA-FEIRA

9h | Comunicações | Auditório | Mesa I – Saberes e Culturas Tradicionais I

POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS EM BRASÍLIA (DF), PARA O FORTALECIMENTO E SALVAGUARDA DA LITERATURA DE CORDEL: A APLICAÇÃO DO MARCO REGULATÓRIO DAS ORGANIZAÇÕES DA SOCIEDADE CIVIL -MROSC

Augusto Rodrigues da Silva Junior (UnB) ; Sheila Gualberto Borges Pedrosa (UnB; Secult DF)

OXENTE, A MULHER CORDELISTA É IGUALMENTE COMPETENTE: RELATO DE EXPERIÊNCIA CULTURAL MEDIADA POR CORDEL FEMININO

Onã Silva

AS POLÍTICAS PÚBLICAS PARA AS CULTURAS TRADICIONAIS E POPULARES: UM OLHAR SOBRE AS LEIS DOS MESTRES E MESTRAS DA CULTURA NO BRASIL

Ricardo César Carvalho Nascimento (UNILAB); Raimundo Aterlane Pereira Martins (IFCE)

POLÍTICAS CULTURAIS, PATRIMÔNIO IMATERIAL: O CORDEL EM QUESTÃO

Sylvia Nemer (FCRB)

9h | Comunicações | Sala de Cursos | Mesa II – Leis Emergenciais I

PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS COM A LEI DE INCENTIVO À CULTURA (PAULO GUSTAVO) NO MUNICÍPIO LITORÂNEO DO PARANÁ – MATINHOS

Cristiane dos Santos Souza (UFPR); Giselly Brasil (UFPR); Susan Renée Klein (Departamento de Cultura – Matinhos – PR)

RETOMADA, RECONSTRUÇÃO E RESISTÊNCIA: A LEI PAULO GUSTAVO NA BAIXADA FLUMINENSE

João Guerreiro (IFRJ/Nilópolis, OBaC); Stephanie Leite (Subsecretária de Cultura de Japeri, OBaC); Bruno Lima (PPGE/UFF; FCRB/PIPC; ObaC)

O BAIXO ALCANCE NA DISTRIBUIÇÃO DO AUXÍLIO EMERGENCIAL DA CULTURA: O CASO DO ESTADO DE SÃO PAULO

Marianna Percinio Moreira Bomfim (UFABC; SEC São Paulo); Flavia Maroto Bergamin (UFABC)

A NEBULOSA CULTURAL NA EXECUÇÃO DA LEI PAULO GUSTAVO NO DISTRITO FEDERAL

Pamela Elizabeth Morales Arteaga (UnB); Wallace Wagner Rodrigues Pantoja (IFPA)

9h | Comunicações | Sala A -2º andar | Mesa III – Direito à Cidade

O TEATRO DO OPRIMIDO COMO MÉTODO DE INTERVENÇÃO NA ESCOLA: DIÁLOGOS SOBRE JUVENTUDES URBANAS PERIFÉRICAS, ARTE-CULTURA E EDUCAÇÃO CRÍTICA

Thalia Rampazio Viana (EICOS-UFRJ); Sabrina Lima de Vilhena (EICOS-UFRJ); Beatriz Akemi Takeiti (EICOS-UFRJ)

RIMA, RUA E LUTA: A TENSÃO ENTRE ARTE E REPRESSÃO NAS RODAS CULTURAIS DO RIO DE JANEIRO
Guilherme M. dos Santos (PPGS-UFF)

CARNAVAL DE RUA DE SÃO PAULO: DIREITO À CIDADE E CIDADANIA CULTURAL
Nabil Georges Bonduki (FAU-USP); Vinicius Ribeiro Alvarez Teixeira (USP)

11h | Comunicações | Auditório | Mesa IV - Saberes e Culturas Tradicionais II

PRESERVAÇÃO DIGITAL DO ACERVO FOTOGRÁFICO DO GRUPO CULTURAL CAXAMBU DO SALGUEIRO: ENTRE A POLÍTICA NACIONAL DE ARQUIVOS E AS FRAGILIDADES DE UM ACERVO QUE PRETENDE SALVAGUARDAR PARTE DA MEMÓRIA AFRODIASPÓRICA DO BRASIL

Emerson Pires Menezes (FIOCRUZ) ; Marcelo da Paz Rocha (FIOCRUZ)

O PATRIMÔNIO AFRO-BRASILEIRO NO PRÊMIO RODRIGO: EDUCAÇÃO E MEMÓRIA NAS AÇÕES VENCEDORAS

Márcia Cristina Pacito Fonseca Almeida (IPHAN); Marília Amaral (IPHAN)

RETRATO DA CULTURA AFRO-DESCENDENTE NO SUL DO BRASIL: UMA ANÁLISE DO PRÊMIO MESTRE LUCINDO DO EDITAL SÉRGIO MAMBERTI DO MINC

Marcia Cabral da Costa (UFRJ); Mirella Farias Rocha (UFRJ); Wilson José Tavares Júnior (UFRJ)

11h | Comunicações | Sala de Cursos | Mesa V – Leis Emergenciais II

A IMPLEMENTAÇÃO DA POLÍTICA NACIONAL ALDIR BLANC NO PARÁ: PROCESSOS, DESAFIOS E PARTICIPAÇÃO SOCIAL

Gláfira Fonseca Lôbo Gonçalves

PROPULSÃO CULTURAL - ESCRITA DE PROJETOS: REFLEXÕES SOBRE O ASSESSORAMENTO A PROJETOS CULTURAIS NA IMPLEMENTAÇÃO DA PNAB NO PARANÁ

Vinícius Oliveira Costa (UTFPR); Rachel Callai Bragatto (UFPR); Camille Bittencourt (UFRGS); Maria Júlia Silvestre (UFPR); Maria Carolina Sarturi (UFPR)

OS DESAFIOS E A IMPORTÂNCIA DAS POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS PARA CIDADES DO INTERIOR: RESULTADOS DA LEI ALDIR BLANC EM SÃO JOÃO DEL REI – MG

Rodrigo Gonçalves de Carvalho (UFSJ); Cláudio José Guillarduci (UFSJ)

LPG NA BXD: A EXECUÇÃO DA LEI PAULO GUSTAVO NA BAIXADA FLUMINENSE

Bruno Borja (UFRRJ, OBaC); Bruno Lima (PPGE/UFF; FCRB/PIPC; ObaC); Camila Eller (DAC-Proext/UFRRJ; OBaC)

11h | Comunicações | Sala A -2º andar | Mesa VI – Equipamentos

NÚCLEOS EDUCATIVOS EM EQUIPAMENTOS CULTURAIS DO SERTÃO CENTRAL DO CEARÁ: ESPAÇO DE PERTENCIMENTO E FORMAÇÃO

Lorena da Costa Patricio (PPGEM-UECE, Coordenadora Pedagógica da Casa de Saberes Cego Aderaldo, SECULT-CE/IDM); Jaiane Cruz Sousa (Coordenadora Pedagógica da Casa de Antônio Conselheiro, SECULT-CE/IDM)

CASA DA CULTURA DE CANAÃ DOS CARAJÁS: FORTALECIMENTO DE EQUIPAMENTOS CULTURAIS E A GESTÃO TERRITORIALIZADA

Gabriela Sobral Feitosa (Coordenadora da Casa de Cultura de Canaã dos Carajás); Jairon Barbosa Gomes (Supervisor Educativo da Casa de Cultura de Canaã dos Carajás)

A GESTÃO DOS TEATROS MUNICIPAIS DO RIO DE JANEIRO: DESAFIOS E PERSPECTIVAS NO QUADRIÊNIO 2021-2024

Anna Carolina Magalhães (Gerente de Políticas para as Artes na Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro)

PRÁTICAS, TÁTICAS E ABORDAGENS FORMATIVAS DESENVOLVIDAS NO ÂMBITO DA REDE SESC DE ARTE EDUCAÇÃO: MEDIAÇÃO CULTURAL NO FOCO

Ademildes Filho (Departamento Nacional do SESC); Leonardo Moraes Batista (Departamento Nacional do SESC)

INTERVALO**14h | Comunicações | Auditório | Mesa VII - Saberes e Culturas Tradicionais III**

CARIMBÓ: UMA ANÁLISE ENTRE O DIREITO DE IMAGEM E A APROPRIAÇÃO CULTURAL
Amanda Rabelo; Saada Zouhair Daou (UA, Estácio do Pará)

ENTRE A TRADIÇÃO E A POLÍTICA DE CULTURA: O PROJETO ANCIÕES DA PUXADA DO MASTRO E A NÃO
APLICAÇÃO DA LEI PAULO GUSTAVO EM ILHÉUS-BA
Luiz Felipe Mendes de Oliveira (UNEB)

SÉRIE NOTÁVEIS EM CORDEL: HISTÓRIAS DE CIENTISTAS NA RIMA DA
CULTURA POPULAR
Onã Silva; Leda Sampson (IBICT)

CULTURAS TRADICIONAIS E POPULARES E POLÍTICA CULTURAL: ESTRUTURAS
PARA A FORMAÇÃO HUMANA ALÉM DOS RECURSOS FINANCEIROS
Sebastião José Soares (Minc)

DO DESENVOLVIMENTO DA PESQUISA À CRIAÇÃO DO INSTITUTO LETRAS QUE
FLUTUAM: VINTE ANOS DE DEFESA DA CULTURA RIBEIRINHA NA AMAZÔNIA
PARAENSE
Fernanda Martins (Instituto Letras que flutuam); Natascha Penna dos Santos (Secretaria
do Meio Ambiente e Sustentabilidade-PA); Elis de Araújo Miranda (UFF)

14h | Comunicações | Sala de Cursos | Mesa VIII – Políticas Municipais I

DO SIMBÓLICO AO ESTRUTURAL: OS DESAFIOS PARA A PRODUÇÃO CULTURAL AFROCENTRADA
EM BRUSQUE
Shayene Ferreira de Jesus (PPGCOM/UFPR); João Paulo da Silva (PPGCOM/UFPR)

PARA ORGANIZAR A FANTASIA E TRANSFORMAR AS RUAS: APONTAMENTOS SOBRE A 19
CONFERÊNCIA MUNICIPAL DE CARNAVAL DE RUA DE SÃO PAULO
Vinicius Ribeiro Alvarez Teixeira (USP)

EXPLORANDO DADOS DA ECONOMIA MUNICIPAL DA CULTURA: O LIMITE DA
FORMALIDADE E DADOS POSSÍVEIS
Marcelo Ponte Barbosa (UFC); José Carlos Lázaro (UFC)

O LUGAR DAS IDEIAS: O CASO DO FOMENTO AO TEATRO PARA A CIDADE DE SÃO PAULO
Mariana Vaz de Camargo (Paris Nanterre; SENAC)

O FOMENTO À CULTURA NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO E OS REPASSES
FEDERAIS ENTRE 2020 E 2024
Veronica Diaz Rocha (PPFH/UERJ); Pâmela Matos (IPPUR/UFRJ)

14h | Comunicações | Sala A -2º andar | Mesa IX – Política Cultural e Gestão

POLÍTICAS CULTURAIS E O PAPEL DO ESTADO: DEMOCRATIZAÇÃO E IDENTIDADE CULTURAL EM CURITIBA

Lorena Manchenho (UFPR)

FINANCIAMENTO DA CULTURA NO BRASIL: UMA ANÁLISE DOS DISPÊNDIOS DOS ESTADOS BRASILEIROS (2013-2022)

Raíssa S. Caldas Almeida (UFBA, OBEC), Jalinson Jonas Gomes da Silva (NPGA/UFBA; OBEC); Leonardo Figueiredo Costa (UFBA)

FOMENTO À CULTURA POR MEIO DAS ORGANIZAÇÕES SOCIAIS NO CEARÁ: PARCERIA, INOVAÇÃO E NOVAS TECNOLOGIAS DE GESTÃO DO INSTITUTO DRAGÃO DO MAR

Rachel de Sousa Gadelha Costa (Instituto Dragão do Mar); Nayana Silva Lemos Misino (Instituto Dragão do Mar)

O PROCESSO ADMINISTRATIVO DE TOMADA/PRESTAÇÃO DE CONTAS NO CAMPO DA CULTURA: ESTUDO DE CASO DA SECULT-CE

Zaneir Gonçalves Teixeira (UNIFOR); Gretha Leite Maia (UFC); Vítor de Melo Studart (Secult-Ceará)

16h30 | Comunicações | Auditório | Mesa X - Saberes e Culturas Tradicionais IV

PROGRAMA DE FORMAÇÃO DE CULTURAS TRADICIONAIS POPULARES: ANCESTRALIDADE, TERRITORIALIDADE E TRANSMISSÃO

Alênio Carlos Noronha Alencar (Secult-Ceará/Instituto Mirante Cultura e Arte) ; Lorena da Costa Patricio (Secult-Ceará/ Instituto Dragão do Mar)

GESTÃO CULTURAL EM CONTEXTOS TRADICIONAIS - SESC SÃO PAULO (2016-2025)

Dulcilei C. Lima (CPF /Sesc-SP);
Flavia Prando (CPF/Sesc-SP)

OS FOLGUEDOS POPULARES DE SANTA CATARINA: ITINERÁRIOS, INVENTÁRIOS E EXPOSIÇÕES, DE SÃO PAULO AO URUGUAI - ALGUMAS POSSIBILIDADES DE LEITURA

Giane Maria de Souza (Sec. Cultura e Turismo – Joinville); Maria de Fátima Fontes Piazza (UFSC)

SEM MADEIRA NÃO TEM FANDANGO: A CONSTRUÇÃO DE INSTRUMENTOS MUSICAIS COMO SÍMBOLO DE IDENTIDADE E RESISTÊNCIA

Marcelo Gruman (IPHAN)

“MESA FARTA”: CONSTRUINDO IMAGINÁRIOS DE ABUNDÂNCIA PARA O PORTAL DO SERTÃO (BA) A PARTIR DO ARTESANATO

Matheus Guimarães Costa (UEFS); Eduardo Oliveira Miranda (UEFS)

16h30 | Comunicações | Sala de Cursos | Mesa XI - Políticas Municipais II

O FÓRUM ESTADUAL DE SECRETÁRIOS E DIRIGENTES MUNICIPAIS DE CULTURA DO RIO DE JANEIRO ENTRE 2017 E 2024

Marcelo Bravo (Gestor / Consultor)

PEQUENO PANORAMA DA ESTRUTURA ADMINISTRATIVA DA PREFEITURA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE PARA A CULTURA, DE 1984 A 2000

Cris Diniz Aguiar (PPGDança/UFBA/UFOP); Tainá Rosa (UFOP)

BREVE TRAJETÓRIA DAS POLÍTICAS CULTURAIS DA CIDADE DE SALVADOR

Emanuel Messias Campos (UFBA); Renata Rocha (UFBA); Leonardo Costa (UFBA)

NOTAS SOBRE A CONSTRUÇÃO PARTICIPATIVA DO NOVO PLANO MUNICIPAL DE CULTURA DE SANTO AMARO-BA

Laura Bezerra (CECULT/UFRB); Juliana Carolina (UFRB); Lucas Oliveira (UFRB)

PARTICIPAÇÃO SOCIAL E POLÍTICAS CULTURAIS DEMOCRÁTICAS NA CIDADE DE SÃO PAULO

Lia Calabre (FCRB, PPCult/UFF); Ana Paula do Val (UFABC)

FINANCIAMENTO DA CULTURA NO BRASIL: UMA ANÁLISE DOS VALORES EMPENHADOS NAS CAPITAIS BRASILEIRAS (2013-2023)

Breno Domingos de Oliveira (OBEC, UFBA); Daniele Pereira Canedo (OBEC, UFBA); Ernani Coelho Neto (OBEC, UFBA);

16h30 | Comunicações | Sala A -2º andar | Mesa XII - Gastronomia

A FRENTE DA GASTRONOMIA MINEIRA: AS DIRETRIZES DE UM MOVIMENTO QUE BUSCA FORTALECER A GASTRONOMIA NO CONTEXTO DE BELO HORIZONTE COMO CIDADE CRIATIVA

Paulo Aguiar de Andrade Lima Neto (UFV); Magnus Luiz Emmendoerfer (UFV); Anthony Alves da Rocha Thuner (UFV)

A GASTRONOMIA SOCIAL COMO ASPECTO DAS POLÍTICAS CULTURAIS: UM RELATO DE EXPERIÊNCIA NO POLO DE GASTRONOMIA DO 32º FESTIVAL DE INVERNO DE GARANHUNS

Ana Beatriz Gonçalves Miranda(UFC); Eveline de Alencar Costa (UFC); Alessandra Pinheiro de Góes Carneiro (UFC)

GASTRONOMIA COMO CULTURA E A EMERGÊNCIA DAS NOVAS FOMES: POLÍTICAS CULTURAIS, TRADIÇÕES CULINÁRIAS E A SAÚDE ALIMENTAR

Alexandre Fernandes Correa (CM UFRJ Macaé)

02 DE JULHO, QUARTA-FEIRA**9h | Comunicações | Auditório | Mesa XIII - Cultura Viva I****PONTOS DE CULTURA COMO PONTES DE CULTURA**

Juliano Ricci Jacopini (Diretor do Departamento de Cultura do Município de Matão/SP)

PRESENÇA DA POLÍTICA NACIONAL DA CULTURA VIVA NA IV CONFERÊNCIA NACIONAL DE CULTURA

Maria Alice Gomes Alves (UFBA); Guilherme Varella (UFBA); Luana Vilutis (UFBA)

CULTURA VIVA NA BAHIA: LEGADO DA ALDIR BLANC, QUESTÕES JURÍDICAS E FORTALECIMENTO DA ECONOMIA LOCAL

Michelle Costa Dahlmann (Superintendente de Cultura da Cairu)

IMPLICAÇÕES DA PNCV NA PNAB: UM OLHAR SOBRE OS PLANEJAMENTOS DOS ENTES FEDERADOS

Clarissa Semensato (UFF); Lyncoln Souza de Oliveira (UFF); Deborah Rebello Lima (UFPR); Luiz Augusto F. Rodrigues (UFF)

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES SOBRE O PROJETO DE PESQUISA "PONTOS DE CULTURA - A POLÍTICA DE BASE COMUNITÁRIA RECONSTRUINDO O BRASIL: UMA ANÁLISE A PARTIR DO EDITAL SÉRGIO MAMBERTI 2023".

Roberta de Mendonça Porto (UFSCar); Beatriz Akemi Takeiti (EICOS/UFRJ); Patricia Dorneles (EICOS/UFRJ)

CULTURA VIVA: DIREITOS CULTURAIS E ACESSO AO FOMENTO

Márcia Rollemberg (Secretária de Cidadania e Diversidade do Minc)

9h | Comunicações | Sala de Cursos | Mesa XIV – Educação I**PENSANDO A INTERLOCUÇÃO ENTRE EDUCAÇÃO E CULTURA NO ÂMBITO DA POLÍTICA PÚBLICA**

Leonardo Minervini (PUC-Rio); Cristina Carvalho (PUC-Rio)

OS LABORATÓRIOS DE CRIAÇÃO DA ESCOLA PORTO IRACEMA DAS ARTES E O MERCADO DE TRABALHO: ALGUNS APONTAMENTOS

Alexandre Barbalho (UECE); Beatriz Perote Fernandes (UECE); Bruna Costa Silva do Nascimento (UECE); Isaac Pipano (UNIFOR, Porto Iracema)

ALTERIDADE COMO ENIGMA: CINECLUBE CECIERJ ENTRE ESCUTAS E FALAS

Caroline Alciones de Oliveira Leite (CICIERJ); Nathália Jacinto Ferreira (CICIERJ)

CEARÁ - FEMININO - DA CULTURA A PARTICIPAÇÃO DAS MULHERES NA ELABORAÇÃO DE POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA NO CEARÁ: UM OLHAR SOBRE EXPERIÊNCIAS PIONEIRAS DE FORMAÇÃO

Natasha Danielly Carvalho Faria (MIS-CE); Zaneir Gonçalves Teixeira (UNIFOR)

ENGENHARIA CULTURAL: RELATOS DE UM CURSO DE GESTÃO CULTURAL NO RIO DE JANEIRO
Rebeca Brandão (Gestora, Produtora, Artista); Isabela Souza (Coordenadora Adjunta do Programa Agentes Territoriais – Minc-IFRJ); Manoel Silvestre Friques (UNIRIO)

9h | Comunicações | Sala A -2º andar | Mesa XV – Museus I

CULTURA E MUSEUS: UMA TRANSVERSALIDADE IMPORTANTE

Mayane Pereira Silva (PGCULT); Klaútenys Dellene Guedes Cutrim (PGCULT / DETUH – UFMA)

ACERVOS PRIVADOS, FUTUROS MUSEUS – O TRÂNSITO ENTRE A ESFERA PARTICULAR E A PÚBLICA NA DEMOCRATIZAÇÃO DO ACESSO AO SABER

Gissele Chapanski (Unicamp); Luiza Kumagai (Instituto de Arte Contemporânea); Sérgio Kalil (Unicamp)

O SISTEMA BRASILEIRO DE MUSEUS - O PRIMEIRO INSTRUMENTO DA POLÍTICA NACIONAL DE MUSEUS
Gilson Antônio Nunes (UFOP)

A CONSTRUÇÃO DAS POLÍTICAS PÚBLICAS NO SETOR DOS MUSEUS NO BRASIL

Ana Ramos Rodrigues Castro (UFRGS)

11h | Comunicações | Auditório | Mesa XVI – Cultura Viva II

POLÍTICAS CULTURAIS EM AÇÃO: O PAPEL DA COMUNICAÇÃO E DO DESIGN NO CONTEXTO DO PROGRAMA CULTURA VIVA

Gustavo Stresser Costa (UEL)

HISTÓRIA ORAL E A (RE)PRODUÇÃO DE MEMÓRIAS: O PODCAST CULTURA É VIVA! COMO UM AMBIENTE DIGITAL DE MEMÓRIAS SOBRE OS 20 ANOS DE CULTURA VIVA

Gustavo Henrique da Costa Torquato (PPCult/UFF); Larissa Helena Olivares Herédia (PPCult/UFF); Ellen de Arruda Sader (UFF)

CULTURA VIVA DAS GERAIS: A EXPERIÊNCIA DEMOCRÁTICA QUE CONSOLIDOU A POLÍTICA MUNICIPAL PARA PONTOS DE CULTURA EM BELO HORIZONTE E ALGUNS DE SEUS DESDOBRAMENTOS

Michelle Cristina Alves Silva (Assessora Parlamentar da Vereadora Cida Falabella (PSOL-BH)); Gustavo Bones (Assessor Parlamentar da Vereadora Cida Falabella (PSOL-BH))

BROTAÍ - REDE CULTURA COMUNITÁRIA: AVANÇOS E OBSTÁCULOS NA IMPLEMENTAÇÃO EM NITERÓI/RJ

Matheus Lima Cavalcanti (Subsecretário das Culturas de Niterói)

PONTÕES DE CULTURA - A POLÍTICA DE BASE COMUNITÁRIA RECONSTRUINDO O BRASIL: UMA ANÁLISE PRELIMINAR DO EDITAL CULTURA VIVA, 2024

Beatriz Akemi Takeiti (EICOS/UFRJ); Roberta de Mendonça Porto (UFSCar); Walquíria Raizer (IFCS/UFRJ)

11h | Comunicações | Sala de Cursos | Mesa XVII – Educação II

TODA ESCOLA É UM CENTRO CULTURAL: OCUPA ESCOLA, UMA POLÍTICA CULTURAL NA REDE MUNICIPAL DE ENSINO DO RIO DE JANEIRO

Fátima Verônica Santos (UNIRIO, Coordenadora de Projetos da Casa de Arte de Educar)

CIDADANIA CULTURAL E POLÍTICAS DE FORMAÇÃO: REFLEXÕES SOBRE AS ESCOLAS LIVRES NO CEARÁ (2022-2024)

Ernesto Gadelha (SECULT-CE); Adson Rodrigo Silva Pinheiro (SECULT-CE); José Carlos Lázaro (UFC)

EMPODERANDO CRIANÇAS ATRAVÉS DA EXPRESSÃO ARTÍSTICA: EXPLORANDO A INTERSEÇÃO ENTRE ARTE E OS DIREITOS DAS CRIANÇAS

Mariana Chew (University of London)

PARA FAZER CHOVER: METODOLOGIAS DE FRACASSO

Mariana Franco Teixeira (CECERJ); Caroline Alciones de Oliveira Leite (CECERJ); Chloé Brune Braga Fernandes (CECERJ)

O ENSINO DE/DA ARTE NA EDUCAÇÃO BRASILEIRA: DÉCADA DE 30

Niccolly Evannys Zifirino Lima (IFTO/UEL); Lucelita Maria Alves (UFT)

EDUCACIÓN, DESIGUALDAD Y POLÍTICAS CULTURALES FRENTE AL NEGACIONISMO DE LOS APORTES AFRODESCENDIENTES EN AMÉRICA LATINA

Alexandra Natali León Bernardo (Universidade Andina Simón Bolívar)

11h | Comunicações | Sala A -2º andar | Mesa XVIII – Museus II

MAPEAR PARA AGIR: POLÍTICAS DE REPARAÇÃO E O MAPEAMENTO DAS COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS NO BRASIL

Geslline Giovana Braga (UNIRIO); Adriana Russi (UFF); Marco Brandão (UFF)

POLÍTICAS CULTURAIS E DEMOCRATIZAÇÃO DE ACESSO: OS DESAFIOS PARA A INCLUSÃO DE PESSOAS EM SITUAÇÃO DE RUA EM MUSEUS

Giseli Pacheco (PPG-PMUS UNIRIO); Many Pereira dos Santos (PPCult-UFF)

A POLÍTICA NACIONAL DE MUSEUS E OS DIÁLOGOS POSSÍVEIS – UMA ANÁLISE SOBRE OS ACERVOS DE TEMÁTICA NEGRA EM SANTA CATARINA

Marco Antonio Figueiredo Ballester Júnior (Gerente do Museu Histórico de Itajaí); Márcia Regina Bertotto UFRGS)

ACERVO NOSSO SAGRADO E RACISMO DE ESTADO

Maria Helena Versiani (Museu da República)

INTERVALO

14h | Comunicações | Auditório | Mesa XIX – IberculturaViva I

DEL ESCRITORIO AL TERRITORIO DIEZ AÑOS DEL PROGRAMA IBERCULTURA VIVA: UN ANÁLISIS DESDE ARGENTINA

Clarisa Inés Fernández (Argentina - IDIHCS – CONICET-UNPL)

CULTURA VIVA COMUNITARIA ADONDE IBERCULTURA VIVA Y LA PARTICIPACIÓN COMUNITARIA: EXPERIENCIAS DESDE LA GESTIÓN CULTURAL

Federico Prieto (Argentina - Gestor Cultural)

EL CINE INDÍGENA EN ECUADOR UNA APUESTA DE POLÍTICA PÚBLICA CULTURAL DESDE LA ORGANIZACIÓN SOCIAL

Norma Rocío Gómez Semanate (Equador - Originária do povo Kitu Kara, gestora e ativista, posgraduada em Políticas Culturais de Base Comunitária – FLACSO)

LA GESTIÓN COMUNITARIA EN EL CONTEXTO LATINOAMERICANO COMO PRÁCTICA SIMBÓLICO-POLÍTICA SITUADA

Wilder Samuel Ramos Ochoa (Peru -Posgraduado em Políticas Culturais de Base Comunitária – FLACSO)

LIBROS LIBRES PARA TODOS: BIBLIOTECAS COMUNITARIAS Y REDES DE LECTURA COMO ESTRATEGIAS DE DEMOCRACIA CULTURAL

Heidy Helena Mejía Sánchez (Colômbia - Gestora Cultura)

VÍNCULOS: CONEXIONES ENTRE POLÍTICA, CULTURA Y TERRITORIO

Juan Carlos Barreto (Uruguai -CURE - UDELAR)

14h | Comunicações | Sala de Cursos | Mesa XX – Audiovisual I

FUNDO SETORIAL DO AUDIOVISUAL: CONQUISTAS, CONTRADIÇÕES E NOVAS APOSTAS POLÍTICAS
Lia Bahia (UFF); Felipe Lopes (ESPM)

POLÍTICAS CULTURAIS E FLUXOS DE ATENÇÃO EM PROL DO SETOR AUDIOVISUAL: CONSIDERAÇÕES SOBRE A POTÊNCIA DE TEMÁTICAS LOCAIS

Cinthya Pires Oliveira (EBC)

FUNDAMENTOS DA REGULAÇÃO DA COMUNICAÇÃO SOCIAL ELETRÔNICA NO BRASIL: REVISÃO DO ANTEPROJETO DE 2010 E OS DESAFIOS ATUAIS

Alexander Patez Galvão (ANCINE)

AUDIOVISUAL NA CONTA SATÉLITE DE CULTURA: HISTÓRIA, CONCEITOS E EXPERIÊNCIAS INTERNACIONAIS

Carla Daniela Rabelo Rodrigues (UNILA)

A HISTÓRIA DO MERCADO DE CINEMA NO BRASIL EM NÚMEROS: SÉRIES HISTÓRICAS COMO INSUMO À POLÍTICA PÚBLICA PARA O SETOR

Thiago Nogueira Carvalho (ANCINE)

14h | Comunicações | Sala A -2º andar | Mesa XXI – Cultura Viva e Acessibilidades

OFICINA DAS MINAS: CULTURA VIVA COMUNITÁRIA FEMININA - REIVINDICANDO UMA POLÍTICA CULTURAL INCLUSIVA PARA MULHERES

Camille Siston (PPCult-UFF); Ana Paula Klippel (UERJ)

LA FORMACIÓN CULTURAL COMUNITARIA COMO DISPOSITIVO PARA CONSTRUIR REDES Y EXPANDIR HORIZONTES POSIBLES

Gabriela del Pilar Yauza

ACESSE MUSEUS: A CONSTRUÇÃO DE UMA POLÍTICA PÚBLICA EM PROL DA ACESSIBILIDADE NOS MUSEUS E PONTOS DE MEMÓRIA

Rafaela Alves Felício (IBRAM); Simone Mitsumori (IBRAM); Juliana Kneipp Giareta (IBRAM)

O PONTO DE CULTURA VOZES ESPECIAIS E O PROTAGONISMO CULTURAL DA PESSOA COM DEFICIÊNCIA

Etna Marzolla Gutierrez (UCDB); Neide Santos da Silva (UCDB); Heitor Romero Marques (UCDB)

CULTURA VIVA E A PESSOA IDOSA: ESTUDO DAS CANDIDATURAS AO EDITAL SÉRGIO MAMBERT

Claudia Reinoso Araujo de Carvalho (UFRJ); Patricia Silva Dorneles (EICOS/UFRJ); Karina Miranda da Gama (Minc)

16h30 | Comunicações | Auditório | Mesa XXII – IberoCultura Viva II

IBERCULTURA VIVA Y LAS POLÍTICAS CULTURALES DE BASE COMUNITARIA

Emiliano Fuentes Firmani (Argentina - Pesquisador da UNTREF e da RGC, doutorando na Universidade Nacional de Córdoba)

POLÍTICAS CULTURALES DE BASE COMUNITARIA EN LOS PAÍSES MIEMBROS DE IBERCULTURA VIVA. UNA CARACTERIZACIÓN

Diego Hernán Benhabib (Argentina - IberCultura Viva)

20 AÑOS DE PUNTOS DE CULTURA: SU INFLUENCIA EN LA POLÍTICA LOCAL (CÓRDOBA, ARGENTINA), EXPERIENCIAS Y DESAFÍOS

Mariana Carla Gutiérrez (Argentina - bolsista do CONICET, atua no Instituto de Estudos em Comunicação, Expressão e tecnologias – FCC-UNC)

PUNTOS DE CULTURA GUADALAJARA, EL INICIO DE LA EXPERIENCIA DE LA POLÍTICA CULTURAL DE BASE COMUNITARIA MÁS AL NORTE DEL SUR.

Luisa Beatriz Velasquez Santiago (México -Governo de Guadalajara)

LA CONSTRUCCIÓN DE POLÍTICAS CULTURALES DE BASE COMUNITARIA EN LA CIUDAD DE MÉXICO: UN ASUNTO PENDIENTE

Gabriela Paulina Ibarraran Hernandez (México -Professora da UACM e gestora comunitária)

LA CULTURA EXPANDIDA: INTERSECCIONES CULTURALES PARA LA SOSTENIBILIDAD SOCIAL Y AMBIENTAL

Daniel Granados Ginés (Espanha - Delegado de Direitos Culturais no Conselho Provincial de Barcelona)

IMAGINACIONES COMUNITARIAS EN LOS TIEMPOS DE LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL
Flor Minici (Argentina - Secretária Técnica do IberCultura Viva)

16h30 | Comunicações | Sala de Cursos | Mesa XXIII – Audiovisual II

O FOMENTO FEDERAL À PRODUÇÃO DE CURTAS-METRAGENS: 31 ANOS DE HISTÓRIA EM 31 EDITAIS DE FOMENTO

Ana Paula Melo Sylvestre (SAV-MINC); Bárbara Gomes Alpino Rodrigues (SAV-MINC)

PLATAFORMAS DE STREAMING E POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA E DE COMUNICAÇÃO
Cintia Augustinha dos Santos Freire (PPGMC-UFF); Adilson Vaz Cabral Filho (PPGMC-UFF)

POLÍTICAS CULTURAIS PARA O STREAMING NO BRASIL

Eula Dantas Taveira Cabral (FCRB); Vinícius Silveira Gonçalves Gondra (PIC/FCRB); João Victor Maiani Pereira (EPCC/FCRB)

A INTERSEÇÃO POSSÍVEL ENTRE A POLÍTICA PÚBLICA DO AUDIOVISUAL E A EDUCAÇÃO NO MARCO LEGAL DO ARTIGO 27 DA MP 2.228-01/01 – OBRAS AUDIOVISUAIS NA AGENDA EDUCACIONAL

Sergio L. B. F. Reis (ANCINE)

3 DE JULHO, QUINTA-FEIRA

9h | Comunicações | Auditório | Mesa XXIV – Políticas Culturais I

MUNICÍPIOS BRASILEIROS E POLÍTICA CULTURAL: O TÍTULO DE CAPITAL NACIONAL NO ORDENAMENTO JURÍDICO (2003-2024)

Gabriel Gervásio Neto (Consultor Legislativo – Câmara dos Deputados) José Ricardo Oriá Fernandes (Consultor Legislativo – Câmara dos Deputados)

A CULTURA COMO POLÍTICA PÚBLICA DE DESENVOLVIMENTO

Neuma Oliveira Souto Dória (Gestora Cultural)

CELSO FURTADO - MINC E A CONSTRUÇÃO DA DEMOCRACIA

Rodrigo Padovan (IEB-USP); Inês Gouveia (IEB-USP)

DESAFIOS E PERSPECTIVAS PARA A IMPLEMENTAÇÃO DA CONVENÇÃO DA DIVERSIDADE CULTURAL NO SÉCULO XXI: ENTRE AVANÇOS E RETROCESSOS

Chris Zelglia (Diretora Regional do Fórum do CMPC RJ)

9h | Comunicações | Sala de Cursos | Mesa XXV – Patrimônio e Memória I

O MERCADO MUNICIPAL DE CAMPOS DOS GOYTACAZES ENTRE ENCRUZILHADAS: O PROCESSO DE

PATRIMONIALIZAÇÃO E O BRANQUEAMENTO DO ESPAÇO URBANO
Ianani Emílio de Castro Dias (UFF); Elis de Araújo Miranda (UFF)

RUÍNAS, VAZIOS E RECONFIGURAÇÕES NO PRIMEIRO ANO DO PROGRAMA REVIVER CULTURAL
Heidi Ferreira da Costa (PPGMS-UNIRIO)

"TODA CIDADE É UMA LENDA": O PATRIMÔNIO MATERIAL DE QUIXERAMOBIM, AS MEMÓRIAS E AS HISTÓRIAS DE UM LUGAR A PRESERVAR.
Pedro Igor Pimentel Azevedo (Gestor Cultural da Casa de Antonio Conselheiro – Secult-CE/IDM)

ENTRE RELÍQUIAS E VESTÍGIOS, A JAPARATUBA DE ARTHUR
Solange de Oliveira (CPF/UFSB)

9h | Comunicações | Sala A -2º andar | Mesa XXVI – Acessibilidade

POLÍTICAS CULTURAIS E FORTALECIMENTO SOCIAL
Andréa Chiesorin Nunes (UERJ); Livia Carlos dos Reis (UFOP)

POR UMA POLÍTICA LINGUÍSTICA PARA SURDOS NAS POLÍTICAS CULTURAIS
José Vinícius de Melo Scheffer (UFC)

CULTURA DO ACESSO - UM PERCURSO PARA IMPLEMENTAÇÃO DE UMA POLÍTICA DE ACESSIBILIDADE CULTURAL
Thamyle Vieira Machado (SECULT-CE); Valéria Márcia Pinto Cordeiro (SECULT-CE);

11h | Comunicações | Auditório | Mesa XXVII – Políticas Culturais II

CONSELHO NACIONAL DE CULTURA E A REPERCUSSÃO DOS PROJETOS TREM E CARAVANA DA CULTURA; UMA ABORDAGEM DE POLÍTICA CULTURAL E MEMÓRIA SOCIAL (1961-1964)
Ivan Coelho de Sá (UNIRIO); Monike Garcia Ribeiro (UNIRIO)

O FÓRUM NACIONAL DE SECRETÁRIOS DE CULTURA EM 1990: DESAFIOS E MOBILIZAÇÃO NO ANO DA ASCENSÃO NEOLIBERAL Bruno Lima (PPGE/UFF; FCRB/PIPC; ObaC);
Laís Nóbrega Gabetto de Sá (FCRB/PIPC); Lia Calabre (FCRB)

PRIMEIRO ENCONTRO NACIONAL DE CULTURA
Giane Maria de Souza (Secretaria de Cultura e Turismo da Prefeitura de Joinville)

CONSELHO NACIONAL DE POLÍTICA CULTURAL: MANDATOS, ALTERAÇÕES E PARTICIPAÇÃO SOCIAL
Milene Gomes Ferreira Mostaro (FCRB/PIPC, FGV/Cpdoc); Lia Calabre (FCRB); Bruna Marinho Araújo da Silva (FCRB/PIC, COC); Tamires Mota de Moraes Lima da Costa (FCRB/PIC) TEMPO,

TEMPO, PROCESSO E CONSTRUÇÕES: 4º CONFERÊNCIA NACIONAL DE CULTURA E 20 ANOS DO PROGRAMA CULTURA VIVA
Cleisemery Campos da Costa (Arte educadora, pesquisa e consultoria em políticas culturais)

11h | Comunicações | Sala de Cursos | Mesa XXVIII – Patrimônio e Memória II**A NECESSIDADE DE POLÍTICAS DE PROTEÇÃO PARA A CULTURA E HISTÓRIA: UM OLHAR SOBRE VIÇOSA DO CEARÁ**

Daniel Ximenes Portela (Faculdade Luciano Feijão); Vandelson Lima Aguiar (Universidade Estadual Vale do Acaraú); Zilah Maria de Oliveira Barros Ribeiro (UNISINOS)

APONTAMENTOS DA LEGISLAÇÃO E SEUS INSTRUMENTOS CORRELATOS AO TURISMO E AO PATRIMÔNIO ARQUEOLÓGICO EM MANGARATIBA

Jose Angelo de Sá (FIOCRUZ-COC)

POLÍTICA CULTURAIS E ARQUIVOS: UMA ANÁLISE A PARTIR DO INSTITUTO DE PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

Ana Beatriz Colombo (UNESP); Raphael Bahia do Carmo (UNESP-IPHAN); Sonia Maria Troitiño (UNESP)

A PARTICIPAÇÃO SOCIAL NA CONSTRUÇÃO DO (RE) SIGNIFICADO DO PATRIMÔNIO FERROVIÁRIO: A MEMÓRIA SOCIAL COMO INSTRUMENTO DE POLÍTICAS DE PRESERVAÇÃO NO CEARÁ (1988-2025)

Jaciara Azevedo Rodrigues (UFRRJ)

O PAPEL DO PODER JUDICIÁRIO GAÚCHO NA PROTEÇÃO AO PATRIMÔNIO CULTURAL: A EFETIVAÇÃO DA PROTEÇÃO ALÉM DO TEXTO CONSTITUCIONAL

Lucas Manito Käfer (Unilasalle) ; Thiago Feltes Marques (Advogado, Consultor)

11h | Comunicações | Sala A -2º andar | Mesa XXIX – Economia Criativa e Fomento**CLASSIFICAÇÃO NACIONAL DE ATIVIDADES ECONÔMICAS (CNAE) NA ECONOMIA CRIATIVA: REFLEXÕES PARA POLÍTICAS CULTURAIS**

Magnus Luiz Emmendoerfer (UFV); José Ricardo Vitória (UFV)

CIRCUITO CRIATIVO NO BAIRRO DE SÃO DOMINGOS, NITERÓI-RJ

Carolina Marques Henriques Ficheira (Centro Universitário Celso Lisboa)

NATURA MUSICAL E A CULTURA COMO ESTRATÉGIA: ENTRE MARKETING E POLÍTICA CULTURAL Breno Bastos (PosCóm – UFBA); Letícia Gabriela Rocha Cavalcante (PosCóm – UFBA); Renata Rocha (UFBA); Leonardo Costa (UFBA)**INTERVALO****14h | Comunicações | Auditório | Mesa XXX – Políticas Culturais III****CULTURA: UM CONCEITO EM CONSTANTE REVISÃO**

Camila L. Corrêa da Costa (PPFH/UERJ)

COMENTÁRIOS PARA UMA CRÍTICA DAS POLÍTICAS CULTURAIS: RUBIM E SUA TRAMA DE CONCEITOS Daniel Nadai (PPGE/IE-UFRJ); Matheus Manhães (HCTE-UFRJ)**ENTRE A UNIVERSIDADE E A SOCIEDADE: ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE O CAMPO DE PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO DAS POLÍTICAS CULTURAIS NA AMÉRICA LATINA**

Bianca Kaizer de Oliveira (UFBA)

LA DIMENSIÓN CULTURAL EN EL PROCESO DE INTEGRACIÓN ARGENTINO BRASILEÑA (1992-1999)
Camila Simiani (Coordenadora de projetos do setor cultural da Embaixada do Brasil em Buenos Aires)

POLÍTICAS CULTURALES LOCALES EN EL MARCO DE PROCESOS DE DEMOCRATIZACIÓN DE GOBIERNOS PROGRESISTAS.
COMODORO RIVADAVIA, CHUBUT 2003-2007
Mariana Cerdeira (Lic. en Sociología (UBA). Doctoranda en Humanidades y Ciencias Sociales IIDEPYS / CONICET - IESyPPat / UNPSJB)

14h | Comunicações | Sala de Cursos | Mesa XXXI – Patrimônio e Memória III

MEMÓRIA, TRABALHO E IDENTIDADE: O PAPEL DA EDUCAÇÃO PATRIMONIAL NO CENTRO DE MEMÓRIA DA INDÚSTRIA TÊXTIL DE PARACAMBI
Allana Pessanha de Moraes (PPGEDUC/UFRRJ); Julieta Romeiro (IFRJ)

O AÇAÍ NA POLÍTICA CULTURAL: UM ENSAIO PELA MANUTENÇÃO DO PERTENCIMENTO MACAPAENSE Fátima Lucia Carrera Guedes (DFCH/UNIFAP)

FUNDAÇÃO DA MEMÓRIA REPUBLICANA BRASILEIRA: DEMOCRACIA, CIDADANIA E INCLUSÃO CULTURAL Kécio da Silva Rabelo (Presidente da Fundação da Memória Republicana Brasileira); Vicente Saul Moreira dos Santos (IMAM – História – UFRJ)

CIDADANIA CULTURAL: AS MÚLTIPLAS REFERÊNCIAS DE PATRIMÔNIO DO SERTÃO CENTRAL CEARENSE Pauliana Pereira de Sousa (Supervisora Regional SECULT-CE), Michelle Pinto Maciel (Gestora Executiva da Casa de Saberes Cego Aderaldo)

ALUGA-SE PATRIMÔNIO IMATERIAL
Daniel Soto Araujo (UFBA)

14h | Comunicações | Sala A -2º andar | Mesa XXXII - Indígenas

A IMPORTÂNCIA DA AMPLIAÇÃO DE POLÍTICAS CULTURAIS PARA INDÍGENAS EM CONTEXTO URBANO. OS IMPACTOS COLONIAIS HOJE. RETOMANDO DIREITOS.
Giovanna Aguirre lo Bianco (PPCult-UFF)

POR QUE A GENTE LUTA PELA EXISTÊNCIA DOTXAMA TXAMA? CULTURA MATERIAL, MEMÓRIA E MUSEUS ENTRE OS KATXUYANA-KAHYANA
Adriana Russi (UFF); Neide Imaya Wara Kaxuyana (pesquisadora Indígena Txama Txama)

MULHERES INDÍGENAS KADIWÉU E TROCAS DE SABERES: INTERPRETAÇÃO, AUTORREPRESENTAÇÃO E TRANSMISSÃO DE CONHECIMENTOS
Renata Curcio Valente (Museu Nacional – UFRJ)

16h30 | Comunicações | Auditório | Mesa XXXIII – Políticas Culturais IV

EM BUSCA DE CORAÇÕES E ALMAS: UMA BREVE ANÁLISE DO PROCESSO DE NEOLIBERALIZAÇÃO QUE AFETA A PRODUÇÃO CULTURAL CONTEMPORÂNEA
Kyoma Silva Oliveira (UFRJ); Ohana Boy Oliveira (UFRJ)

APONTAMENTOS SOBRE POLÍTICAS CULTURAIS, DESENVOLVIMENTO E DIVERSIDADE NUM AMBIENTE PÓS-GUERRA CULTURAL
Alberto Freire (UFBA)

EMERGÊNCIAS CULTURAIS: PARTICIPAÇÃO SOCIAL E POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA NO BRASIL DO SÉCULO XXI
Alexandre Santini (FCRB, CPDOC/FGV)

VALORACIÓN DE LA GESTIÓN PÚBLICA DE LA CULTURA: ANÁLISIS EN TRES LLAMADAS
Guillermo Alfonso Forero Medina – (Realizador, gestor e assessor- Bogotá)

16h30 | Comunicações | Sala de Cursos | Mesa XXXIV – Políticas Culturais e Universidade

PLANOS DE DESENVOLVIMENTO INSTITUCIONAL DAS UNIVERSIDADES FEDERAIS BRASILEIRAS: A CULTURA ESTÁ NA AGENDA?
Raquel Leite Braz (UFOP)

II MAPEAMENTO CULTURAL DA UFMG 2022-2023 - RESULTADOS E REFLEXÕES -
Mônica Medeiros Ribeiro (UFMG); Fernando Mencarelli (UFMG)

RELATO DE EXPERIÊNCIA: CONSTRUINDO O PLANO DE CULTURA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
Lady Dayana Silva de Oliveira (UFC); Eulália Emília Pinho Camurça(UFC); Glícia Maria Pontes Bezerra (UFC); Sandro Thomaz Gouveia (UFC)

FINANCIAMENTO E FOMENTO À CULTURA NA UNIVERSIDADE: DESAFIOS DA PRÓ-REITORIA DE CULTURA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
Eulália Emília Pinho Camurça (UFC); Glícia Maria Pontes Bezerra (UFC); Jocastra Holanda Bezerra (UFC); Sandro Thomaz Gouveia (UFC)

DIÁLOGOS DE CULTURA: CONSTRUÇÃO COLETIVA DA POLÍTICA CULTURAL NA UFSCAR
Carla Regina Silva (UFScar); Sophia de Navasques Marcelino (UFScar); Victor Hugo de Souza Cezario (UFScar)

A INSTITUCIONALIDADE DA CULTURA NAS INSTITUIÇÕES DE ENSINO SUPERIOR NO BRASIL
Andrea Falcão (IFRJ); Guilherme Bertisollo (UFBA); Fernando Mencarelli (UFMG)

SOMOS CULTURA: POLÍTICA E REDE DE CULTURA NA UFSCAR COMO ESTRATÉGIA DE INCLUSÃO E DESENVOLVIMENTO
Barbara Pereira dos Santos (UFScar); Ana Carolina dos Santos Albino (UFScar); Carla Regina Silva (UFScar)

04 DE JULHO, SEXTA-FEIRA

9h | Comunicações | Auditório | Mesa XXXV – Políticas Culturais V

CULTURA POLÍTICA E POLÍTICA CULTURAL: UMA ANÁLISE DA FUNARTE NA GESTÃO PETISTA (2003-2010)
Anderson Albérico Ferreira (UPM-SPED)

AVALIAÇÃO DE POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA: ASPECTOS METODOLÓGICOS PARA ANÁLISE DOS EDITAIS DA FUNARTE (2012-2022)
Juliana Amaral dos Santos (FUNARTE)

TECNOLOGIAS DIGITAIS NOS PONTOS DE CULTURA: A CONSTRUÇÃO DO SISTEMA NACIONAL DE CULTURA SEGUNDO A PESQUISA TIC CULTURA (2016-2022)
Lúcia de Toledo França Bueno (CETIC.br)

9h | Comunicações | Sala de Cursos | Mesa XXXVI – Diversidade e Interseccionalidade

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

EL CUERPO QUE HABÍTO CIRQUERAS FEMINISTAS, UNA EXPERIENCIA DE ARTIVISMO EN URUGUAY Virginia Caputi González (CURE – UDELAR)

INTERSECCIONALIDADE E POLÍTICAS CULTURAIS: ENTRE A UNIVERSALIZAÇÃO E AS SINGULARIDADES DA DIVERSIDADE
Cátia Cristina Bocaiuva Maringolo (MINC); Flora de Paula Gonçalves Holanda Maia (MINC)

RÍO QUEER: ARTE DESVIADO, FORMACIÓN PROFESIONAL Y CREACIÓN DE NUEVAS ESCENAS CULTURALES ARTÍSTICAS EN ROSARIO
Julia Cadoche (gestora cultural na Radio Universidade de Rosário)

9h | Comunicações | Sala A -2º andar | Mesa XXXVII - Cultura Urbana e Juventude

VIVÊNCIAS JUVENIS ATRAVÉS DO PROGRAMA ID JOVEM: UM PANORAMA DAS PERCEPÇÕES E DESAFIOS PARA A POLÍTICA PÚBLICA
Sabrina Lima de Vilhena (EICOS-UFRJ); Beatriz Akemi Takeiti (EICOS – UFRJ)

TENSÕES DA POLÍTICA CULTURAL NA PERIFERIA: TERRITORIALIZAÇÃO E A PARTICIPAÇÃO SOCIAL A PARTIR DO CENTRO CULTURAL BOM JARDIM EM FORTALEZA
Caio Anderson Feitosa Carlos (SECULT-CE)

AS BATALHAS DE RIMAS EM PORTUGAL: ANÁLISE METODOLÓGICA ACERCA DE UM ESTUDO DE CASO Carla Aparecida da Silva Ribeiro (UENF)

ORGANIZAÇÃO É A PALAVRA-CHAVE: O MOVIMENTO HIP-HOP E SUA INSERÇÃO NAS POLÍTICAS PÚBLICAS
Patrícia Moreira Mendonça e Silva (CEDERJ-UERJ)

11h | Comunicações | Auditório | Mesa XXXVIII – Políticas Culturais VI

PROGRAMA DE TRANSFERÊNCIAS FUNDO A FUNDO DO SIEC-CEARÁ E O PROGRAMA DE FORTALECIMENTO DOS SISTEMAS MUNICIPAIS DE CULTURA DO CEARÁ

Vitor Melo Studart (SECULT-CE); Luisa Cella de Arruda Coelho (SECULT-CE); Francisco Fabio Santiago (SECULT-CE)

SISTEMA NACIONAL DE CULTURA E PLANOS MUNICIPAIS DE CULTURA: PREMISSAS PARA PENSAR A DESCENTRALIZAÇÃO DE POLÍTICAS CULTURAIS EM MINAS GERAIS

Fábio Cabral Durso (PPGMP/UFPel); Renata Ovenhausen Albernaz (UFRGS)

PERSPECTIVAS DE COMUNICAÇÃO POPULAR PARA DEMOCRATIZAR AS POLÍTICAS CULTURAIS: ESTUDO DIAGNÓSTICO DAS PRÁTICAS COMUNICACIONAIS DO PROGRAMA NACIONAL DOS COMITÊS DE CULTURA Alicia Moreira Felix (LabCD-UFPR/MINC); Brunna Vasconcelos (LabCD-UFPR/MINC); Camila Rezende (LabCD-UFPR/MINC); Camila Sailer Rafanhim (LabCD-UFPR/MINC); Rafaela Zimkovicz (LabCD-UFPR/MINC)

RETOMADA DA PARTICIPAÇÃO SOCIAL NO CAMPO DA CULTURA: O CASO DAS CONFERÊNCIAS MUNICIPAIS DE CURITIBA E ESTADUAL DO PARANÁ

Deborah Rebello Lima (UFPR); Ana Carolina Casaril (UFPR); Bruna Karolina Kochhann (UFPR)

O PROGRAMA CIENTISTA CHEFE DA CULTURA NO ESTADO DO CEARÁ E AS AÇÕES AFIRMATIVAS NA GESTÃO CULTURAL

Airlson dos Santos Gomes (UFC); Leandro Santos Bulhões de Jesus (UFC); Rosa Cristina Primo Gadelha (UFC)

11h30 | Comunicações | Sala de Cursos | Mesa XXXIX – Desenvolvimento Sustentável e Meio Ambiente

POLÍTICAS DE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL NA LUTA CONTRA A CRISE CLIMÁTICA Ariane Cristina Paes da Paixão (IPHAN); Márcia Cristina Pacito Fonseca Almeida (IPHAN)

LA CULTURA QUE RESPIRA: SOSTENIBILIDAD, REGULACIÓN Y AUTOGESTIÓN

Juan Banegas (Universidad de San Andrés – Buenos Aires)

PAISAGEM COMO CATEGORIA DO PATRIMÔNIO CULTURAL

Fábio Brasileiro (UFPel); Jorge Eremites de Oliveira (UFPel)

11h | Comunicações | Sala A -2º andar | Mesa XL – Políticas Culturais Setoriais

HOMEM, PÓS-GRADUADO E SUDESTINO: BREVE ANÁLISE SOBRE O PERFIL DE ARTISTAS PARTICIPANTES E PLATAFORMAS BRASILEIRAS DE VISIBILIDADE E CIRCULAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Sandro Ouriques Cardoso (EBA/UFMG); Maria Luísa de Souza (EBA/UFMG); Patrick Carvalho Moreira (EBA/UFMG)

PARA QUE SERVE UM FESTIVAL DE BONECOS? UMA PROPOSTA PARA O ESTUDO DOS IMPACTOS DO SISTEMA DE CIRCULAÇÃO DE TEATRO DE ANIMAÇÃO NO BRASIL

Mario Ferreira Piragibe (UFU)

FLIPELO E A MALEABILIDADE DA DEMOCRACIA

Joice de Oliveira Faria (UFBA)

CULTURA E ACESSO AO LIVRO EM NITERÓI: DESAFIOS E PORTENCIALIDADES DAS POLÍTICAS PÚBLICAS

Amanda do Nascimento dos Santos Almeida (UFF)

POR UMA POLÍTICA DE PROMOÇÃO DA LEITURA PARA O ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UM ESTUDO DE CASO

Jorge Teles (UFF)

INTERVALO

14h30 MESA REDONDA IV - Mondiacult 2025: diálogos urgentes e visões prospectivas

Daniel Granados Ginés (Delegado de Direitos Culturais no Conselho Provincial de Barcelona)

Sara Diez (Asesora del Espacio Cultural Iberoamericano – SEGIB)

Bruno Melo (MINC)

Lia Calabre (FCRB)

Márcio Tavares (secretário executivo do Ministério da Cultura)

Mediação: Alexandre Santini (FCRB)

16h30 - Conferência de Encerramento

TEIA, a inteligência Vital x Inteligência Artificial

Célio Turino

Mediação: Emiliano Fuentes (Argentina)

18h - Lançamento do livro:

Sementeira: Graãos para transformar radicalmente a sociedade via políticas culturais

Célio Turino

O Seminário Internacional de Políticas Culturais é realizado pela Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), instituição vinculada ao Ministério da Cultura (MinC), por meio do Setor de Políticas Culturais da FCRB, em parceria com a Cátedra UNESCO de Políticas Culturais e Gestão. Nesta edição, o evento conta também com a parceria do Programa IberCultura Viva.

Entrada Franca

Inscrições Gratuitas pelo link: <https://www.even3.com.br/xiv-seminario-internacional-de-politicas-culturais-2025-578423/>

Rua São Clemente, 134 Botafogo (próximo à estação do Metrô)

Dúvidas: seminariopoliticasculturais@gmail.com

Índice por trabalhos

Índice por trabalho

- 55 **POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS EM BRASÍLIA (DF), PARA O FORTALECIMENTO E SALVAGUARDA DA LITERATURA DE CORDEL: A APLICAÇÃO DO MARCO REGULATÓRIO DAS ORGANIZAÇÕES DA SOCIEDADE CIVIL -MROSC**
Augusto Rodrigues da Silva Junior (UnB) ; Sheila Gualberto Borges Pedrosa (UnB; Secult DF)
- 72 **OXENTE, A MULHER CORDELISTA É IGUALMENTE COMPETENTE: RELATO DE EXPERIÊNCIA CULTURAL MEDIADA POR CORDEL FEMININO**
Onã Silva
- 88 **AS POLÍTICAS PÚBLICAS PARA AS CULTURAS TRADICIONAIS E POPULARES: UM OLHAR SOBRE AS LEIS DOS MESTRES E MESTRAS DA CULTURA NO BRASIL**
Ricardo César Carvalho Nascimento (UNILAB); Raimundo Aterlane Pereira Martins (IFCE)
- 108 **POLÍTICAS CULTURAIS, PATRIMÔNIO IMATERIAL: O CORDEL EM QUESTÃO** Sylvia Nemer (FCRB)
- 121 **PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS COM A LEI DE INCENTIVO À CULTURA (PAULO GUSTAVO) NO MUNICÍPIO LITORÂNEO DO PARANÁ – MATINHOS**
Cristiane dos Santos Souza (UFPR); Giselly Brasil (UFPR); Susan Renée Klein (Departamento de Cultura – Matinhos – PR)
- 133 **RETOMADA, RECONSTRUÇÃO E RESISTÊNCIA: A LEI PAULO GUSTAVO NA BAIXADA FLUMINENSE**
João Guerreiro (IFRJ/Nilópolis, OBaC); Stephanie Leite (Subsecretária de Cultura de Japeri, OBaC); Bruno Lima (PPGE/UFF; FCRB/PIPC; ObaC)
- 148 **O BAIXO ALCANCE NA DISTRIBUIÇÃO DO AUXÍLIO EMERGENCIAL DA CULTURA: O CASO DO ESTADO DE SÃO PAULO**
Marianna Percinio Moreira Bomfim (UFABC; SEC São Paulo); Flavia Maroto Bergamin (UFABC)
- 163 **A NEBULOSA CULTURAL NA EXECUÇÃO DA LEI PAULO GUSTAVO NO DISTRITO FEDERAL**
Pamela Elizabeth Morales Arteaga (UnB); Wallace Wagner Rodrigues Pantoja (IFPA)

- 177 **O TEATRO DO OPRIMIDO COMO MÉTODO DE INTERVENÇÃO NA ESCOLA: DIÁLOGOS SOBRE JUVENTUDES URBANAS PERIFÉRICAS, ARTE-CULTURA E EDUCAÇÃO CRÍTICA**
Thalia Rampazio Viana (EICOS-UFRJ); Sabrina Lima de Vilhena (EICOS-UFRJ); Beatriz Akemi Takeiti (EICOS-UFRJ)
- 194 **RIMA, RUA E LUTA: A TENSÃO ENTRE ARTE E REPRESSÃO NAS RODAS CULTURAIS DO RIO DE JANEIRO**
Guilherme M. dos Santos (PPGS-UFF)
- 208 **CARNAVAL DE RUA DE SÃO PAULO: DIREITO À CIDADE E CIDADANIA CULTURAL**
Nabil Georges Bonduki (FAU-USP); Vinicius Ribeiro Alvarez Teixeira (USP)
- 218 **PRESERVAÇÃO DIGITAL DO ACERVO FOTOGRÁFICO DO GRUPO CULTURAL CAXAMBU DO SALGUEIRO: ENTRE A POLÍTICA NACIONAL DE ARQUIVOS E AS FRAGILIDADES DE UM ACERVO QUE PRETENDE SALVAGUARDAR PARTE DA MEMÓRIA AFRODIASPÓRICA DO BRASIL**
Emerson Pires Menezes (FIOCRUZ) ; Marcelo da Paz Rocha (FIOCRUZ)
- 226 **O PATRIMÔNIO AFRO-BRASILEIRO NO PRÊMIO RODRIGO: EDUCAÇÃO E MEMÓRIA NAS AÇÕES VENCEDORAS**
Márcia Cristina Pacito Fonseca Almeida (IPHAN); Marília Amaral (IPHAN)
- 239 **RETRATO DA CULTURA AFRO-DESCENDENTE NO SUL DO BRASIL: UMA ANÁLISE DO PRÊMIO MESTRE LUCINDO DO EDITAL SÉRGIO MAMBERTI DO MINC**
Marcia Cabral da Costa (UFRJ); Mirella Farias Rocha (UFRJ); Wilson José Tavares Júnior (UFRJ)
- 254 **A IMPLEMENTAÇÃO DA POLÍTICA NACIONAL ALDIR BLANC NO PARÁ: PROCESSOS, DESAFIOS E PARTICIPAÇÃO SOCIAL**
Gláfrica Fonseca Lôbo Gonçalves
- 268 **PROPULSÃO CULTURAL - ESCRITA DE PROJETOS: REFLEXÕES SOBRE O ASSESSORAMENTO A PROJETOS CULTURAIS NA IMPLEMENTAÇÃO DA PNAB NO PARANÁ**
Vinícius Oliveira Costa (UTFPR); Rachel Callai Bragatto (UFPR); Camille Bittencourt (UFRGS); Maria Júlia Silvestre (UFPR); Maria Carolina Sarturi (UFPR)
- 287 **OS DESAFIOS E A IMPORTÂNCIA DAS POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS PARA CIDADES DO INTERIOR: RESULTADOS DA LEI ALDIR BLANC EM SÃO JOÃO DEL REI – MG**
Rodrigo Gonçalves de Carvalho (UFSJ); Cláudio José Guillarduci (UFSJ)
- 299 **LPG NA BXD: A EXECUÇÃO DA LEI PAULO GUSTAVO NA BAIXADA FLUMINENSE**
Bruno Borja (UFRRJ, OBaC); Bruno Lima (PPGE/UFF; FCRB/PIPC; ObaC); Camila Eller (DAC- Proext/UFRRJ; OBaC)

- 314 **NÚCLEOS EDUCATIVOS EM EQUIPAMENTOS CULTURAIS DO SERTÃO CENTRAL DO CEARÁ: ESPAÇO DE PERTENCIMENTO E FORMAÇÃO**
Lorena da Costa Patricio (PPGEM-UECE, Coordenadora Pedagógica da Casa de Saberes Cego Aderaldo, SECULT-CE/IDM); Jaiane Cruz Sousa (Coordenadora Pedagógica da Casa de Antônio Conselheiro, SECULT-CE/IDM)
- 327 **CASA DA CULTURA DE CANAÃ DOS CARAJÁS: FORTALECIMENTO DE EQUIPAMENTOS CULTURAIS E A GESTÃO TERRITORIALIZADA**
Gabriela Sobral Feitosa (Coordenadora da Casa de Cultura de Canaã dos Carajás); Jairon Barbosa Gomes (Supervisor Educativo da Casa de Cultura de Canaã dos Carajás)
- 338 **A GESTÃO DOS TEATROS MUNICIPAIS DO RIO DE JANEIRO: DESAFIOS E PERSPECTIVAS NO QUADRIÊNIO 2021-2024**
Anna Carolina Magalhães (Gerente de Políticas para as Artes na Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro)
- 354 **PRÁTICAS, TÁTICAS E ABORDAGENS FORMATIVAS DESENVOLVIDAS NO ÂMBITO DA REDE SESC DE ARTE EDUCAÇÃO: MEDIAÇÃO CULTURAL NO FOCO**
Ademildes Filho (Departamento Nacional do SESC); Leonardo Moraes Batista (Departamento Nacional do SESC)
- 371 **CARIMBÓ: UMA ANÁLISE ENTRE O DIREITO DE IMAGEM E A APROPRIAÇÃO CULTURAL**
Amanda Rabelo; Saada Zouhair Daou (UA, Estácio do Pará)
- 385 **ENTRE A TRADIÇÃO E A POLÍTICA DE CULTURA: O PROJETO ANCIÕES DA PUXADA DO MASTRO E A NÃO APLICAÇÃO DA LEI PAULO GUSTAVO EM ILHÉUS-BA**
Luiz Felipe Mendes de Oliveira (UNEB)
- 400 **SÉRIE NOTÁVEIS EM CORDEL: HISTÓRIAS DE CIENTISTAS NA RIMA DA CULTURA POPULAR**
Onã Silva; Leda Sampson (IBICT)
- 415 **CULTURAS TRADICIONAIS E POPULARES E POLÍTICA CULTURAL: ESTRUTURAS PARA A FORMAÇÃO HUMANA ALÉM DOS RECURSOS FINANCEIROS**
Sebastião José Soares (Minc)
- 434 **DO DESENVOLVIMENTO DA PESQUISA À CRIAÇÃO DO INSTITUTO LETRAS QUE FLUTUAM: VINTE ANOS DE DEFESA DA CULTURA RIBEIRINHA NA AMAZÔNIA PARAENSE**
Fernanda Martins (Instituto Letras que flutuam); Natascha Penna dos Santos (Secretaria do Meio Ambiente e Sustentabilidade-PA); Elis de Araújo Miranda (UFF)
- 452 **DO SIMBÓLICO AO ESTRUTURAL: OS DESAFIOS PARA A PRODUÇÃO CULTURAL AFROCENTRADA EM BRUSQUE**
Shayene Ferreira de Jesus (PPGCOM/UFPR); João Paulo da Silva (PPGCOM/UFPR)

- 469 **PARA ORGANIZAR A FANTASIA E TRANSFORMAR AS RUAS:
APONTAMENTOS SOBRE A 19 CONFERÊNCIA MUNICIPAL DE CARNAVAL
DE RUA DE SÃO PAULO**
Vinicius Ribeiro Alvarez Teixeira (USP)
- 482 **EXPLORANDO DADOS DA ECONOMIA MUNICIPAL DA CULTURA: O LIMITE DA
FORMALIDADE E DADOS POSSÍVEIS**
Marcelo Ponte Barbosa (UFC); José Carlos Lázaro (UFC)
- 498 **O LUGAR DAS IDEIAS: O CASO DO FOMENTO AO TEATRO PARA A CIDADE
DE SÃO PAULO**
Mariana Vaz de Camargo (Paris Nanterre; SENAC)
- 514 **O FOMENTO À CULTURA NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO E OS
REPASSES FEDERAIS ENTRE 2020 E 2024**
Veronica Diaz Rocha (PPFH/UERJ); Pâmela Matos (IPPUR/UFRJ)
- 533 **POLÍTICAS CULTURAIS E O PAPEL DO ESTADO: DEMOCRATIZAÇÃO
E IDENTIDADE CULTURAL EM CURITIBA**
Lorena Manchenho (UFPR)
- 550 **FINANCIAMENTO DA CULTURA NO BRASIL: UMA ANÁLISE DOS DISPÊNDIOS
DOS ESTADOS BRASILEIROS (2013-2022)**
Raíssa S. Caldas Almeida (UFBA, OBEC), Jalinson Jonas Gomes da Silva
(NPGA/UFBA; OBEC); Leonardo Figueiredo Costa (UFBA)
- 569 **FOMENTO À CULTURA POR MEIO DAS ORGANIZAÇÕES SOCIAIS NO
CEARÁ: PARCERIA, INOVAÇÃO E NOVAS TECNOLOGIAS DE GESTÃO DO
INSTITUTO DRAGÃO DO MAR**
Rachel de Sousa Gadelha Costa (Instituto Dragão do Mar); Nayana Silva Lemos
Misino (Instituto Dragão do Mar)
- 586 **O PROCESSO ADMINISTRATIVO DE TOMADA/PRESTAÇÃO DE CONTAS
NO CAMPO DA CULTURA: ESTUDO DE CASO DA SECULT-CE**
Zaneir Gonçalves Teixeira (UNIFOR); Gretha Leite Maia (UFC); Vítor de Melo
Studart (Secult-Ceará)
- 604 **PROGRAMA DE FORMAÇÃO DE CULTURAS TRADICIONAIS
POPULARES: ANCESTRALIDADE, TERRITORIALIDADE E TRANSMISSÃO**
Alênio Carlos Noronha Alencar (Secult-Ceará/Instituto Mirante Cultura e Arte) ;
Lorena da Costa Patricio (Secult-Ceará/ Instituto Dragão do Mar)
- 618 **GESTÃO CULTURAL EM CONTEXTOS TRADICIONAIS - SESC SÃO
PAULO (2016-2025)**
Dulcilei C. Lima (CPF /Sesc-SP); Flavia Prando (CPF/Sesc-SP)
- 630 **OS FOLGUEDOS POPULARES DE SANTA CATARINA:
ITINERÁRIOS, INVENTÁRIOS E EXPOSIÇÕES, DE SÃO PAULO AO
URUGUAI - ALGUMAS POSSIBILIDADES DE LEITURA**
Giane Maria de Souza (Sec. Cultura e Turismo – Joinville); Maria de Fátima Fontes
Piazza (UFSC)

- 645 **SEM MADEIRA NÃO TEM FANDANGO: A CONSTRUÇÃO DE INSTRUMENTOS MUSICAIS COMO SÍMBOLO DE IDENTIDADE E RESISTÊNCIA**
Marcelo Gruman (IPHAN)
- 659 **“MESA FARTA”: CONSTRUINDO IMAGINÁRIOS DE ABUNDÂNCIA PARA O PORTAL DO SERTÃO (BA) A PARTIR DO ARTESANATO**
Matheus Guimarães Costa (UEFS); Eduardo Oliveira Miranda (UEFS)
- 674 **O FÓRUM ESTADUAL DE SECRETÁRIOS E DIRIGENTES MUNICIPAIS DE CULTURA DO RIO DE JANEIRO ENTRE 2017 E 2024**
Marcelo Bravo (Gestor / Consultor)
- 689 **PEQUENO PANORAMA DA ESTRUTURA ADMINISTRATIVA DA PREFEITURA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE PARA A CULTURA, DE 1984 A 2000**
Cris Diniz Aguiar (PPGDança/UFBA/UFOP); Tainá Rosa (UFOP)
- 701 **BREVE TRAJETÓRIA DAS POLÍTICAS CULTURAIS DA CIDADE DE SALVADOR**
Emanuel Messias Campos (UFBA); Renata Rocha (UFBA); Leonardo Costa (UFBA)
- 716 **NOTAS SOBRE A CONSTRUÇÃO PARTICIPATIVA DO NOVO PLANO MUNICIPAL DE CULTURA DE SANTO AMARO-BA**
Laura Bezerra (CECULT/UFRB); Juliana Carolina (UFRB); Lucas Oliveira (UFRB)
- 730 **PARTICIPAÇÃO SOCIAL E POLÍTICAS CULTURAIS DEMOCRÁTICAS NA CIDADE DE SÃO PAULO**
Lia Calabre (FCRB, PPCult/UFF); Ana Paula do Val (UFABC)
- 749 **FINANCIAMENTO DA CULTURA NO BRASIL: UMA ANÁLISE DOS VALORES EMPENHADOS NAS CAPITAIS BRASILEIRAS (2013-2023)**
Breno Domingos de Oliveira (OBEC, UFBA); Daniele Pereira Canedo (OBEC, UFBA); Ernani Coelho Neto (OBEC, UFBA);
- 761 **A FRENTE DA GASTRONOMIA MINEIRA: AS DIRETRIZES DE UM MOVIMENTO QUE BUSCA FORTALECER A GASTRONOMIA NO CONTEXTO DE BELO HORIZONTE COMO CIDADE CRIATIVA**
Paulo Aguiar de Andrade Lima Neto (UFV); Magnus Luiz Emmendoerfer (UFV); Anthony Alves da Rocha Thuner (UFV)
- 777 **A GASTRONOMIA SOCIAL COMO ASPECTO DAS POLÍTICAS CULTURAIS: UM RELATO DE EXPERIÊNCIA NO POLO DE GASTRONOMIA DO 32º FESTIVAL DE INVERNO DE GARANHUNS**
Ana Beatriz Gonçalves Miranda(UFC); Eveline de Alencar Costa (UFC); Alessandra Pinheiro de Góes Carneiro (UFC)
- 790 **GASTRONOMIA COMO CULTURA E A EMERGÊNCIA DAS NOVAS FOMES: POLÍTICAS CULTURAIS, TRADIÇÕES CULINÁRIAS E A SAÚDE ALIMENTAR**
Alexandre Fernandes Correa (CM UFRJ Macaé)
- 802 **PONTOS DE CULTURA COMO PONTES DE CULTURA**
Juliano Ricci Jacopini (Diretor do Departamento de Cultura do Município de Matão/ SP)

- 815 **PRESENÇA DA POLÍTICA NACIONAL DA CULTURA VIVA NA IV CONFERÊNCIA NACIONAL DE CULTURA**
Maria Alice Gomes Alves (UFBA); Guilherme Varella (UFBA); Luana Vilutis (UFBA)
- 832 **CULTURA VIVA NA BAHIA: LEGADO DA ALDIR BLANC, QUESTÕES JURÍDICAS E FORTALECIMENTO DA ECONOMIA LOCAL**
Michelle Costa Dahlmann (Superintendente de Cultura da Cairu)
- 844 **IMPLICAÇÕES DA PNCV NA PNAB: UM OLHAR SOBRE OS PLANEJAMENTOS DOS ENTES FEDERADOS**
Clarissa Semensato (UFF); Lyncoln Souza de Oliveira (UFF); Deborah Rebello Lima (UFPR); Luiz Augusto F. Rodrigues (UFF)
- 860 **CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES SOBRE O PROJETO DE PESQUISA “PONTOS DE CULTURA - A POLÍTICA DE BASE COMUNITÁRIA RECONSTRUINDO O BRASIL: UMA ANÁLISE A PARTIR DO EDITAL SÉRGIO MAMBERTI 2023”.**
Roberta de Mendonça Porto (UFSCar); Beatriz Akemi Takeiti (EICOS/UFRJ); Patrícia Dorneles (EICOS/UFRJ)
- 875 **CULTURA VIVA: DIREITOS CULTURAIS E ACESSO AO FOMENTO**
Márcia Rollemberg (Secretária de Cidadania e Diversidade do Minc)
- 892 **PENSANDO A INTERLOCUÇÃO ENTRE EDUCAÇÃO E CULTURA NO ÂMBITO DA POLÍTICA PÚBLICA**
Leonardo Minervini (PUC-Rio); Cristina Carvalho (PUC-Rio)
- 908 **OS LABORATÓRIOS DE CRIAÇÃO DA ESCOLA PORTO IRACEMA DAS ARTES E O MERCADO DE TRABALHO: ALGUNS APONTAMENTOS**
Alexandre Barbalho (UECE); Beatriz Perote Fernandes (UECE); Bruna Costa Silva do Nascimento (UECE); Isaac Pipano (UNIFOR, Porto Iracema)
- 919 **ALTERIDADE COMO ENIGMA: CINECLUBE CECIERJ ENTRE ESCUTAS E FALAS**
Caroline Alciones de Oliveira Leite (CICIERJ); Nathália Jacinto Ferreira(CICIERJ)
- 934 **CEARÁ - FEMININO - DA CULTURA A PARTICIPAÇÃO DAS MULHERES NA ELABORAÇÃO DE POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA NO CEARÁ: UM OLHAR SOBRE EXPERIÊNCIAS PIONEIRAS DE FORMAÇÃO**
Natasha Danielly Carvalho Faria (MIS-CE); Zaneir Gonçalves Teixeira (UNIFOR)
- 949 **ENGENHARIA CULTURAL: RELATOS DE UM CURSO DE GESTÃO CULTURAL NO RIO DE JANEIRO**
Rebeca Brandão (Gestora, Produtora, Artista); Isabela Souza (Coordenadora Adjunta do Programa Agentes Territoriais – Minc-IFRJ); Manoel Silvestre Friques (UNIRIO)
- 966 **CULTURA E MUSEUS: UMA TRANSVERSALIDADE IMPORTANTE**
Mayane Pereira Silva (PGCULT); Klaútenys Dellene Guedes Cutrim (PGCULT / DETUH – UFMA)

- 982 **ACERVOS PRIVADOS, FUTUROS MUSEUS – O TRÂNSITO ENTRE A ESFERA PARTICULAR E A PÚBLICA NA DEMOCRATIZAÇÃO DO ACESSO AO SABER**
Gissele Chapanski (Unicamp); Luiza Kumagai (Instituto de Arte Contemporânea); Sérgio Kalil (Unicamp)
- 995 **O SISTEMA BRASILEIRO DE MUSEUS - O PRIMEIRO INSTRUMENTO DA POLÍTICA NACIONAL DE MUSEUS**
Gilson Antônio Nunes (UFOP)
- 1005 **A CONSTRUÇÃO DAS POLÍTICAS PÚBLICAS NO SETOR DOS MUSEUS NO BRASIL**
Ana Ramos Rodrigues Castro (UFRGS)
- 1019 **POLÍTICAS CULTURAIS EM AÇÃO: O PAPEL DA COMUNICAÇÃO E DO DESIGN NO CONTEXTO DO PROGRAMA CULTURA VIVA**
Gustavo Stresser Costa (UEL)
- 1032 **HISTÓRIA ORAL E A (RE)PRODUÇÃO DE MEMÓRIAS: O PODCAST CULTURA É VIVA! COMO UM AMBIENTE DIGITAL DE MEMÓRIAS SOBRE OS 20 ANOS DE CULTURA VIVA**
Gustavo Henrique da Costa Torquato (PPCult/UFF); Larissa Helena Olivares Herédia (PPCult/UFF); Ellen de Arruda Sader (UFF)
- 1048 **CULTURA VIVA DAS GERAIS: A EXPERIÊNCIA DEMOCRÁTICA QUE CONSOLIDOU A POLÍTICA MUNICIPAL PARA PONTOS DE CULTURA EM BELO HORIZONTE E ALGUNS DE SEUS DESDOBRAMENTOS**
Michelle Cristina Alves Silva (Assessora Parlamentar da Vereadora Cida Falabella (PSOL-BH)); Gustavo Bones (Assessor Parlamentar da Vereadora Cida Falabella (PSOL-BH))
- 1059 **BROTAÍ - REDE CULTURA COMUNITÁRIA: AVANÇOS E OBSTÁCULOS NA IMPLEMENTAÇÃO EM NITERÓI/RJ**
Matheus Lima Cavalcanti (Subsecretário das Culturas de Niterói)
- 1070 **PONTÕES DE CULTURA - A POLÍTICA DE BASE COMUNITÁRIA RECONSTRUINDO O BRASIL: UMA ANÁLISE PRELIMINAR DO EDITAL CULTURA VIVA**
Beatriz Akemi Takeiti (EICOS/UFRJ); Roberta de Mendonça Porto (UFSCar); Walquíria Raizer (IFCS/UFRJ)
- 1081 **TODA ESCOLA É UM CENTRO CULTURAL: OCUPA ESCOLA, UMA POLÍTICA CULTURAL NA REDE MUNICIPAL DE ENSINO DO RIO DE JANEIRO**
Fátima Verônica Santos (UNIRIO, Coordenadora de Projetos da Casa de Arte de Educar)
- 1094 **CIDADANIA CULTURAL E POLÍTICAS DE FORMAÇÃO: REFLEXÕES SOBRE AS ESCOLAS LIVRES NO CEARÁ (2022-2024)**
Ernesto Gadelha (SECULT-CE); Adson Rodrigo Silva Pinheiro (SECULT-CE); José Carlos Lázaro (UFC)
- 1109 **EMPODERANDO CRIANÇAS ATRAVÉS DA EXPRESSÃO ARTÍSTICA: EXPLORANDO A INTERSEÇÃO ENTRE ARTE E OS DIREITOS DAS CRIANÇAS** Mariana Chew (University of London)

- 1126 **PARA FAZER CHOVER: METODOLOGIAS DE FRACASSO**
Mariana Franco Teixeira (CECIERJ); Caroline Alciones de Oliveira Leite (CECIERJ); Chloé Brune Braga Fernandes (CECIERJ)
- 1141 **O ENSINO DE/DA ARTE NA EDUCAÇÃO BRASILEIRA: DÉCADA DE 30** Niccolly Evannys Zifirino Lima (IFTO/UEL); Lucelita Maria Alves (UFT)
- 1156 **EDUCACIÓN, DESIGUALDAD Y POLÍTICAS CULTURALES FRENTE AL NEGACIONISMO DE LOS APORTES AFRODESCENDIENTES EN AMÉRICA LATINA**
Alexandra Natali León Bernardo (Universidade Andina Simón Bolívar)
- 1167 **MAPEAR PARA AGIR: POLÍTICAS DE REPARAÇÃO E O MAPEAMENTO DAS COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS NO BRASIL**
Geslline Giovana Braga (UNIRIO); Adriana Russi (UFF); Marco Brandão (UFF)
- 1183 **POLÍTICAS CULTURAIS E DEMOCRATIZAÇÃO DE ACESSO: OS DESAFIOS PARA A INCLUSÃO DE PESSOAS EM SITUAÇÃO DE RUA EM MUSEUS**
Giseli Pacheco (PPG-PMUS UNIRIO); Many Pereira dos Santos (PPCult-UFF)
- 1198 **A POLÍTICA NACIONAL DE MUSEUS E OS DIÁLOGOS POSSÍVEIS – UMA ANÁLISE SOBRE OS ACERVOS DE TEMÁTICA NEGRA EM SANTA CATARINA**
Marco Antonio Figueiredo Ballester Júnior (Gerente do Museu Histórico de Itajaí); Márcia Regina Bertotto UFRGS)
- 1215 **ACERVO NOSSO SAGRADO E RACISMO DE ESTADO**
Maria Helena Versiani (Museu da República)
- 1227 **DEL ESCRITORIO AL TERRITORIO DIEZ AÑOS DEL PROGRAMA IBERCULTURA VIVA: UN ANÁLISIS DESDE ARGENTINA**
Clarisa Inés Fernández (Argentina - IDIHCS – CONICET-UNPL)
- 1245 **CULTURA VIVA COMUNITARIA ADONDE IBERCULTURA VIVA Y LA PARTICIPACIÓN COMUNITARIA: EXPERIENCIAS DESDE LA GESTIÓN CULTURAL**
Federico Prieto (Argentina - Gestor Cultural)
- 1259 **EL CINE INDÍGENA EN ECUADOR UNA APUESTA DE POLÍTICA PÚBLICA CULTURAL DESDE LA ORGANIZACIÓN SOCIAL**
Norma Rocío Gómez Semanate (Equador - Originária do povo Kitu Kara, gestora e ativista, posgraduada em Políticas Culturais de Base Comunitária – FLACSO)
- 1273 **LA GESTIÓN COMUNITARIA EN EL CONTEXTO LATINOAMERICANO COMO PRÁCTICA SIMBÓLICO- POLÍTICA SITUADA**
Wilder Samuel Ramos Ochoa (Peru -Posgraduado em Políticas Culturais de Base Comunitária – FLACSO)
- 1293 **LIBROS LIBRES PARA TODOS: BIBLIOTECAS COMUNITARIAS Y REDES DE LECTURA COMO ESTRATEGIAS DE DEMOCRACIA CULTURAL**
Heidy Helena Mejía Sánchez (Colômbia - Gestora Cultura)

- 1306 **VÍNCULOS: CONEXIONES ENTRE POLÍTICA, CULTURA Y TERRITORIO**
Juan Carlos Barreto (Uruguai -CURE - UDELAR)
- 1318 **FUNDO SETORIAL DO AUDIOVISUAL: CONQUISTAS, CONTRADIÇÕES E NOVAS APOSTAS POLÍTICAS**
Lia Bahia (UFF); Felipe Lopes (ESPM)
- 1333 **POLÍTICAS CULTURAIS E FLUXOS DE ATENÇÃO EM PROL DO SETOR AUDIOVISUAL: CONSIDERAÇÕES SOBRE A POTÊNCIA DE TEMÁTICAS LOCAIS**
Cinthya Pires Oliveira (EBC)
- 1346 **FUNDAMENTOS DA REGULAÇÃO DA COMUNICAÇÃO SOCIAL ELETRÔNICA NO BRASIL: REVISÃO DO ANTEPROJETO DE 2010 E OS DESAFIOS ATUAIS** Alexander Patez Galvão (ANCINE)
- 1358 **AUDIOVISUAL NA CONTA SATÉLITE DE CULTURA: HISTÓRIA, CONCEITOS E EXPERIÊNCIAS INTERNACIONAIS**
Carla Daniela Rabelo Rodrigues (UNILA)
- 1378 **A HISTÓRIA DO MERCADO DE CINEMA NO BRASIL EM NÚMEROS: SÉRIES HISTÓRICAS COMO INSUMO À POLÍTICA PÚBLICA PARA O SETOR**
Thiago Nogueira Carvalho (ANCINE)
- 1397 **OFICINA DAS MINAS: CULTURA VIVA COMUNITÁRIA FEMININA - REIVINDICANDO UMA POLÍTICA CULTURAL INCLUSIVA PARA MULHERES** Camille Siston (PPCult-UFF); Ana Paula Klippel (UERJ)
- 1409 **LA FORMACIÓN CULTURAL COMUNITARIA COMO DISPOSITIVO PARA CONSTRUIR REDES Y EXPANDIR HORIZONTES POSIBLES**
Gabriela del Pilar Yauza
- 1419 **ACESSE MUSEUS: A CONSTRUÇÃO DE UMA POLÍTICA PÚBLICA EM PROL DA ACESSIBILIDADE NOS MUSEUS E PONTOS DE MEMÓRIA**
Rafaela Alves Felício (IBRAM); Simone Mitsumori (IBRAM); Juliana Kneipp Giareta (IBRAM)
- 1435 **O PONTO DE CULTURA VOZES ESPECIAIS E O PROTAGONISMO CULTURAL DA PESSOA COM DEFICIÊNCIA**
Etna Marzolla Gutierrez (UCDB); Neide Santos da Silva (UCDB); Heitor Romero Marques (UCDB)
- 1447 **CULTURA VIVA E A PESSOA IDOSA: ESTUDO DAS CANDIDATURAS AO EDITAL SÉRGIO MAMBERT**
Claudia Reinoso Araujo de Carvalho (UFRJ); Patricia Silva Dorneles (EICOS/UFRJ); Karina Miranda da Gama (Minc)
- 1458 **IBERCULTURA VIVA Y LAS POLÍTICAS CULTURALES DE BASE COMUNITARIA**
Emiliano Fuentes Firmani (Argentina - Pesquisador da UNTREF e da RGC, doutorando na Universidade Nacional de Córdoba)

- 1472 **POLÍTICAS CULTURALES DE BASE COMUNITARIA EN LOS PAÍSES MIEMBROS DE IBERCULTURA VIVA. UNA CARACTERIZACIÓN**
Diego Hernán Benhabib (Argentina - IberCultura Viva)
- 1493 **20 AÑOS DE PUNTOS DE CULTURA: SU INFLUENCIA EN LA POLÍTICA LOCAL (CÓRDOBA, ARGENTINA), EXPERIENCIAS Y DESAFÍOS**
Mariana Carla Gutiérrez (Argentina -bolsista do CONICET, atua no Instituto de Estudos em Comunicação, Expressão e tecnologias – FCC-UNC)
- 1509 **PUNTOS DE CULTURA GUADALAJARA, EL INICIO DE LA EXPERIENCIA DE LA POLÍTICA CULTURAL DE BASE COMUNITARIA MÁS AL NORTE DEL SUR.** Luisa Beatriz Velasquez Santiago (México -Governo de Guadalajara)
- 1524 **LA CONSTRUCCIÓN DE POLÍTICAS CULTURALES DE BASE COMUNITARIA EN LA CIUDAD DE MÉXICO: UN ASUNTO PENDIENTE**
Gabriela Paulina Ibarra Hernández (México -Professora da UACM e gestora comunitária)
- 1538 **LA CULTURA EXPANDIDA: INTERSECCIONES CULTURALES PARA LA SOSTENIBILIDAD SOCIAL Y AMBIENTAL**
Daniel Granados Ginés (Espanha - Delegado de Direitos Culturais no Conselho Provincial de Barcelona)
- 1554 **IMAGINACIONES COMUNITARIAS EN LOS TIEMPOS DE LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL**
Flor Minici (Argentina - Secretária Técnica do IberCultura Viva)
- 1562 **O FOMENTO FEDERAL À PRODUÇÃO DE CURTAS-METRAGENS: 31 ANOS DE HISTÓRIA EM 31 EDITAIS DE FOMENTO**
Ana Paula Melo Sylvestre (SAV-MINC); Bárbara Gomes Alpino Rodrigues (SAV-MINC)
- 1579 **PLATAFORMAS DE STREAMING E POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA E DE COMUNICAÇÃO**
Cintia Augustinha dos Santos Freire (PPGMC-UFF); Adilson Vaz Cabral Filho (PPGMC-UFF)
- 1594 **POLÍTICAS CULTURAIS PARA O STREAMING NO BRASIL**
Eula Dantas Taveira Cabral (FCRB); Vinícius Silveira Gonçalves Gondra (PIC/FCRB); João Victor Maiani Pereira (EPCC/FCRB)
- 1611 **A INTERSEÇÃO POSSÍVEL ENTRE A POLÍTICA PÚBLICA DO AUDIOVISUAL E A EDUCAÇÃO NO MARCO LEGAL DO ARTIGO 27 DA MP 2.228-01/01 – OBRAS AUDIOVISUAIS NA AGENDA EDUCACIONAL**
Sergio L. B. F. Reis (ANCINE)
- 1627 **MUNICÍPIOS BRASILEIROS E POLÍTICA CULTURAL: O TÍTULO DE CAPITAL NACIONAL NO ORDENAMENTO JURÍDICO (2003-2024)**
Gabriel Gervásio Neto (Consultor Legislativo – Câmara dos Deputados) José Ricardo Oriá Fernandes (Consultor Legislativo – Câmara dos Deputados)
- 1640 **A CULTURA COMO POLÍTICA PÚBLICA DE DESENVOLVIMENTO**

Neuma Oliveira Souto Dória (Gestora Cultural)

- 1654 **CELSE FURTADO - MINC E A CONSTRUÇÃO DA DEMOCRACIA**
Rodrigo Padovan (IEB-USP); Inês Gouveia (IEB-USP)
- 1668 **DESAFIOS E PERSPECTIVAS PARA A IMPLEMENTAÇÃO DA CONVENÇÃO DA DIVERSIDADE CULTURAL NO SÉCULO XXI: ENTRE AVANÇOS E RETROCESSOS**
Chris Zelglia (Diretora Regional do Fórum do CMPC RJ)
- 1686 **O MERCADO MUNICIPAL DE CAMPOS DOS GOYTACAZES ENTRE ENCRUZILHADAS: O PROCESSO DE PATRIMONIALIZAÇÃO E O BRANQUEAMENTO DO ESPAÇO URBANO**
Ilanani Emílio de Castro Dias (UFF); Elis de Araújo Miranda (UFF)
- 1701 **RUÍNAS, VAZIOS E RECONFIGURAÇÕES NO PRIMEIRO ANO DO PROGRAMA REVIVER CULTURAL**
Heidi Ferreira da Costa (PPGMS-UNIRIO)
- 1716 **PROJETO IMAGENS DO POVO: UMA INTRODUÇÃO AO DIREITO À MEMÓRIA POR MEIO DA FOTOGRAFIA**
Lais dos Santos Reverte (UNIRIO) ; Fernanda Pereira Vericimo de la Torre (UNIRIO)
- 1729 **“TODA CIDADE É UMA LENDA”: O PATRIMÔNIO MATERIAL DE QUIXERAMOBIM, AS MEMÓRIAS E AS HISTÓRIAS DE UM LUGAR A PRESERVAR.**
Pedro Igor Pimentel Azevedo (Gestor Cultural da Casa de Antonio Conselheiro – Secult-CE/IDM)
- 1745 **ENTRE RELÍQUIAS E VESTÍGIOS, A JAPARATUBA DE ARTHUR**
Solange de Oliveira (CPF/UFSB)
- 1758 **POLÍTICAS CULTURAIS E FORTALECIMENTO SOCIAL**
Andréa Chiesorin Nunes (UERJ); Livia Carlos dos Reis (UFOP)
- 1773 **POR UMA POLÍTICA LINGÜÍSTICA PARA SURDOS NAS POLÍTICAS CULTURAIS**
José Vinícius de Melo Scheffer (UFC)
- 1790 **CULTURA DO ACESSO - UM PERCURSO PARA IMPLEMENTAÇÃO DE UMA POLÍTICA DE ACESSIBILIDADE CULTURAL**
Thamyle Vieira Machado (SECULT-CE); Valéria Márcia Pinto Cordeiro (SECULT-CE);
- 1809 **CONSELHO NACIONAL DE CULTURA E A REPERCUSSÃO DOS PROJETOS TREM E CARAVANA DA CULTURA; UMA ABORDAGEM DE POLÍTICA CULTURAL E MEMÓRIA SOCIAL (1961-1964)**
Ivan Coelho de Sá (UNIRIO); Monike Garcia Ribeiro (UNIRIO)
- 1841 **O FÓRUM NACIONAL DE SECRETÁRIOS DE CULTURA EM 1990: DESAFIOS E MOBILIZAÇÃO NO ANO DA ASCENSÃO NEOLIBERAL** Bruno Lima (PPGE/UFF; FCRB/PIPC; ObaC);
Laís Nóbrega Gabetto de Sá (FCRB/PIPC); Lia Calabre (FCRB)
- 1825 **PRIMEIRO ENCONTRO NACIONAL DE CULTURA**
Giane Maria de Souza (Secretaria de Cultura e Turismo da Prefeitura de Joinville)

- 1858 CONSELHO NACIONAL DE POLÍTICA CULTURAL: MANDATOS, ALTERAÇÕES E PARTICIPAÇÃO SOCIAL**
Milene Gomes Ferreira Mostaro (FCRB/PIPC, FGV/Cpdc); Lia Calabre (FCRB); Bruna Marinho Araújo da Silva (FCRB/PIC, COC); Tamires Mota de Moraes Lima da Costa (FCRB/PIC) TEMPO,
- 1877 TEMPO, PROCESSO E CONSTRUÇÕES: 4º CONFERÊNCIA NACIONAL DE CULTURA E 20 ANOS DO PROGRAMA CULTURA VIVA**
Cleisemery Campos da Costa (Arte educadora, pesquisa e consultoria em políticas culturais)
- 1894 A NECESSIDADE DE POLÍTICAS DE PROTEÇÃO PARA A CULTURA E HISTÓRIA: UM OLHAR SOBRE VIÇOSA DO CEARÁ**
Daniel Ximenes Portela (Faculdade Luciano Feijão); Vandelson Lima Aguiar (Universidade Estadual Vale do Acaraú); Zilah Maria de Oliveira Barros Ribeiro (UNISINOS)
- 1906 APONTAMENTOS DA LEGISLAÇÃO E SEUS INSTRUMENTOS CORRELATOS AO TURISMO E AO PATRIMÔNIO ARQUEOLÓGICO EM MANGARATIBA**
Jose Angelo de Sá (FIOCRUZ-COC)
- 1919 POLÍTICA CULTURAIS E ARQUIVOS: UMA ANÁLISE A PARTIR DO INSTITUTO DE PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL**
Ana Beatriz Colombo (UNESP); Raphael Bahia do Carmo (UNESP-IPHAN); Sonia Maria Troitiño (UNESP)
- 1933 A PARTICIPAÇÃO SOCIAL NA CONSTRUÇÃO DO (RE) SIGNIFICADO DO PATRIMÔNIO FERROVIÁRIO: A MEMÓRIA SOCIAL COMO INSTRUMENTO DE POLÍTICAS DE PRESERVAÇÃO NO CEARÁ (1988-2025)**
Jacira Azevedo Rodrigues (UFRRJ)
- 1945 O PAPEL DO PODER JUDICIÁRIO GAÚCHO NA PROTEÇÃO AO PATRIMÔNIO CULTURAL: A EFETIVAÇÃO DA PROTEÇÃO ALÉM DO TEXTO CONSTITUCIONAL**
Lucas Manito Käfer (Unilasalle) ; Thiago Feltes Marques (Advogado, Consultor)
- 1960 CLASSIFICAÇÃO NACIONAL DE ATIVIDADES ECONÔMICAS (CNAE) NA ECONOMIA CRIATIVA: REFLEXÕES PARA POLÍTICAS CULTURAIS**
Magnus Luiz Emmendoerfer (UFV); José Ricardo Vitória (UFV)
- 1977 CIRCUITO CRIATIVO NO BAIRRO DE SÃO DOMINGOS, NITERÓI-RJ**
Carolina Marques Henriques Ficheira (Centro Universitário Celso Lisboa)
- 1991 NATUREZA MUSICAL E A CULTURA COMO ESTRATÉGIA: ENTRE MARKETING E POLÍTICA CULTURAL**
Breno Bastos (PosCóm – UFBA); Letícia Gabriela Rocha Cavalcante (PosCóm – UFBA); Renata Rocha (UFBA); Leonardo Costa (UFBA)
- 2008 CULTURA: UM CONCEITO EM CONSTANTE REVISÃO**
Camila L. Corrêa da Costa (PPFH/UERJ)
- 2022 COMENTÁRIOS PARA UMA CRÍTICA DAS POLÍTICAS CULTURAIS: RUBIM E SUA TRAMA DE CONCEITOS**
Daniel Nadai (PPGE/IE-UFRJ); Matheus Manhães (HCTE-UFRJ)
- 2036 ENTRE A UNIVERSIDADE E A SOCIEDADE: ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE O CAMPO DE PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO DAS POLÍTICAS CULTURAIS NA AMÉRICA LATINA**
Bianca Kaizer de Oliveira (UFBA)

- 2048 **LA DIMENSIÓN CULTURAL EN EL PROCESO DE INTEGRACIÓN ARGENTINO BRASILEÑA (1992-1999)**
Camila Simiani (Coordenadora de projetos do setor cultural da Embaixada do Brasil em Buenos Aires)
- 2063 **POLÍTICAS CULTURALES LOCALES EN EL MARCO DE PROCESOS DE DEMOCRATIZACIÓN DE GOBIERNOS PROGRESISTAS. COMODORO RIVADAVIA, CHUBUT 2003-2007**
Mariana Cerdeira (Lic. en Sociología (UBA). Doctoranda en Humanidades y Ciencias Sociales IIDEPYS / CONICET - IESyPPat / UNPSJB)
- 2081 **MEMÓRIA, TRABALHO E IDENTIDADE: O PAPEL DA EDUCAÇÃO PATRIMONIAL NO CENTRO DE MEMÓRIA DA INDÚSTRIA TÊXTIL DE PARACAMBI**
Allana Pessanha de Moraes (PPGEDUC/UFRRJ); Julieta Romeiro (IFRJ)
- 2093 **O AÇAÍ NA POLÍTICA CULTURAL: UM ENSAIO PELA MANUTENÇÃO DO PERTENCIMENTO MACAPAENSE**
Fátima Lucia Carrera Guedes (DFCH/UNIFAP)
- 2111 **FUNDAÇÃO DA MEMÓRIA REPUBLICANA BRASILEIRA: DEMOCRACIA, CIDADANIA E INCLUSÃO CULTURAL**
Kécio da Silva Rabelo (Presidente da Fundação da Memória Republicana Brasileira); Vicente Saul Moreira dos Santos (IMAM – História – UFRJ)
- 2126 **CIDADANIA CULTURAL: AS MÚLTIPLAS REFERÊNCIAS DE PATRIMÔNIO DO SERTÃO CENTRAL CEARENSE**
Pauliana Pereira de Sousa (Supervisora Regional SECULT-CE), Michelle Pinto Maciel (Gestora Executiva da Casa de Saberes Cego Aderaldo)
- 2140 **ALUGA-SE PATRIMÔNIO IMATERIAL**
Daniel Soto Araujo (UFBA)
- 2157 **A IMPORTÂNCIA DA AMPLIAÇÃO DE POLÍTICAS CULTURAIS PARA INDÍGENAS EM CONTEXTO URBANO. OS IMPACTOS COLONIAIS HOJE. RETOMANDO DIREITOS.**
Giovanna Aguirre lo Bianco (PPCult-UFF)
- 2173 **POR QUE A GENTE LUTA PELA EXISTÊNCIA DO TXAMA TXAMA? CULTURA MATERIAL, MEMÓRIA E MUSEUS ENTRE OS KATXUYANA-KAHYANA**
Adriana Russi (UFF); Neide Imaya Wara Kaxuyana (pesquisadora Indígena Txama Txama)
- 2189 **MULHERES INDÍGENAS KADIWÉU E TROCAS DE SABERES: INTERPRETAÇÃO, AUTORREPRESENTAÇÃO E TRANSMISSÃO DE CONHECIMENTOS**
Renata Curcio Valente (Museu Nacional – UFRJ)
- 2208 **EM BUSCA DE CORAÇÕES E ALMAS: UMA BREVE ANÁLISE DO PROCESSO DE NEOLIBERALIZAÇÃO QUE AFETA A PRODUÇÃO CULTURAL CONTEMPORÂNEA**
Kyoma Silva Oliveira (UFRJ); Ohana Boy Oliveira (UFRJ)
- 2223 **APONTAMENTOS SOBRE POLÍTICAS CULTURAIS, DESENVOLVIMENTO E DIVERSIDADE NUM AMBIENTE PÓS-GUERRA CULTURAL**
Alberto Freire (UFBA)

- 2233 **EMERGÊNCIAS CULTURAIS: PARTICIPAÇÃO SOCIAL E POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA NO BRASIL DO SÉCULO XXI**
Alexandre Santini (FCRB, CPDOC/FGV)
- 2246 **VALORACIÓN DE LA GESTIÓN PÚBLICA DE LA CULTURA: ANÁLISIS EN TRES LLAMADAS**
Guillermo Alfonso Forero Medina – (Realizador, gestor e assessor- Bogotá)
- 2269 **PLANOS DE DESENVOLVIMENTO INSTITUCIONAL DAS UNIVERSIDADES FEDERAIS BRASILEIRAS: A CULTURA ESTÁ NA AGENDA?**
Raquel Leite Braz (UFOP)
- 2282 **II MAPEAMENTO CULTURAL DA UFMG 2022-2023 - RESULTADOS E REFLEXÕES -**
Mônica Medeiros Ribeiro (UFMG); Fernando Mencarelli (UFMG)
- 2301 **RELATO DE EXPERIÊNCIA: CONSTRUINDO O PLANO DE CULTURA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**
Lady Dayana Silva de Oliveira (UFC); Eulália Emília Pinho Camurça(UFC); Glícia Maria Pontes Bezerra (UFC); Sandro Thomaz Gouveia (UFC)
- 2315 **FINANCIAMENTO E FOMENTO À CULTURA NA UNIVERSIDADE: DESAFIOS DA PRÓ-REITORIA DE CULTURA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**
Eulália Emília Pinho Camurça (UFC); Glícia Maria Pontes Bezerra (UFC); Jocastra Holanda Bezerra (UFC); Sandro Thomaz Gouveia (UFC)
- 2327 **DIÁLOGOS DE CULTURA: CONSTRUÇÃO COLETIVA DA POLÍTICA CULTURAL NA UFSCAR**
Carla Regina Silva (UFScar); Sophia de Navasques Marcelino (UFScar); Victor Hugo de Souza Cezario (UFScar)
- 2336 **A INSTITUCIONALIDADE DA CULTURA NAS INSTITUIÇÕES DE ENSINO SUPERIOR NO BRASIL**
Andrea Falcão (IFRJ); Guilherme Bertisollo (UFBA); Fernando Mencarelli (UFMG)
- 2353 **SOMOS CULTURA: POLÍTICA E REDE DE CULTURA NA UFSCAR COMO ESTRATÉGIA DE INCLUSÃO E DESENVOLVIMENTO**
Barbara Pereira dos Santos (UFScar); Ana Carolina dos Santos Albino (UFScar); Carla Regina Silva (UFScar)
- 2368 **CULTURA POLÍTICA E POLÍTICA CULTURAL: UMA ANÁLISE DA FUNARTE NA GESTÃO PETISTA (2003- 2010)**
Anderson Albérico Ferreira (UPM – SPED)
- 2387 **AVALIAÇÃO DE POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA: ASPECTOS METODOLÓGICOS PARA ANÁLISE DOS EDITAIS DA FUNARTE (2012-2022)**
Juliana Amaral dos Santos (FUNARTE)
- 2403 **A CONSTRUÇÃO DO SISTEMA NACIONAL DE CULTURA SEGUNDO A PESQUISA TIC CULTURA (2016-2022): TECNOLOGIAS DIGITAIS NOS PONTOS DE CULTURA**
Lúcia de Toledo França Bueno (CETIC.br)

- 2416 **A MÚSICA LGBTQIAPN+ NO ESTADO DO AMAZONAS E O DESENVOLVIMENTO DE POLÍTICAS CULTURAIS**
Ravi Carvalho Veiga (Gestor de DUDA LGBTI+ da Amazônia)
- 2426 **EL CUERPO QUE HABÍTO CIRQUERAS FEMINISTAS, UNA EXPERIENCIA DE ARTIVISMO EN URUGUAY**
Virginia Caputi González (CURE – UDELAR)
- 2440 **INTERSECCIONALIDADE E POLÍTICAS CULTURAIS: ENTRE A UNIVERSALIZAÇÃO E AS SINGULARIDADES DA DIVERSIDADE**
Cátia Cristina Bocaiuva Maringolo (MINC); Flora de Paula Gonçalves Holanda Maia (MINC)
- 2457 **RÍO QUEER: ARTE DESVIADO, FORMACIÓN PROFESIONAL Y CREACIÓN DE NUEVAS ESCENAS CULTURALES ARTÍSTICAS EN ROSARIO**
Julia Cadoche (gestora cultural na Radio Universidade de Rosário)
- 2473 **VIVÊNCIAS JUVENIS ATRAVÉS DO PROGRAMA ID JOVEM: UM PANORAMA DAS PERCEPÇÕES E DESAFIOS PARA A POLÍTICA PÚBLICA**
Sabrina Lima de Vilhena (EICOS-UFRJ); Beatriz Akemi Takeiti (EICOS – UFRJ)
- 2490 **TENSÕES DA POLÍTICA CULTURAL NA PERIFERIA: TERRITORIALIZAÇÃO E A PARTICIPAÇÃO SOCIAL A PARTIR DO CENTRO CULTURAL BOM JARDIM EM FORTALEZA**
Caio Anderson Feitosa Carlos (SECULT-CE)
- 2505 **AS BATALHAS DE RIMAS EM PORTUGAL: ANÁLISE METODOLÓGICA ACERCA DE UM ESTUDO DE CASO**
Carla Aparecida da Silva Ribeiro (UENF)
- 2518 **ORGANIZAÇÃO É A PALAVRA-CHAVE: O MOVIMENTO HIP-HOP E SUA INSERÇÃO NAS POLÍTICAS PÚBLICAS**
Patrícia Moreira Mendonça e Silva (CEDERJ-UERJ)
- 2539 **PROGRAMA DE TRANSFERÊNCIAS FUNDO A FUNDO DO SIEC-CEARÁ E O PROGRAMA DE FORTALECIMENTO DOS SISTEMAS MUNICIPAIS DE CULTURA DO CEARÁ**
Vitor Melo Studart (SECULT-CE); Luisa Cela de Arruda Coelho (SECULT-CE); Francisco Fabio Santiago (SECULT-CE)
- 2554 **SISTEMA NACIONAL DE CULTURA E PLANOS MUNICIPAIS DE CULTURA: PREMISSAS PARA PENSAR A DESCENTRALIZAÇÃO DE POLÍTICAS CULTURAIS EM MINAS GERAIS**
Fábio Cabral Durso (PPGMP/UFPEl); Renata Ovenhausen Albernaz (UFRGS)
- 2571 **PERSPECTIVAS DE COMUNICAÇÃO POPULAR PARA DEMOCRATIZAR AS POLÍTICAS CULTURAIS: ESTUDO DIAGNÓSTICO DAS PRÁTICAS COMUNICACIONAIS DO PROGRAMA NACIONAL DOS COMITÊS DE CULTURA** Alicia Moreira Felix (LabCD-UFPR/MINC); Brunna Vasconcelos (LabCD-UFPR/MINC); Camila Rezende (LabCD-UFPR/MINC); Camila Sailer Rafanhim (LabCD-UFPR/MINC); Rafaela Zimkovicz (LabCD- UFPR/MINC)

- 2588 **RETOMADA DA PARTICIPAÇÃO SOCIAL NO CAMPO DA CULTURA: O CASO DAS CONFERÊNCIAS MUNICIPAIS DE CURITIBA E ESTADUAL DO PARANÁ** Deborah Rebello Lima (UFPR); Ana Carolina Casaril (UFPR); Bruna Karolina Kochhann (UFPR)
- 2603 **O PROGRAMA CIENTISTA CHEFE DA CULTURA NO ESTADO DO CEARÁ E AS AÇÕES AFIRMATIVAS NA GESTÃO CULTURAL** Arilson dos Santos Gomes (UFC); Leandro Santos Bulhões de Jesus (UFC); Rosa Cristina Primo Gadelha (UFC)
- 2616 **POLÍTICAS DE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL NA LUTA CONTRA A CRISE CLIMÁTICA** Ariane Cristina Paes da Paixão (IPHAN); Márcia Cristina Pacito Fonseca Almeida (IPHAN)
- 2628 **LA CULTURA QUE RESPIRA: SOSTENIBILIDAD, REGULACIÓN Y AUTOGESTIÓN** Juan Banegas (Universidad de San Andrés – Buenos Aires)
- 2637 **PAISAGEM COMO CATEGORIA DO PATRIMÔNIO CULTURAL** Fábio Brasileiro (UFPel); Jorge Eremites de Oliveira (UFPel)
- 2656 **HOMEM, PÓS-GRADUADO E SUDESTINO: BREVE ANÁLISE SOBRE O PERFIL DE ARTISTAS PARTICIPANTES E PLATAFORMAS BRASILEIRAS DE VISIBILIDADE E CIRCULAÇÃO EM ARTES VISUAIS** Sandro Ouriques Cardoso (EBA/UFMG); Maria Luísa de Souza (EBA/UFMG); Patrick Carvalho Moreira (EBA/UFMG)
- 2668 **PARA QUE SERVE UM FESTIVAL DE BONECOS? UMA PROPOSTA PARA O ESTUDO DOS IMPACTOS DO SISTEMA DE CIRCULAÇÃO DE TEATRO DE ANIMAÇÃO NO BRASIL** Mario Ferreira Piragibe (UFU)
- 2683 **FLIPELO E A MALEABILIDADE DA DEMOCRACIA** Joice de Oliveira Faria (UFBA)
- 2696 **CULTURA E ACESSO AO LIVRO EM NITERÓI: DESAFIOS E PORTENCIALIDADES DAS POLÍTICAS PÚBLICAS** Amanda do Nascimento dos Santos Almeida (UFF)
- 2706 **POR UMA POLÍTICA DE PROMOÇÃO DA LEITURA PARA O ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UM ESTUDO DE CASO** Jorge Teles (UFF)

MESA I

Saberes e Culturas Tradicionais I

POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS EM BRASÍLIA (DF) PARA O FORTALECIMENTO E A SALVAGUARDA DA LITERATURA DE CORDEL: A APLICAÇÃO DO MARCO REGULATÓRIO DAS ORGANIZAÇÕES DA SOCIEDADE CIVIL (MROSC)

Augusto Rodrigues da Silva Junior¹
Sheila Gualberto²

RESUMO: O objetivo deste trabalho é estudar o cordel na perspectiva da geopoesia. Mais especificamente, mapear o fomento ao cordel no DF. Partimos da premissa (histórica) de que esse gênero possui origens ibéricas e que, ao aportar na colônia (Brasil), se metamorfoseou e se legitimou. Com regras específicas do colonizador e marcas criativas das vocalidades abrasileiradas, ele se consolidou na Região Nordeste, e se expandiu para o Norte e o Centro-Oeste (longe do mar). Em Brasília essa geopoesia se faz presente, através dos migrantes nordestinos que participaram como operários na construção da capital. Há ainda, uma reverberação que ecoa dialogicamente das vozes de migrantes e cordelistas em Goiás. O ponto crucial desse debate é analisar o emprego de Políticas Públicas Culturais em Brasília, através da implementação da Lei Nacional nº 13.019, de 31 de julho de 2014 – Lei MROSC, visando o fortalecimento e a salvaguarda da literatura de cordel. Nosso objetivo é demonstrar que o direito ao literário caminha com o direito à cultura imaterial, e, como o cordel em suas variantes geopoéticas, movimenta elementos de várias artes, tais como: poesia lírica, performance e música.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas culturais. Cordel. Geopoesia. Literatura popular. MROSC.

LITERATURA POPULAR EM VERSO, CORDEL E GEOPOESIA

Ao longo da história, o conceito de literatura passou por transformações, ocupando espaços, denunciando injustiças sociais e propondo novas perspectivas para as relações humanas. Nesse contexto, a literatura de cordel exerce esse papel de inclusão e crítica social ao permitir em seus versos, a experiência da situação emergencial e calamitosa vivida por um

¹Doutor em Literatura comparada - UFF, Professor Associado III de Literatura Brasileira da Universidade de Brasília. Pós-doutorado em Literatura pela Universidade do Minho (UMinho, Braga – Portugal) e pela Universidade de São Paulo (USP). (FFLCH/USP). Pertence aos Programas de Pós-graduação em Literatura (Poslit/UnB) e Programa em Letras e Artes (PPGLA/Manaus – AM). contato: augustorodriguesdr@gmail.com

²Doutoranda no PÓS-LIT - UnB, Mestra em Língua Literatura e Interculturalidade – (UEG). Bacharel em Biblioteconomia - Universidade de Brasília – UnB. Gestora em Políticas Públicas na Secretaria de Cultura do DF. Contato: sheilapedrosa@gmail.com

povo. Diante disso, a partir da ideia de direito à literatura defendida por Candido (2011), o cordel se apresenta como uma forma de refletir, anunciar e convidar o cidadão a participar da vida social, ou seja:

[...] o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor.” (Candido, 2011, p. 117).

Sobre o “direito à literatura”, Candido (2011) afirma que a literatura desenvolve em nós a quota de humanidade à medida em que nos torna mais sensíveis, compreensivos e abertos à natureza, à sociedade e aos nossos semelhantes. É a partir desse anseio humano por expressão e pertencimento, inerente ao exercício desse “direito à literatura” que ermege e se difunde a literatura de cordel. Na perspectiva da crítica polifônica, articulando literatura oral e cultura imaterial, ampliamos essa questão, chamando de “direito ao literário” (Silva Junior, 2018). Se o pensamento urgente de Candido, no ano de promulgação de uma nova constituição no país (1988), implica a importância do acesso à literatura, expandimos essa ideia chamando a atenção de que uma espécie de “literatura imaterial” já é acessada pelas classes populares nas festas e manifestações populares. Para a geopoiesia, quando falamos de literatura, ainda estamos muito atrelados à tradição do livro impresso, do cânone tradicional e do “leitor alfabetiza”. Tudo isso é muito importante mas, aproximando uma pedagogia da geopoiesia, já chamamos a atenção para o acesso ao literário – que acontece no dia-a-dia, nos festejos, nas feiras, nas coletividades – e que faculta uma leitura da “palavramundo”. O desafio tem sido aproximar os dois direitos: à literatura, dentro de uma cultura alfabetizada e letrada; e a consciência do valor desse literário: que advém das práticas sócio-culturais ancestrais, genealógicas e histórico-geográficas. Nesse sentido, o cordel é, justamente, a arte que comunga a literatura (impresso; normas; padrões, autoria etc) e o literário (festivo, coletivo, criativo/inovador e, ainda, o portador individual da tradição).

As raizamas (com sua raízes do Brasil e rizomas da vocalidade) do cordel estão vinculadas às histórias interioranas, sátiras fantásticas, histórias de amor e, posteriormente, nos fatos circunstanciais como a denúncia, o alerta, às questões sociais do sertão, migração, êxodo rural e resistência. Se, ao longo da história, sua prática estivesse sempre atrelada à uma espécie de regionalismo, hoje o cordel se expandiu na abordagem das mais diversas temáticas e formas (de imprimir). Nesse sentido, Manoel Diegues Junior (1973), aponta que a temática e

origens do cordel estão atreladas a divulgação de histórias tradicionais e narrativas de épocas antigas, em que a memória do povo foi sendo sistematizada e transmitida ao longo dos séculos. Podemos afirmar que a literatura de cordel se apresenta como um gênero popular, oral-escrito, tradicionalmente vinculado a narrativas de uma longa vocalidade migrante, e que, devido ao deslocamento de grandes grupos, atualmente alcança todo o território nacional.

Introduzido no Brasil a partir da segunda metade do século XIX, o cordel tem suas raízes nos folhetos populares portugueses. Nos séculos XV e XVI, já era comum a venda de poesias e prosas em feiras e praças portuguesas, sendo um costume herdado dos trovadores medievais. Com a invenção da imprensa por Johannes Gutenberg, a popularização da escrita na Europa e a chegada da família real ao Brasil em 1808, esses folhetos foram sendo disseminados e distribuídos. A presença da literatura de cordel no Nordeste brasileiro, portanto, possui raízes lusitanas, chegando com o romanceiro peninsular e conforme Diegues Júnior, “[...] tais publicações foram trazidas nas bagagens dos colonizadores portugueses” (Diegues Junior, 1973, p. 5).

O nome de Literatura de cordel vem de Portugal e como todos sabem, pelo fato de serem folhetos presos por um pequeno cordel ou barbante em exposição nas casas onde eram vendidos. Com este nome já os assinala Teófilo Braga em Portugal do século XVII, senão mesmo antes. Pode-se dizer também que esse tipo de poesia está relacionado ao romanceiro popular, a ele ligando-se, pois apresenta-se como romances em poesia, pelo tipo de narração que descreve (Diegues Junior, 1973, p. 5).

Diegues Junior (1973, p. 5), afirma ainda que o cordel peninsular foi disseminado não apenas para o Brasil, mas por toda a América Latina, para os países de colonização espanhola. Segundo o autor, “[...] é evidente que o romanceiro que nos veio de Portugal, não era exclusivamente lusitano; aí tendo chegado por várias fontes. Era assim peninsular, tanto que se divulgou também nas partes de colonização espanhola na América” (Diegues Junior, 1973, p. 5). Nessa perspectiva, ele afirma: “Nas manifestações culturais populares dos países hispano-americanos, é possível identificar influências do romanceiro europeu, incluindo narrativas semelhantes às tradicionais novelas que circulavam pelo continente” (Diegues Junior, 1973, p. 5). Na tradição de origem espanhola, também se encontram formas poéticas equivalentes às aquelas presentes na literatura de cordel portuguesa. Na Espanha, esse tipo de publicação era conhecido como “pliegos sueltos”, equivalente às chamadas “folhas volantes” em Portugal (Diegues Junior, 1973, p. 06).

Para a teoria da geopoesia, o termo cordel, na perspectiva do conceito de raizama foi a palavra “colonial” que melhor traduziu essas variantes orais que se fizeram imprimir. Segundo

Márcia Abreu (1999), o cordel produzido no interior do Brasil, reinventou-se como um folheto com identidade própria e características interculturais. Abreu (1990, p. 13), destaca, “[...] a literatura de cordel somente foi reconhecida como gênero literário a partir de 1960, antes desse período seus autores estiveram incluídos numa expressão literária considerada folclórica, coletiva e anônima”. Com o tempo, o cordel brasileiro se expandiu da oralidade para a técnica de impressão de folhetos, que eram vendidos em feiras, pendurados no cordão. A pesquisadora Maya (2006) afirma que foi justamente essa condição de oralidade, de obra elaborada mais para ser memorizada, cantada e fruída coletivamente do que para ser lida individualmente, que permitiu que o cordel alcançasse um público cada vez mais amplo.

Augusto Silva Junior (2022), na perspectiva da raizama (que engloba as raízes e os rizomas do Brasil) contribuiu para essa compreensão ao destacar a sonoridade e a métrica do cordel como características fundamentais e que aproximam a literatura e o literário. Ele afirma que “a palavra cordel abriga uma raizama linguística: *cordis*”, pois os versos partem do coração, em batidas que se manifestam na oralidade, na performance e no ambiente das feiras (Silva Junior, 2022, p.122). O gênero carregaria, assim, uma corporalidade e uma força rítmica que o conecta diretamente à experiência sensível do povo. No mesmo sentido, Silva Junior (2018) propõe uma leitura da literatura de cordel a partir da teoria da geopoética, argumentando que os processos culturais brasileiros sempre se deram por meio de deslocamentos: “Pessoas, ideias e manifestações emigrantes deixaram a Ibéria e partiram em suas jangadas de pedra para Terras incógnitas” (Silva Junior, 2018, p. 233). É nesse contexto de deslocamento que o cordel nordestino encontra seu espaço de expressão, abordando temas como a seca, a migração, a injustiça social, a resistência e a busca por melhores condições de vida. A chamada “geopoética de cordel” nasceria, assim, do entrelaçamento entre geografia e poética, território e memória, enfrontamentos e corredores culturais:

A Geopoética nasce do encontro de topografias. Tropos e grafias que podem ser reconhecidos em vozes e corpos, mapas e viagens. Sua fonte brota, também, das palavras colhidas entre magmas e niemares - paragens sem mar. Escrituras de um mundo próprio, narradas em outro linguajar. Vocalidades que se desdobram literariamente no símbolo do infinito, num ponto imaginário que se liga Goiás, Tocantins, Minas Gerais e Bahia. Nesse encontro de terras e linhas, reside o marco zero de Niemar. (Silva Junior, 2018, p. 55).

O cordel brasileiro está inebriado da geopoética, pois descreve com sagacidade o espaço, a geografia não apenas da paisagem, mas do ser humano que a compõem. A geopoética no cordel é, portanto, *reexistência*, pertencimento, memória territorial. Movimentando vozes e

paisagens que a literatura canônica muitas vezes ignora leva ao enfronteamento, ou seja: o lugar de memória e pertencimento, geram uma poética do “direito ao lugar”. Cordel é uma forma de geopoesia popular, porque “poetiza o território vivido”, as questões sociais vividas pelo povo, suas memórias e lutas pela sobrevivência e resistência. A literatura de cordel é uma forma acessível de poesia que preserva histórias locais, exerce a crítica social e possui potencial para educar culturalmente.

Você sabe o que é o cordel?
Cordel é poema cantado,
É a forma de expressar
O sofrimento do povo
Em qualquer canto e lugar
É rima, é quadro, é martelo,
É cultura popular.
(Chiquinho do Além Mar)

Por sua linguagem direta, rítmica e envolvente, alcança públicos diversos e contribui para a valorização dos saberes populares. É nesse sentido que se propõe, a seguir, discutir de que forma instrumentos como o Marco Regulatório das Organizações da Sociedade Civil (MROSC) podem fortalecer os cordelistas e os grupos atuantes em Brasília, assegurando os meios necessários para a manutenção e expansão dessa rica tradição. Em consonância com os princípios da legislação relativa ao MROSC, que promove o desenvolvimento cultural por meio da participação social e da gestão compartilhada, a geopoesia aparece como um conceito-chave. Como observa Silva Junior (2022), ela “[...] propõe a priorização do povo na rua, o espetáculo performático. O discurso da praça e do grande corpo popular, implicando um otimismo crítico e autoconsciente” (Silva Junior, 2022, p. 128). Essa perspectiva reforça a importância de políticas públicas que valorizem o protagonismo popular das periferias e a ocupação poética dos espaços públicos como forma de resistência e afirmação cultural.

EXPOENTES DO CORDEL NO BRASIL E EM BRASÍLIA

Dentre os primeiros cordelistas brasileiros da primeira geração do cordel, destaca-se aquele que pode ser considerado o pai do cordel no Brasil, Leandro Gomes de Barros (1865-1918). De acordo com Baptista (1929), Leandro Gomes de Barros (1865-1918) nasceu na fazenda Melancia, no município de Pombal, estado da Paraíba, em 19 de novembro de 1865 e faleceu em 1918 em decorrência de uma doença. Além de escrever, Barros

(1865-1918) desenhava a capa de seus folhetos com a técnica de xilogravura, editava, ilustrava e os vendia pelo estado da Paraíba a fora, tendo, praticamente, vivido apenas da renda de suas produções mais de 600 folhetos, sendo autor de vários textos considerados clássicos da literatura de cordel.

Segundo relato do cordelista Viana (2008), em entrevista ao Diário de Pernambuco, Leandro Gomes de Barros era um homem letrado, com formação erudita. Estudou em uma escola seminarista, onde seu tio padre e também professor, desempenhou um papel importante em sua educação. Viana conta que, ainda jovem, Leandro se mudou com a mãe para a Serra do Teixeira, na Paraíba. Foi lá que ele começou a escrever seus primeiros versos de cordel. Criado pela família do tio materno, Leandro foi criado em um ambiente de forte influência intelectual e religiosa. O escritor destaca que “o poeta declamava seus versos nas feiras, levando ao povo notícias de todo tipo, em forma de poesia”. Em 1907, Leandro chega ao Recife e dá um passo decisivo: torna-se dono de uma gráfica, de onde passaram a circular seus cordéis, espalhando sua arte pelas ruas da cidade.

Leandro Gomes de Barros [...] é considerado o rei dos poetas populares do seu tempo. Foi educado pela família do Padre Vicente Xavier de Farias, (1823-1907), proprietários da fazenda, e dos quais era sobrinho por parte de mãe. Em companhia da família "adotiva" mudou-se para a Vila do Teixeira, que se tornaria o berço da Literatura popular nordestina, onde permaneceu até os 15 anos de idade tendo conhecido vários cantadores e poetas ilustres (Maya, 2006, *online*).

Sobre o ofício de escritor exercido pelo poeta Leandro Gomes de Barros, o intelectual e pesquisador de cultura popular Luís da Câmara Cascudo (1978) afirmou, “Viveu exclusivamente de escrever versos populares, inventando desafios entre cantadores, arquitetando romances, narrando as aventuras de Antônio Silvino, comentando fatos, fazendo sátiras. Fecundo e sempre novo, original e espirituoso, é o responsável por 80% da glória dos cantadores atuais” (Cascudo, 1978, p. 15). A escrita de Leandro Gomes de Barros obteve o reconhecimento na história da literatura, do poeta Carlos Drummond de Andrade, que admirou seus versos e os enalteceu. Drummond escreveu em 09 de setembro de 1976 uma crônica intitulada “*Leandro, O Poeta*”, publicada no *Jornal do Brasil*, onde chama o cordelista de “Rei da poesia do sertão”:

Não foi príncipe dos poetas do asfalto, mas foi, no julgamento do povo, rei da poesia do sertão, e do Brasil em estado puro”. E diz mais: “Leandro foi o grande consolador e animador de seus compatriotas, aos quais servia sonho e sátira, passando em revista acontecimentos fabulosos e cenas do dia-a-dia, falando-lhes tanto do boi misterioso, filho da vaca feiticeira, que não era

outro senão o demo, como do real e presente Antônio Silvino, êmulo de Lampião (Andrade *apud* Maya, 2006, *online*)

Os folhetos do cordelista permeiam o universo de histórias românticas, fantásticas, de denúncias econômico-sociais, sátiras e pelejas do sertanejo. Publicações como *O cavalo que defecava dinheiro*, *O boi misterioso*, *O dinheiro*, *Uma viagem ao céu*, *O divórcio da lagartixa*, *A vida e testamento de Cancão de Fogo*, *A vida de Pedro cem*, *O povo na cruz* (1906), se destacam pela escrita formal exemplar. Leandro Gomes Barros, foi o precursor em criar esse sistema da literatura de cordel brasileira, com suas regras, temas, desenhos e tipografias próprios.

Figura 1 - Folhetos de Leandro Gomes de Barros



Fonte: <https://memoriasdapoesiapopular.com.br/tag/leandro-gomes-de-barros/> rever referência

A trajetória da literatura de cordel no Brasil — desde sua produção até a circulação dos folhetos — envolve também o desafio de sua preservação como patrimônio cultural. Com o objetivo de valorizar, proteger e difundir esse gênero literário tão expressivo, foi fundada, em 1988, no Rio de Janeiro, a Academia Brasileira de literatura de cordel (ABLC), por iniciativa do cordelista Gonçalo Ferreira da Silva (1937–2022). A instituição surgiu com a proposta de reunir cordelistas de todo o país, fortalecendo a rede de artistas e mantendo viva essa tradição. É importante lembrar que o Rio de Janeiro, antiga capital federal, foi um dos principais destinos de migrantes nordestinos ao longo do século XX. Muitos desses migrantes encontraram na Feira de São Cristóvão um espaço de pertencimento e expressão cultural. Esse local se consolidou como um verdadeiro reduto da cultura nordestina no Sudeste. A pesquisadora Sylvia Nemer (2012) observa que a Feira de São Cristóvão se tornou um “ponto de convergência entre o Nordeste e o Rio de Janeiro”, conhecida popularmente como “Feira

dos Nordestinos”. Por décadas, funcionou no Campo de São Cristóvão e foi transformada, pelos poetas migrantes e seus folhetos, em um verdadeiro “lugar de memória” (Nemer, 2021, p. 3).

Com o propósito de reunir informações sobre os principais autores da literatura de Cordel no Brasil, a Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB) iniciou, ainda na década de 1960, um trabalho pioneiro de levantamento bibliográfico. A iniciativa visava não apenas catalogar e preservar essa rica produção cultural, mas também democratizar o acesso a esse acervo, valorizando a memória do cordel no cenário literário nacional. Sob a coordenação do pesquisador e crítico literário baiano Eugênio Gomes, o projeto contou com a colaboração de importantes intelectuais, como Manoel Cavalcanti Proença e Orígenes Lessa. Gomes ressaltou, à época, as dificuldades encontradas para sistematizar os folhetos, dada a diversidade de formatos, temáticas e estilos característicos do cordel. Ainda assim, o esforço resultou na criação de um banco de dados que representa um passo significativo para o fortalecimento e salvaguarda do gênero. Essa iniciativa se insere, portanto, como uma importante ação de política cultural, contribuindo para o reconhecimento e valorização da literatura de cordel como patrimônio cultural imaterial brasileiro.

O cordel se tornou tão importante para o resgate da memória nordestina que “[...] que no ano de 2010 a ABLIC, apresentou requerimento, assinado por 85 cordelistas, junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, para abertura de processo de registro da literatura de cordel como patrimônio cultural do Brasil” (IPHAN, 2018, p. 6). O intuito era salvaguardar o cordel como patrimônio cultural e imaterial brasileiro, dando ainda mais notoriedade à essa literatura. O desenvolvimento do cordel como expressão cultural passa pela transmissão de importantes conhecimentos para a formação da sociedade brasileira. Dessa forma, após análise do IPHAN, o cordel recebeu no ano de 2018, o título de Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil. “O inserimento do Cordel na cultura brasileira representa a vivência de diversos grupos sociais, muitas vezes não contemplados pelos preceitos da literatura de tradição acadêmica. (IPHAN, *On-line*, 2018). Atualmente, circula por todos os estados do país e traz notoriedade a muitos cordelistas que sobrevivem dos folhetos. “O desenvolvimento dessa forma de expressão, o Cordel, passa pela transmissão de conhecimentos essenciais para a formação da sociedade brasileira e, por isso, a literatura de cordel recebeu o título de Patrimônio Cultural do Brasil.” (IPHAN, *On-line*, 2018)

Outro importante expoente do cordel de segunda geração, que migrou do estado da Paraíba, para o estado do Goiás, foi Paulo Nunes Batista (1924-2019), filho do cordelista Francisco das Chagas Batista. Paulo Nunes Batista foi radicado em Goiás a partir da década de 1940, sendo reconhecido como um dos mais importantes cordelistas a produzir literatura de cordel no Centro-Oeste brasileiro. Sua trajetória é analisada na tese de doutorado de Gláucia Mendes da Silva, intitulada *O Cordel em Geopoesia Centroestina: Estradas e Versos de Paulo Nunes Batista*. A pesquisa destaca a especialidade de Batista na composição de cordéis em formato de ABC, nos quais ele retrata as “goiani(ci)dades” com um olhar atento às paisagens e experiências interioranas. Vivendo exclusivamente da venda de seus folhetos entre as décadas de 1950 e 1960, Batista contribuiu significativamente para a consolidação da tradição, oferecendo uma perspectiva única que vincula oralidade, memória e identidade regional. Sua obra, embora pouco divulgada nos circuitos literários, representa uma expressão autêntica da cultura popular goiana, merecendo reconhecimento e preservação.

Em Brasília, a memória nordestina foi eternizada no plano arquitetônico de Oscar Niemeyer, que projetou a Casa do Cantador, localizada em Ceilândia — a única edificação pública fora dos limites do Plano Piloto. Inaugurada em 9 de novembro de 1986, a Casa é conhecida como o Palácio da Poesia e da Literatura de Cordel no Distrito Federal. Além de apresentações de repente e embolada, oferece oficinas de música, culinária nordestina e inclusão digital. Desde 2017, abriga a *Cordelteca João Melchíades Ferreira*, com cerca de 1.500 títulos sobre a temática.

Entre os expoentes do cordel em Brasília, destaca-se o escritor Gustavo Dourado, natural de Ibititá (BA), nascido em 1960. Estudou Letras na Universidade de Brasília (UnB), onde fundou e dirigiu o Centro Acadêmico de Letras, escreveu cordéis que se destacam por enaltecer a cidade de Brasília, como: *Brasília 5.0 – Antologia de Cordel*. Nos anos 1980, compartilhou experiências com Sebastião Varela, cordelista paraibano e operário da construção de Brasília. Sebastião Varela (1927-1995), nascido em Campina Grande (PB), em 2 de janeiro de 1927, radicado em Brasília em 1958, trabalhou como operário na construção da capital federal e como contínuo na UnB, onde também dedicou sua vida à escrita de cordéis. Faleceu em 2 de fevereiro de 1995, autor da obra *O candango na fundação de Brasília* (1981), se destaca no cenário do cordel em Brasília, por retratar, sob a ótica de um operário candango, as contradições e desafios enfrentados durante a construção da capital federal. Na dissertação de mestrado de Sheila Gualberto (2023) intitulada: *Poesia, poeira e*

concreto: *"O candango na fundação de Brasília"*, de Sebastião Varela, a autora analisa como Varela (1981) utiliza a poeira como símbolo dos paradoxos entre o sonho da "Capital da Esperança" e a dura realidade dos trabalhadores operário na construção de Brasília. Abaixo, alguns versos de cordel que ilustram a saga da construção da capital do Brasil:

Começou a chegar gente
vindo de todas as partes
três quartos eram do nordeste
que vinham para trabalhar
os carros vinham cheios
que não cabiam mais nada
e esta espécie de passageiros
chamavam Pau de Arara.
(Varela, 1981, p. 30)

A pesquisa destaca a importância do cordel do paraibano Varela (1981), como uma expressão autêntica da cultura popular, um cordel que dá voz aos operários e suas experiências na construção de Brasília.

MROSC CULTURAL EM BRASÍLIA-DF

As parcerias entre o estado e a organização da sociedade civil podem ser de três tipos: Cooperação, Colaboração e Fomento. As parcerias por cooperação constituem num acordo de cooperação entre o estado e a sociedade civil, sem a presença de transferência de recursos públicos. As parcerias como termo de colaboração, acontece quando a iniciativa é da administração pública, acontecendo a transferência de recursos financeiros para a Organização da Sociedade Civil, com o objetivo de desenvolver um objeto específico da parceria, como apoio às manifestações culturais como a literatura de cordel.

O Marco Regulatório das Organizações da Sociedade Civil, Lei nº 13.019/2014, comumente conhecido pela sigla (MROSC), regulamentada pelo Decreto de Nº 37.843/2016, sintetiza reivindicações e articulações de uma ampla agenda voltada ao aperfeiçoamento do ambiente jurídico e institucional relacionado às Organizações da Sociedade Civil (OSCs) e suas relações de parceria com a administração pública. As parcerias entre a Secretaria de Cultura e Economia Criativa do DF e as Organizações da Sociedade Civil podem contribuir na execução de projetos de manifestações culturais como o cordel, na gestão de equipamentos e do patrimônio cultural público, regulamentados de forma específica. Elas simplificam e

tornam os processos ainda mais transparentes e fortalecem a atuação da sociedade civil nas *políticas públicas*.

Em âmbito do DF, a Portaria nº 21 de 23 de janeiro de 2020 “MROSC Cultura”, foi instituída para definir junto a Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa, como devem ocorrer cada uma das etapas da parceria. Ela também promove a desburocratização do fomento a projetos culturais da própria sociedade civil e viabiliza a mobilização de mais recursos para a cultura, já que além do investimento da própria secretaria, as OSCs podem buscar outras formas de captação de recursos, como por meio da geração de renda.

A referida portaria 21/2020 da cultura do DF, traz a possibilidade da utilização do Procedimento de Manifestação de Interesse Social (PMIS) para o fomento de projetos culturais. Por meio do PMIS o cidadão, movimentos sociais e outras organizações podem apresentar propostas à Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa, que procederá na análise e na possibilidade de realizar os chamamentos públicos para executar determinado programa ou realizar o planejamento e agendamento de pautas espontâneas, ainda não contempladas pelas políticas públicas existentes. A utilização do (PMIS) pela sociedade civil, como política pública incluída no (MROSC), tem potencial para promover o cordel como literatura popular, incentivar a disponibilização de editais culturais por parte da Secretaria de Cultura, que contemplem projetos voltados para o cordel, oferta de oficinas, apoio aos cordelistas locais para publicação, circulação ou formação e aperfeiçoamento de escritores, promoção de ações para a preservação da memória do cordel no DF, como congressos, seminários, encontros, feiras e festivais. Se estabelece assim, uma democratização da aplicação das políticas públicas voltadas para a cultura popular no DF, permitindo a participação da sociedade civil na definição de ações de interesse público.

Além disso, a Portaria 21/2020 traz modelos de documentos para orientação das etapas da parceria, como planejamento, seleção e execução. O intuito dos formulários é facilitar a adaptação de gestores e das organizações às novas regras descritas na portaria local. OSCs que possuem em sua razão social a salvaguarda das manifestações populares culturais e atuam na preservação do Patrimônio Cultural Imaterial em Brasília, podem fazer uso do PMIS e propor projetos culturais em benefício da população do DF. A *Associação Cultural Cultura Candanga* trabalha e desenvolve projetos em cultura popular, levando e promovendo a literatura de Cordel para crianças e adolescentes de forma lúdica e criativa. O *coletivo cordeliando* além de promover a literatura de cordel, oferece oficinas de xilogravura,

exposição de cordéis, contação de histórias, educação patrimonial através do cordel e rodas de leitura. Com atuação nas Bibliotecas Públicas do DF, destaca-se o *Coletivo Cordel Passarema*, conduzido pelos poetas e cordelistas: Fernando Cheflera, Sabiá Canuto e Davi Mello. O coletivo desenvolve projetos voltados para o enaltecimento e disseminação da cultura popular do cordel no DF.

No Distrito Federal, destaca-se a Plataforma Eletrônica Parcerias GDF (MROSC) (<https://parcerias.df.gov.br/>), implementada em 2024 pela Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do DF. Essa ferramenta utilizada como uma política pública, tem o intuito de gerenciar as parcerias estabelecidas entre o Governo do Distrito Federal e as Organizações da Sociedade Civil (OSCs), conforme os princípios do Marco Regulatório das Organizações da Sociedade Civil (MROSC), instituído pela Lei Federal nº 13.019/2014 e regulamentado localmente pelo Decreto Distrital nº 37.843/2016. A plataforma é importante pois oferece duas áreas de acesso distintas: uma restrita, destinada a usuários previamente cadastrados, como servidores públicos, gestores das parcerias, representantes legais das OSCs e membros de conselhos de políticas públicas; e outra pública, denominada Área de Transparência. Esta última permite que qualquer cidadão acompanhe as parcerias firmadas, incluindo informações detalhadas sobre os instrumentos celebrados, planos de trabalho, valores investidos, prazos de execução e status das prestações de contas. Além disso, disponibiliza mecanismos para apresentação de Procedimentos de Manifestação de Interesse Social (PMIS) e registro de denúncias, fortalecendo o controle social e a participação cidadã.

Considerando as reflexões sobre “Política cultural” desenvolvidas pelo estudioso Nestor García Canclini, que a define como “[...] o 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 ou de transformação social” (García Canclini, 1987, p. 26). As políticas públicas culturais locais como o *Projeto DF Cultural*, *Circula cultura*, promovem chamamento público para celebrar termo de colaboração entre a administração pública e uma Organização da Sociedade Civil (OSC) para a realização da ação de valorização e contribuição das diversas manifestações culturais para o fortalecimento da identidade cultural do Distrito Federal. Dentre tais manifestações, destaca-se a literatura de cordel, trazida na bagagem dos migrantes nordestinos que construíram Brasília e sua vasta questão multicultural.

Dessa forma, a geopoesia no cordel, é uma maneira de expressar *rexistência* desse povo migrante, trazendo à tona vozes e paisagens que a literatura canônica muitas vezes ignora. A geopoesia identificada no cordel brasileiro, além de ser uma poesia de lugar, de espaço é uma poesia de direito a esse lugar, a esse espaço. Através de projetos realizados com o apoio do (MROSC), o cordel se consolida como ferramenta de educação, preservação patrimonial e transformação social, ecoando vozes e paisagens muitas vezes silenciadas nas periferias e margens de Brasília. O (MROSC) permite que projetos com base na geopoesia (como a valorização de comunidades de quilombolas, comunidades indígenas, comunidades tradicionais, periferias urbanas, diásporas de sertanejos) recebam apoio institucional, promovendo a literatura de cordel, manifestações culturais e o direito à memória. A geopoesia se transforma, então, em uma estratégia para aplicação e fortalecimento de uma política cultural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das reflexões apresentadas, evidencia-se que a literatura de Cordel desempenha, ao longo de sua trajetória histórica, um papel fundamental na inclusão social, na construção simbólica e na representação das vivências do povo sertanejo. Cordelistas, do passado e de hoje, atuam como agentes culturais que articulam memória, identidade e resistência por meio de seus folhetos, transformando a palavra escrita em instrumento de expressão coletiva. Mais do que preservar tradições culturais do Nordeste, o cordel proporciona uma plataforma de acesso ao direito à literatura e ao literário, reforçando os valores da cultura como bem essencial à dignidade humana.

Configurando-se como uma das expressões mais genuínas da cultura popular brasileira, o cordel abrange temáticas múltiplas: do fantástico ao cotidiano, da crítica social à sátira, da epopeia à oralidade. É uma literatura que se faz próxima do povo, com forte potencial pedagógico e formativo. Nesse sentido, destaca-se sua aplicação em contextos escolares e comunitários, especialmente no processo de alfabetização e letramento de jovens e adultos. A obra de Magda Soares (2009) reforça essa perspectiva ao afirmar que o letramento pressupõe não apenas a capacidade técnica de ler e escrever, mas a inserção ativa e crítica no mundo da escrita, com prazer, funcionalidade e consciência. “O letramento implica atitudes

de inserção efetiva no mundo da escrita, tendo interesse e prazer em ler e escrever, sabendo utilizar a escrita para encontrar ou fornecer informações e conhecimentos, escrevendo ou lendo de forma diferenciada, segundo as circunstâncias, os objetos, o interlocutor” (SOARES, 2009, p.18). Dessa forma, ao serem inseridos em práticas educativas em sala de aula, os folhetos de cordel podem aproximar o leitor da realidade do sertanejo, suas características, suas origens e peculiaridades, possibilitando essa inserção afetiva do aluno no mundo do cordel. Trabalhar o cordel nesse contexto educativo pode aprimorar o processo de alfabetização e letramento praticado na educação de crianças, jovens e adultos.

Nesse panorama, destaca-se ainda a relevância do Marco Regulatório das Organizações da Sociedade Civil (MROSC), instituído pela Lei nº 13.019/2014, como ferramenta estratégica para o fortalecimento, a disseminação e a salvaguarda da literatura de Cordel em Brasília-DF e em outras regiões do país. O (MROSC) viabiliza parcerias entre o poder público e a sociedade civil, promovendo a descentralização das políticas culturais e possibilitando a execução de projetos que valorizem as manifestações populares e tradicionais. A Portaria nº 21/2020, ao regulamentar o (MROSC) no âmbito cultural do DF, estabelece diretrizes operacionais para a formalização de parcerias e amplia a capacidade das OSCs de acessar recursos públicos e mobilizar outros financiamentos, inclusive por meio da economia criativa. Nesse contexto, iniciativas como o Procedimento de Manifestação de Interesse Social (PMIS) têm se mostrado fundamentais para a democratização das políticas públicas culturais, ao permitirem que propostas oriundas da sociedade civil cheguem à agenda governamental.

Cumprе ressaltar que a Plataforma Parcerias GDF (MROSC) mesmo em fase de aperfeiçoamento, representa um avanço significativo como Política Pública na promoção da transparência e na gestão eficiente dos recursos públicos destinados a projetos culturais e sociais no DF. A Plataforma (MROSC) facilita o acesso à informação e incentiva a participação ativa da sociedade, contribuindo para o fortalecimento das políticas públicas e para a valorização do patrimônio cultural imaterial da região.

Portanto, promover e reconhecer a literatura de cordel como patrimônio cultural imaterial, por meio do uso e aplicação de políticas públicas culturais, como instrumento de educação e como linguagem (educativa) é investir no direito à diversidade e no protagonismo das comunidades que podem colaborar na construção de narrativas plurais e representativas. Nesse sentido a geopoesia se comporta como conteúdo, identificado na forma de cordel, o

(MROSC) é o meio, política pública disponibilizada à população para a promoção da salvaguarda, disseminação e fortalecimento da cultura popular trazida por migrantes nordestinos para Brasília.

Diante do exposto, evidencia que a articulação entre geopoesia, cordel e (MROSC) revela uma dimensão potente de reexistência e afirmação cultural. Se a geopoesia é a poesia do lugar e do direito ao lugar, o cordel se torna a forma estética dessa territorialidade poética, enquanto o (MROSC) se constitui como o instrumento político e institucional que viabiliza a sua permanência e expansão. Juntos, esses elementos amplificam vozes historicamente marginalizadas, fortalecem identidades e democratizam o acesso à cultura. Além disso, a aplicação dessas políticas públicas, contribui para a construção de uma cultura de transparência no uso dos recursos públicos, especificamente em Brasília, onde iniciativas como essas possibilitam que a cultura popular seja reconhecida, fomentada e preservada como parte fundamental do patrimônio cultural imaterial brasileiro.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. *História de cordéis e folhetos*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1999.
- ACADEMIA BRASILEIRA DE LITERATURA DE CORDEL. História do cordel. Disponível em: <http://www.ablc.com.br/>. Acesso em: 27 set. 2020.
- BAPTISTA, Francisco Chagas. *Cantadores e poetas populares*. Paraíba: F.C. Baptista Irmão, 1929.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2011.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- DIEGUES JÚNIOR, Manuel (Org.). *Literatura popular em verso: estudos*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973.
- DISTRITO FEDERAL. Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa. Portaria nº 21, de 23 de janeiro de 2020. Disciplina a aplicação prática do Marco Regulatório das Organizações da Sociedade Civil – MROSC na gestão pública cultural do Distrito Federal. Diário Oficial do Distrito Federal: Seção 1, Brasília, DF, 24 jan. 2020. Disponível em: https://www.sinj.df.gov.br/sinj/Norma/161ab9a35cc04ec387ed7844bf43d24c/Portaria_21_23_01_2020.html. Acesso em: 11 abr. 2025.
- DISTRITO FEDERAL. Secretaria de Estado de Economia. Plataforma Eletrônica Parcerias DF – MROSC. Disponível em: <https://parcerias.df.gov.br/> Acesso em: 15 abr. 2025.

DOURADO, Gustavo. *Brasília 5.0: antologia de cordel*. Disponível em: https://www.academia.edu/231023/Bras%C3%ADlia_5_0_Antologia_de_Cordel. Acesso em: 27 set. 2020.

FERREIRA, Sandra. Literatura contra à barbárie. In: MEDEIROS, Ana Clara et al. (orgs.). *Os parceiros de Águas Lindas: ensino de literatura pelas letras de Goiás*. Goiânia: Pé de Letras, 2018. p. 17-32.

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. *Literatura popular em verso – catálogo*. Tomo I. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1961.

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. Disponível em: http://antigo.casaruibarbosa.gov.br/cordel/leandro_pesquisa.html. Acesso em: 10 ago. 2021.

GARCÍA CANCLINI, N. (org.). *Políticas culturais em América Latina*. México: Grijalbo, 1987.

GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. Manual MROSC-DF: gestão de parcerias do Marco Regulatório das Organizações da Sociedade Civil. Secretaria da Casa Civil, Relações Institucionais e Sociais; Subsecretaria de Relações do Trabalho e do Terceiro Setor. Brasília, DF: GDF, nov. 2018. v. 1, 203 p.

GUALBERTO, Sheila. *Poesia, poeira e concreto: O candango na fundação de Brasília, de Sebastião Varela*. 2023. 119 f. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual de Goiás, Anápolis, 2023. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UEG-2_00ee85511d359ac0cdadaa1609d1e0bb. Acesso em: 7 abr. 2025.

IPHAN. *Literatura de cordel agora é patrimônio cultural do Brasil*. Brasília, 2018. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/4819>. Acesso em: 25 set. 2020.

MAYA, Ivone (org.). Folhetos de papel: memória do cordel. In: *Cordel: literatura popular em versos*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2006.

MOURA, Ivana (org.). *Leandro Gomes de Barros: documento nobreza do cordel*. Pernambuco: Diário de Pernambuco, 2008. v. 7.

NEMER, Sylvia. Feira de São Cristóvão: foi assim que começou. In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA DA ANPUH, 15., 2012, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UERJ, 2012. Disponível em: http://www.encontro2012.rj.anpuh.org/resources/anais/15/1338341567_ARQUIVO_FeiradeSaoCristovaofoiassimquecomecou.pdf. Acesso em: 10 mar. 2023.

SANTOS, Francisco Passos (Chiquinho do Além Mar). *Curso de Metrificação – Cordel*. [S.l.]: Instituto Federal de Sergipe, [2020?]. Disponível em: http://ifs.edu.br/images/arquivos/Biblioteca/CURSO_DE_METRIFICA%C3%87%C3%83O-_CORDEL.pdf. Acesso em: 14 abr. 2025.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. *Centroestinidades e geopoesia: casa de morara niemar é a poesia*. In: MEDEIROS, Ana Clara et al. (orgs.). *Os parceiros de Águas Lindas: ensino de literatura pelas letras de Goiás*. Goiânia: Pé de Letras, 2018. p. 53-80.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. *Geopoesia de cordel: os ambulantes das palavras e as performances de papel*. In: TESTA, Eliane Cristina; CUNHA, Angelita Gomes Fontenele Rodrigues da (Org.). *Viver o cordel em Teresina*. Ponta Grossa, PR: Editora Atena, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.22533/at.ed.709221410>. Acesso em: 13 abr. 2025.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. Global e desglobal na geopoesia quilombola kalunga: crítica literária dialógica e literatura comparada. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Belo Horizonte, v. 26, e023019, 2024. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rblc/a/Hrby8ddSFyVzJfLKqM4jMSv/>. Acesso em: 7 abr. 2025.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da; GUALBERTO, Sheila. *A geopoesia centroestina no cordel: O candango na fundação de Brasília, de Sebastião Varela*. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE LÍNGUA, LITERATURA E INTERCULTURALIDADE; ENCONTRO DE LETRAS DO CÂMPUS CORA CORALINA DA UEG, 4., 2024, Cidade de Goiás. *Anais...* Cidade de Goiás: Universidade Estadual de Goiás, 2024. Disponível em: <https://www.anais.ueg.br/index.php/sielli/article/view/16602>. Acesso em: 7 abr. 2025.

SOARES, Magda. *Letramento: um tema em três gêneros*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

VARELA, Sebastião. *O candango na fundação de Brasília*. Brasília: Secretaria de Educação e Cultura, Departamento de Cultura, 1981.

VIANA, Arievaldo. Leandro foi gênio em todos os estilos. In: MOURA, Ivana (org.). *Documento nobreza do cordel: Leandro Gomes de Barros*. Pernambuco: Diário de Pernambuco, 2008. p. 27-35.

**OXENTE, A MULHER CORDELISTA É IGUALMENTE COMPETENTE:
RELATO DE EXPERIÊNCIA CULTURAL MEDIADA POR CORDEL
FEMININO**

Onã Silva¹

RESUMO: Neste relato são apresentadas ações culturais na linguagem de cordel, sobre a longa trajetória, mais de 30 décadas, vivenciadas por uma mestra cordelista. O relato amostra as contribuições cordelísticas por meio de pesquisas, ações, bens culturais ao patrimônio cultural, à popularização da ciência, com notórias produções de salvaguarda do cordel. Registra-se um trabalho autoral, reconhecido socialmente, como mestra cordelista que tem vencido barreiras, como o machismo estrutural, pois, historicamente a tradição do cordel destaca os homens cordelistas. No campo das políticas culturais ser uma mestra cordelista é desafiador; mas, ela não pode ser invisibilizada pois é artista igualmente competente. Relata-se, portanto, o potencial criativo da mulher cordelista para ser incluída como protagonista nas diretrizes das políticas culturais.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura de cordel, poesia, cordelista, gênero, políticas culturais.

¹ Doutora, Mestre. Especialista em Saúde Pública. Graduada em Enfermagem e Artes Cênicas. Pesquisadora de cultura e saúde, Escritora, Cordelista, e-mail: onatil.silvartes@gmail.com

INTRODUÇÃO

Historicamente, o universo de criação, publicação, comercialização do cordel foi mais representado pelos cordelistas masculinos; fato que está ligado à sociedade machista e patriarcal, que ao longo dos tempos tenta invisibilizar a mulher: como pessoa e artista (MENDONÇA, 1993; QUEIROZ, BORGES, 2007; GOMES, 2022; OLIVEIRA, 2022).

Inclusive, é fato que, décadas atrás se uma mulher criasse as suas rimas e seus versos de cordel ela só conseguia publicar o folheto se este fosse assinado por um nome masculino. Caso contrário, o leitor ignorava por completo um folheto de autoria da mulher cordelista.

Consta na história brasileira que o primeiro folheto de cordel de autoria feminina foi escrito por Maria das Neves Baptista Pimentel, há mais de 8 décadas. Ela é reconhecida como a primeira mulher cordelista no Brasil. Este cordel da cordelista Maria das Neves, publicado em 1938, foi intitulado "O Violino do Diabo ou o Valor da Honestidade", na Paraíba.

Para amostrar o seu cordel, Maria das Neves adotou o pseudônimo Altino Alagoano, e o próprio marido se encarregou de vender o folheto nas feiras de Rio Largo, em Alagoas – conforme foi contado pela filha caçula do casal, Alzinete Pimentel.

Este fato histórico da cordelista Maria das Neves ser invisibilizada no seu potencial criativo foi inspiração para a autora deste trabalho escrever os versos de cordel (SILVA, 2024), que seguem:

– *Cordel é para macho*
Né arte pra mulher não
Dizia assim alguns poetas
Mandando na tradição
Das Neves vivia triste
Amava cordelacção.

Das Neves era sabida
O machismo enfrentou
Fez cordéis de boa rima

Seu marido lhe ajudou

Altino Alagoano

Pseudônimo que usou.

Outro problema, infelizmente, na literatura de cordel, em muitas histórias criadas, as mulheres são retratadas como figuras domesticadas, inferiorizadas, objetificadas, que suportam tudo, inclusive o machismo estrutural – geralmente, nestes cordéis o homem é um conquistador, machão, que domina a mulher, para esta viver dominada.

Passaram-se oito décadas, entretanto até os dias atuais, para muitas mulheres o espaço na literatura de cordel ainda é difícil de ser conquistado. Todavia, as mulheres cordelistas têm lutado para serem incluídas nas diretrizes das políticas culturais, para amostrar o valor de suas obras, resistindo ao preconceito ou discriminação ao trabalho da mulher cordelista.

Ao problematizar o peso histórico da invisibilidade da mulher cordelista na sociedade é que abordaremos tal temática neste trabalho, pois urge abordar a questão à luz das políticas públicas – o Estado precisa debater este problema histórico e os desafios da cordelista.

Objetivo geral

- Relatar a experiência de uma mulher cordelista, pesquisadora de cultura popular, que realiza ações, criando e publicando histórias cordelizadas como bens da cultura popular.

Objetivos específicos

- Relatar pesquisas, escritas, publicações e divulgações de literaturas em cordel da cordelista;
- Relatar as atividades educativas e inclusivas, utilizando como recursos de leitura e releitura as obras de cordel produzidas na experiência;
- Relatar as publicações de literaturas cordelizadas, em formatos acessíveis, como audiolivro e braille, em prol do acesso das pessoas com deficiência à cultura popular;
- Relatar as atividades lúdico-cordelizadas em espaços de saúde, educativos, sociais e outros.

RELATO DA EXPERIÊNCIA CULTURAL

Neste relato abordar-se-á o trabalho de uma mulher cordelista interfaceado com a pesquisa, escrita, produção, publicação, atividades educativas; bem como inclusivas, em formatos acessíveis – audiolivro e braille –, em prol do acesso das pessoas com deficiência (SILVA, 2012, 2014, 2014, 2015; 2019, 2020).

A autora cordelista tem utilizado literaturas cordelizadas autorais, em prol da educação transformadora, visando também incentivar o acesso ao livro, leitura e releitura, gerando processo educativo nos leitores, conforme os preceitos do Método Paulo Freire.

O enquadramento teórico para realizar as ações desta experiência com literatura de cordel, fundamenta-se no Método Paulo Freire (FREIRE, 1996, 1999, 2005), seguindo as três etapas do método freiriano: investigação, tematização e problematização.

Quanto à etapa de investigação, as obras de literatura foram desenvolvidas a partir do delineamento do plano de pesquisa, que se construiu de natureza qualitativa.

Quanto à tematização, trabalha-se nas escritas de histórias de cordéis, com temas diversos, resultando na criação e produção de cerca de 60 literaturas de cordel.

Referente à problematização, com mais destaque aos problemas educacionais, de saúde, culturais, a cordelista vem abordando nos livros e livretos de cordel, considerando as políticas públicas no enfrentamento de tais problemas. Ou seja, as pesquisa e projetos são desenvolvidos à luz de políticas e diretrizes, dentre elas: Política de Educação Popular em Saúde, Política Nacional de Humanização, [Lei nº 14.835](#) (BRASIL, 2004, 2010, 2013, 2024, 2025) e outras.

O período de desenvolvimento da experiência, quanto a criação, publicação e divulgação das obras de cordel tem sido contínuo, sendo o recorte temporal de 2012 a 2024.

As obras de cordel da cordelista têm sido destinadas a público-alvo diversificado, incluindo, educadores, educandos, gestores educacionais, público de apresentações cordelizadas, público de vídeos postados em redes sociais, leitores da sociedade em geral.

Resultados alcançados

Do seu trabalho de pesquisadora, na linha de popularização da ciência e democratização de saberes de cultura popular, a mestra cordelista tem desenvolvido diversos projetos, a saber: Histórias da Enfermagem em Cordel (biografias e fatos históricos da profissão); Série Cordel a Granel (temáticas diversas); Série Goiás em cordel (fatos, curiosidades e personalidades de Goiás); Série Notáveis em Cordel (projeto do Canal Ciência/Ibict/MCTI no qual é a cordelista que biografou histórias de 12 Cientistas Notáveis).

Como resultado, são destacadas as produções e publicações autorais de 09 livros de cordel e 50 livretos de cordel, abaixo discriminadas, por títulos e anos de publicação.

Os nove títulos dos livros de cordel publicados, de autoria da cordelista deste relato, são:

- *Histórias da Enfermagem no Universo de Cordel*
- *Solange Caetano: tem coragem no nome e enfermagem no sobrenome*
- *Cordel do Trabalhador: do labor ao burnô*
- *Cuidar e Rimar é só começar*
- *Jorge Vianna: de borracheiro a Deputado Distrital Samuzeiro*
- *A viagem fantástica em cordel pela história da enfermagem*
- *Que cordelim lindim*
- *Cordel e Poesias para Gonçalves Dias*
- *Sou João um cadeirante em superAção*



Figura 2- Capas dos livretos de cordel da autora cordelista
Fonte: acervo da autora



Figura 1- Capas dos livros de cordel da autora cordelista

Fonte: acervo da autora

Os 50 títulos dos livretos de cordel publicados, de autoria da cordelista deste relato, são:

- Sai pra lá com essa OS, a saúde do povo agradece
- Simbora cuidar para o bichim do coronavírus enfrentar
- Bote fé no sindicato, ele tem atitude é fato
- Enfermagem, simbora. Vamos lutar pelas 30 horas
- Federação Nacional põe o bloco da enfermagem pra lutar na capital
- Oxente mãinha, COVID né gripezinha
- Oxente, que enfermeira diferente
- A maldição de Florence. Verdade ou mentira?
- É real e legal: piso salarial da enfermagem
- Suderlan Sabino: enfermeiro, professor e doutor ladino
- Gilney Guerra: defende a enfermagem no céu e na terra
- Na luta contra o preconceito: Michel Platini, presente!
- Era uma vez... o jegue que falava nordestinês
- Era uma vez... as peripécias do gato siamês
- E se as teóricas fossem cordelistas?
- Chega de violência, mulher merece bem-querência
- Eu vou deixar de ser besta
- São João, eita que festão bão!
- Oxente, DRAGÃO de CALANGO é parente?
- O menino Clodoaldo que brincava de soldado e na panela ficou entalado

- Independência do Brasil até hoje é desafio
- Um lampião que não valentão, não
- Cordel com gostim de mel
- Jesus Cristo, o maior ativista de direitos humanos da história
- Nyedja Gennari: a contadora de histórias no reino encantado do cordel
- Dinorá Couto: inclusão é a alma do seu coração
- Luiz Gonzaga: salve o Rei do Baião
- Humberto Pedrancini: o mestre do teatro no mundo encantado do cordel
- Antonio José Almeida Filho: de enfermeiro mirim a doutor enfermeiro, SIM
- Elissandro Noronha dos Santos: luta pela enfermagem aos quatro cantos
- Jorge Vianna: eita que Deputado arretado
- Silvero Pereira: multiartista da cultura brasileira
- Não é Não. Tire a mão!
- Tem poesia no SENADEn
- Francisca Valda da Silva: oxente, que enfermeira competente
- Leda Cardoso: uma cientista no maravilhoso mundo do cordel
- Cora Coralina: coração vermelho de poesia feminina
- Carolina Maria de Jesus: escreveu sobre o viver e sofrer na favela

Livretos da Série Notáveis em Cordel, Projeto do Canal Ciência/IBICT/MCTI

- Paulo Freire: notável entre mil, Patrono da Educação do Brasil
- Darcy Ribeiro: notável defensor do povo brasileiro
- Anísio Teixeira: notável defensor da educação pública brasileira
- Bertha Becker: notável mulher e a luta pra floresta ficar em pé
- Maria Laura Mouzinho: notável com a educação matemática no caminho
- Nise da Silveira: notável doutora pela atuação humanizadora
- Virgínia Bicudo: notável demais, protagonista na luta de questões raciais
- Luiz Cruls: notável na Missão e no desafio de estudar o coração do Brasil
- Heloísa Torres: espia que notável mulher dedicada à Antropologia
- Ronald Shellard: alta energia que irradia da ciência do físico notável
- Bertha Lutz: notável mulher cientista, ambientalista, feminista
- Niède Guidon: notável pela preservação histórica do sertão



Figura 3- A autora cordelista apresentando alguns livros e livretos de cordel autorais

Fonte: acervo da autora

Depreende-se da lista de livros e livretos de cordéis produzidos que a temática é diversificada, contemplando o acesso de vários públicos (crianças, adolescentes, adultos), destacando as biografias cordelizadas, pois as histórias de vida são conteúdos importantes.

Como a mestra cordelista também é uma profissional de saúde – mestre, doutora – ela tem enfatizado nos seus projetos, cordéis temáticos referentes à saúde, nas rodas de leituras, nas palestras, oficinas e ações promotoras do cuidar à saúde.

Tais atividades coletivas, interativas, promovem o diálogo sobre os saberes e a cultura de cordel, e pela experiência as pessoas interagem com o universo de cordel: dialogam, leem, produzem, apresentam e vivenciam a tradição cultural.

Quanto a acessibilidade, algumas obras cordelizadas foram produzidas e disponibilizadas em formatos acessíveis – audiolivro e na linguagem braille –, visando a inclusão às pessoas com deficiência. Citam-se os seguintes cordéis que foram produzidos em suportes acessíveis: *Simbora cuidar para o bichim do coronavírus enfrentar*; *Cordel do Trabalhador: do labor ao burnô*; *A viagem fantástica em cordel pela história da enfermagem*.

Relata-se que a autora deste trabalho, mulher cordelista, já recebeu premiações importantes como pesquisadora e escritora de cordel, dentre elas:

- *Recordista pelo RankBrasil Records como a 1ª escritora de cordel sobre histórias*

- da enfermagem²;
- Prêmio Teixeira de Aguiar concedido pela Secretaria Especial de Cultura/Ministério da Cultura;
 - Prêmio FAC/SECEC-DF;
 - Menção honrosa. I Simpósio de História da Enfermagem do Museu Nacional de História e Etnologia e 3º Colóquio da ABRADHENSF;
 - 7º Concurso Internacional Poetizar o Mundo com livros. Menção honrosa recebida pelo livro Histórias da Enfermagem no universo de cordel.



Figura 4- A autora cordelista em destaque com a premiação do Rank Records Brasil
 Fonte: acervo da autora

Para ilustrar este relato de experiência do trabalho desenvolvido pela autora cordelista, seguem fotos de algumas apresentações culturais sobre cordel, em locais distintos:



² Rank Brasil Recordes Brasileiros. Primeiro livro sobre histórias da enfermagem utilizando a literatura de cordel. Disponível em 10 jan 2025. <http://www.rankbrasil.com.br/Recordes/Materias/0WXJ/Primeiro_Livro_Sobre_Historias_Da_Enfermagem_Utilizando_A_Literatura_De_Cordel>.

Figura 5- A autora cordelista em apresentação, divulgação da cultura popular, Goiânia-Goiás

Fonte: acervo da autora



Figura 6- A autora cordelista em apresentação, divulgação da cultura popular, Foz do Iguaçu-PR

Fonte: acervo da autora



Figura 7- A autora cordelista em apresentação e divulgação da cultura popular, Brasília-DF, 2024

Fonte: acervo da autora



Figura 8- A autora cordelista em apresentação e divulgação de evento do IPHAN, Brasília-DF, 2024

Fonte: acervo da autor





Figura 9- Livros de cordel da autora cordelista divulgados em Portugal e Espanha

Fonte: acervo da autora

Desafios enfrentados pela cordelista desta experiência

Conforme exposto na introdução, historicamente, os projetos desenvolvidos por mulheres cordelistas deparam com desafios, de naturezas diversas, incluído as barreiras do machismo estrutural, que, desde tempo pretérito permeia este campo do saber cultural.

Ademais, cita-se o desafio da prática interdisciplinar – saúde, cultura, educação – pois trata-se de uma trajetória desta autora: profissional de enfermagem e mulher cordelista, que tem enfrentado o desafio de construir a sua história de multiartista na tradição do cordel.

Visando enfrentar tais desafios, a autora relata que conquistou uma formação acadêmica interdisciplinar – áreas de saúde, cultura, educação – preparando-se como mestre e doutora, desenvolvendo habilidades e potenciais cordelísticos e culturais.

Citam-se também os desafios financeiros para sustentar a idealização de projetos de cordel: da criação, impressão, divulgação e circulação destes saberes da cultura popular.

Sobre as estratégias avaliativas utilizadas nos projetos cordelísticos, de autoria desta mulher cordelista, a fim de verificar o potencial dos projetos, estima-se que cerca de 20 mil pessoas foram incluídas nas atividades de leitura e releitura, acessando os bens culturais nos formatos impresso e e-book. Inclusive alguns e-books estão disponíveis para serem acessados.

Também, somam-se a esta avaliação o número de espectadores que assistiram os cordéis divulgados em formato de vídeos, em ambientes virtuais das redes sociais.

Visando impactar e alcançar mais leitores, a autora cordelista apresenta os cordéis em rodas de leituras, eventos educativos, culturais, literários, divulgando a literatura cordelizada.

Também outra importante medida de avaliação refere-se à economia criativa, pois os projetos da autora cordelista têm possibilitado a geração de empregos diretos e indiretos para diversos profissionais, quais sejam: revisor, ilustrador, xilogravador, diagramador, gráficas, distribuidoras e outros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As mulheres no cordel e a análise do cenário atual das mulheres cordelistas

Historicamente, a sociedade patriarcal e machista tem sido barreira durante anos para a visibilidade da mulher cordelista. Ou seja, a mestra em cordel tem buscado o seu lugar nas políticas culturais públicas. Mas, ela tem enfrentado situações diversas, muitas vezes ainda silenciada, ignorada, criticada; da criação até a divulgação da sua arte cordelística. Muitas vezes as oportunidades e os espaços para as mulheres cordelistas tem sido reduzidos.

Um marco de empoderamento data-se de julho de 2020 quando algumas mestras de cordel, uniram-se no Movimento Nacional das Mulheres Cordelistas Unidas em Combate ao Machismo. Tal Movimento apresentou, dentre os seus objetivos, a promoção de ações visando disseminar o conhecimento sobre as mulheres cordelistas e de artes afins, além de promover o diálogo entre as mestras desta literatura (QUEIROZ, BORGES 2007; GONÇALVES, ALMEIDA, 2020; GOMES, 2022; OLIVEIRA, 2022).

Esta iniciativa vem sendo tema de pesquisas (GOMES, 2022; OLIVEIRA, 2022), bem como está ocupando espaços midiáticos tais como: Rádios, TVs, Jornais, Sites e redes sociais com a divulgação da hashtag #cordelsemmachismo – doravante, tornando símbolo e luta, em prol do respeito e defesa igualitária, entre cordelistas homens e mulheres.

Por exemplo, na rede social do instagram foi criado o perfil [@cordelsemachismo](#) no qual são publicadas fotos de mulheres cordelistas, amostrando com a palavra afirmativa SOMOS MUITAS, bem como destacando algumas mulheres apoiadoras desta causa.

Deste Movimento estão sendo mapeadas as mestras cordelistas espalhadas por todo o Brasil, sempre na afirmativa SOMOS MUITAS, cuja finalidade é que nunca mais

ousem a dizer que as mulheres cordelistas são poucas e que não podem escrever a arte do cordel.

Também organizou-se uma petição online em repúdio ao machismo no cordel, assinada por várias pessoas e mais de 70 entidades sensíveis à causa feminista. Somam-se ao Movimento a criação do Grupo de Estudos de Cordel, formado por mulheres cordelistas, que se encontram para discutir e sobre a produção cordelística feminina.

Depreende-se deste relato, a resistência e a resiliência de uma mulher cordelista, para ser incluída nas políticas culturais, enfrentando desafios diversos, na sua história de pesquisar, escrever, produzir e realizar atividades multiculturais com literatura de cordel.

Sendo uma mulher cordelista, a autora relata que luta, diariamente, para enfrentar as barreiras históricas deste segmento de cultura popular. Por isso, inscreveu o presente trabalho neste importante Seminário, no qual haverá discussão de políticas culturais; sendo, portanto uma voz para dar visibilidade ao potencial das mulheres cordelistas.

Ademais, a autora, profissional de saúde e mestra cordelista apresenta experiências de suma importância, por meio da literatura de cordel, referente aos cuidados à saúde.

Considera-se que as literaturas de cordel da experiência relatada, são relevantes para as políticas públicas, pois são bens culturais em forma de livretos, livros, teatro, contação de histórias, arte visual, declamações, performances, oficinas, palestras e outras manifestações culturais; e estão contribuindo ao longo do tempo, para os benefícios educativos, inclusivos, sociais, psicológicos e comportamentais relevantes.

BIBLIOGRAFIA

BRASIL. Ministério da Saúde. HumanizaSUS: Política Nacional de Humanização: a humanização como eixo norteador das práticas de atenção e gestão em todas as instâncias do SUS. Brasília, DF, 2004. [Acesso em 27 jan 2025]. Disponível em: http://bvsmms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/humanizausus_2004.pdf

BRASIL. Ministério da Saúde. Política Nacional de Promoção da Saúde. Brasília, DF, 2010. [Acesso em 25 jan 2025]. Disponível em: http://bvsmms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/politica_nacional_promocao_saude_3ed.pdf

BRASIL. Ministério Da Saúde. Política Nacional de Educação Popular em Saúde. Brasília, 2013. [Acesso em 25 jan 2025]. Disponível em https://bvsmms.saude.gov.br/bvs/saudelegis/gm/2013/prt2761_19_11_2013.html

BRASIL. [Lei nº 14.835, de 4 de abril de 2024](#). Institui o marco regulatório do Sistema Nacional de Cultura (SNC), para garantia dos direitos culturais, organizado em regime de colaboração entre os entes federativos para gestão conjunta das políticas públicas de cultura Diário Oficial da União - Seção 1 - 5/4/2024, Página 9

BRASIL. Ministério da Cultura. <https://agenciagov.ebc.com.br/noticias/202405/minc-politicas-publicas-valorizacao-respeito-diversidade-cultural> > Acesso em janeiro 2025.

FREIRE, P. Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura).

FREIRE, P. Educação como Prática da Liberdade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

FREIRE, P. Pedagogia do Oprimido. 31. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

GOMES, C.R. Uma visão do universo feminino na literatura de cordel. Estudo de caso: Onã Silva – uma mulher cordelista. TCC (monografia). Faculdade de Artes Dulcina de Moraes. 2022.

GONÇALVES, E.G.; ALMEIDA, V.G. Anais do III Simpósio Internacional Interdisciplinar em Cultura e Sociedade (SIICS). Elas (re)escrevem a Literatura de Cordel: Autoria Feminina na Coleção Centenário (Juazeiro do Norte-CE). 2020.

MENDONÇA, M.B. Uma voz feminina no mundo do folheto. Brasília: Thesaurus, 1993.

OLIVEIRA, F.S. Entre os ritmos das memórias, os dizeres rimam com mulheres: o versejar (auto)biográfico em cordéis contemporâneos. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura). Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2022. 226f.: il

QUEIROZ, D.A.; BORGES, H. Mulheres Cordelistas: Percepções do universo feminino na Literatura de Cordel. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2006.

SILVA, O. Histórias da enfermagem no universo de cordel. Brasília: Thesaurus; 2012. 134 p.

SILVA, O. Oxente, que pesquisa diferente! Histórias da enfermagem revitalizadas pela literatura de cordel. Revista de Pesquisa: Cuidado e Fundamental (Online), v. 6, p. 830- 840, 2014a.

SILVA, O. Solange Caetano: tem coragem no nome e enfermagem no sobrenome. 1.^a ed. Brasília-DF: Thesaurus Editora de Brasília, 2014b. 64p.

SILVA, O. Cordel do trabalhador: do labor até o burnô (livro impresso). Brasília- DF: Thesaurus Editora de Brasília, 2015a. 120p.

SILVA, O. Cordel do trabalhador: do labor até o burnô (Audiolivro). Brasília- DF: Thesaurus Editora de Brasília, 2015b.

SILVA, O. Cordel do trabalhador: do labor até o burnô (Braille). Brasília- DF: Thesaurus Editora de Brasília, 2015c.

SILVA, O. As ondas revitalizadoras da criatividade no ensino superior de enfermagem – estudo comparativo e multifatorial do perfil criativo dos atores educacionais [Tese de Doutorado]. Programa de Pós-Graduação em Enfermagem da Universidade de Brasília, Brasil; 2015d.

SILVA, O. A viagem fantástica em cordel pela história da enfermagem (livro impresso). 1. ed. Brasília: Cuidarte Editora, 2019. v. 1. 304p.

SILVA, O. A viagem fantástica em cordel pela história da enfermagem (Audiolivro). 1. ed. Brasília: Cuidarte Editora, 2020a.

SILVA, O. A viagem fantástica em cordel pela história da enfermagem (Braille). 1. ed. Brasília: Cuidarte Editora, 2020b.

AS POLÍTICAS PÚBLICAS PARA AS CULTURAS TRADICIONAIS E POPULARES: UM OLHAR SOBRE AS LEIS DOS MESTRES E MESTRAS DA CULTURA NO BRASIL

Ricardo César Carvalho Nascimento¹

Raimundo Aterlane Pereira Martins²

Resumo: No ano de 2023, a Política dos Tesouros Vivos – como é conhecida a Lei n. 13.351 (Ceará, 2003), referente ao reconhecimento público dos Mestres da Cultura por parte do Governo do Estado do Ceará – completou vinte anos de existência. A travessia de duas décadas de implementação foi marcada por mudanças na lei, mas por poucos avanços efetivos, que culminaram nas ações de comemoração e avaliação crítica da política pública por parte dos mestres e mestras, agentes da cultura, ativistas, pesquisadores e o Estado. Este artigo avalia o percurso da lei dos Tesouros Vivos, sua origem e sua chegada aos vinte anos, a partir de um olhar comparativo com os demais programas nacionais, prospectando elementos de reflexão sobre o futuro dessas políticas e o lugar das culturas tradicionais e populares nas políticas públicas da cultura.

Palavras-chave: Tesouros Vivos; Cultura popular; Mestres da cultura; Políticas culturais.

¹ Professor efetivo do Instituto de Humanidades da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB). Doutor em Antropologia. E-mail: ricardonascimento@unilab.edu.br.

² Professor do Instituto Federal do Ceará (IFCE). Doutor em Geografia. E-mail: aterlane@ifce.edu.br.

Summary

In 2023, the Living Treasures Policy - as Law 13.351 (Ceará, 2003), which refers to the public recognition of Cultural Masters by the State Government of Ceará, is known - completed twenty years of existence. The two decades of implementation have been marked by changes to the law, but by few effective advances, culminating in actions to commemorate and critically evaluate the public policy on the part of mestres and mestras, cultural agents, activists, researchers and the state. This article evaluates the journey of the Living Treasures law, its origins and its twenty-year anniversary, from a comparative viewpoint with other national programs, prospecting elements for reflection on the future of these policies and the place of traditional and popular cultures in public cultural policies.

Keywords: Living Treasures; Popular culture; Masters of culture; Cultural policies.

1 Introdução

O grande desafio do patrimônio cultural imaterial, face à proteção jurisdicional do Estado, é não sucumbir à tentação de tratar os mestres e mestras da cultura como indivíduos a serem festejados, em contextos oportunos aos interesses políticos, e abandonados e despossuídos, no cotidiano, dos seus direitos de cidadania plena (Leitão, 2023, p. 163-164).

Ao longo da história do Brasil, as culturas tradicionais e populares sempre foram mobilizadas para figurar como uma base para a nossa identidade nacional. Diferentes autores se debruçaram sobre esse tema, alguns na ótica folclorista, como Mário de Andrade (2015) e Câmara Cascudo (1979), e outros com olhar recente e apurado pelo viés sociológico, como Darcy Ribeiro (1995), Marilena Chauí (1994) e Renato Ortiz (1985). Com o advento da Constituição de 1988 (Brasil, 1988), assistimos às conquistas de direitos importantes para as comunidades tradicionais e populares, sobretudo no campo da cidadania cultural. Essa nova racionalidade técnico-jurídica permitiu a criação de leis, instâncias, regulamentos e normas que orientam hoje as políticas culturais, em particular as políticas de patrimônio dirigidas às culturas tradicionais e populares.

A partir dos anos 2000, realizamos uma tentativa de alinhamento legal e normativo das leis brasileiras, em suas variadas escalas, às políticas culturais internacionais, em particular as políticas de patrimônio promovidas pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), que indicavam caminhos importantes para pensarmos a diversidade no contexto dos direitos culturais. Nesse percurso histórico, constam também ações de luta e retomada política dos direitos das comunidades populares e territórios tradicionais, em termos de saúde, educação, posse da terra, meio ambiente e cultura, como advento de suporte de identidades, cosmologias e modos de vida. É na esteira desses movimentos que surgem as leis de proteção aos mestres e mestras, como são conhecidas genericamente as leis dos Tesouros Vivos, no Ceará, e dos Patrimônios Vivos, em Pernambuco, Paraíba e Alagoas. Não obstante, as leis dos mestres e mestras surgem a partir de uma emergência popular, e não como uma

simples dádiva do Estado em benefício do povo. Essa emergência de que falamos é uma tentativa das populações tradicionais e populares de busca por mais inclusão, por conquistas que vão além das lutas históricas desses povos, reconhecendo saberes e fazeres de suas lideranças e comunidades. Trata-se de saberes variados, transversais e polissêmicos que envolvem o corpo, as cosmologias e os modos de fazer e ser que incluem o canto, a dança, a performance popular, a construção de instrumentos de trabalho, artesanato, artefatos artísticos ou ritualísticos, as rezas, os cânticos e as oferendas (Nascimento; Martins, 2024).

Desde que as leis dos mestres surgiram em alguns estados, a partir de 2002, vivenciamos um ambiente político inconstante, com momentos de estabilidade, avanços e, recentemente, de profunda instabilidade e retomada. De todo modo, foi possível pactuar e consolidar instrumentos e instâncias que asseguraram uma difícil travessia das conquistas no campo da cultura. Não por acaso, a comemoração dos vinte anos da Lei dos Tesouros Vivos, no Ceará, ocorre no caminho de retomada do Ministério da Cultura (MINC) da realização da Conferência Nacional de Cultura e de seus seminários setoriais e temáticos. Em todas elas, o debate sobre a necessidade de uma lei nacional dos mestres foi objeto de avaliação pertinente, dando ênfase ao êxito da lei produzida no Ceará.

Em dezembro de 2023, entre os dias 7 e 10, a Secretaria de Cultura do Estado do Ceará realizou, na cidade do Crato, região do Cariri cearense, o XV Encontro Mestres do Mundo em celebração aos vinte anos da política de Tesouros Vivos, como é chamada a Lei n. 13.351 (Ceará, 2003) referente ao reconhecimento público dos mestres e mestras da cultura por parte do Governo do Estado do Ceará. A passagem de duas décadas da lei fez seu ponto de chegada com duras críticas dos mestres e mestras, ativistas da cultura popular e pesquisadores(as), críticas essas que culminaram no momento de escuta realizado em ocasiões distintas, mas tendo seu ápice na programação do evento Mestres do Mundo no Cariri.

A ocasião do evento marcou também a realização do Seminário Interdisciplinar de Patrimônio Imaterial, que inclui mestres e mestras, universidades, ativistas da cultura e gestores(as) num debate coletivo sobre os vinte anos da política dos Tesouros Vivos e seus desdobramentos. Constatou também do seminário o lançamento do livro *Tesouros*

Vivos do Ceará: palavras, princípios, políticas e (po)éticas, de Cláudia Sousa Leitão (2023), a secretária da Cultura que em 2003 criou a política dos Tesouros Vivos.

Na esteira desse debate e pensando, sobretudo, na importância da lei para o Ceará e para o Brasil é que surge este breve ensaio, que tenta traçar um panorama conciso e situado das políticas públicas voltadas para os mestres e mestras da cultura tradicional popular, como categoria sociológica de análise inserida nas dinâmicas das políticas públicas para as culturas tradicionais e populares e no mercado de bens simbólicos no Brasil. Enquanto categoria, seria pertinente indagar sobre as condições sociológicas que facultam o surgimento e a consolidação de políticas públicas voltadas para um determinado segmento social, que aqui designamos de culturas tradicionais e populares. Embora a busca por respostas seja tentadora, o escopo desta escrita não dará conta do empreendimento, surgindo apenas como recorte ou ensaio para outras perguntas e respostas. Nesse sentido, utilizamos a chegada aos vinte anos da Política dos Tesouros Vivos como mote para reflexão, reunindo dados e informações que nos permitem compreender a importância dessa política e os meandros da sua construção e da sua pertinência social.

No momento em que o MINC retorna suas atividades e está se reestruturando e retomando políticas, temos um debate intenso na sociedade civil sobre o lugar social dos mestres e mestras, bem como das culturas tradicionais e populares no âmbito das políticas públicas para a cultura, mas também como interlocutores privilegiados de um debate sobre a democracia e a sua manutenção. Não por acaso, a força dessa emergência pública se refletiu nas conferências setoriais da cultura e, principalmente, na Conferência Nacional da Cultura, na qual os grupos organizados, mestres e mestras, ativistas e gestores da cultura manifestaram demandas específicas que devem estar contidas nos planos e políticas de Estado. Não obstante, o exemplo do Ceará tem surgido como marco exemplar de ações a serem replicadas a nível nacional, ainda que suas nuances e ausências sejam desconhecidas por esses setores.

Na esteira desse diálogo, trataremos um pouco do surgimento dessa política na UNESCO e nos países asiáticos, em particular no Japão. Seguimos numa reflexão sobre a criação da Lei dos Tesouros Vivos no Ceará e as leis de Patrimônio Vivo noutros estados da federação, como Pernambuco, Paraíba e Alagoas, situando o debate nacional. No percurso desse raciocínio, cabe refletir como localizar essas políticas que podem ser

entendidas como políticas de patrimônio, cidadania cultural, políticas antirracistas e de assistência social a certas camadas da sociedade. É de se enfatizar que, no bojo desse debate, surge algo que nos é caro: a proteção social aos mestres e mestras. Esse entendimento se confina não apenas ao âmbito da qualidade de vida do(a) mestre(a), mas também à garantia de que ele(a) será capaz de dar continuidade ao seu legado cultural, tal como prevê o arcabouço das leis que aqui passaremos em revista.

Em tom introdutório, importa constatar que muitas leis dos mestres no Brasil surgem ainda com uma visão romantizada e de um imaginário idealizado e objetificado, em que os mestres(as) são uma espécie de seres em extinção, repositório de uma pureza que os associa a modos de vida supostamente primitivos, onde os querem manter. Os mestres(as) de que falamos residem nos mais diferentes locais do país – em aldeias, quilombos, meios rurais e periferias. Os filhos(as) de suas comunidades e territórios têm feito uso de cotas para ingresso nas universidades e buscam formas de letramento que os permitam se localizar na vanguarda dos movimentos sociais no Brasil, debatendo questões raciais, de gênero ou classe. Em muitas dessas comunidades, as tecnologias digitais têm sido utilizadas com proficiência e engajamento para divulgar ações culturais ou políticas, vender produtos e dar a conhecer os mestres(as) a comunidade.

Não obstante, no âmbito da luta política, muitos desses interlocutores(as) aprenderam a utilizar os jargões acadêmicos e jurídicos a seu favor, dando a saber que estão atentos à política, à cultura, aos movimentos estéticos e ao debate social. Os conhecimentos populares e tradicionais, caso do falecido filósofo Nego Bispo Santos (2023), produziram pensamento social endógeno de grande valia para a academia e o debate decolonial ao sul do globo. Hoje o debate decolonial é alimentado pelas cosmologias e pelos saberes tradicionais e populares oriundos das nossas comunidades.

2 Contextos contemporâneos das culturas tradicionais populares

“Cultura tradicional popular” é um termo guarda-chuva que expressa, *grosso modo*, a forma como as camadas populares e as sociedades tradicionais, como indígenas e quilombolas, em seus diferentes segmentos, desenvolvem suas performances e práticas culturais dando conta de elementos e trânsitos epistêmicos, estéticos, sociais e políticos que concernem às suas vivências cotidianas. Sendo um termo genérico e impreciso, foi

por diversas vezes escrutinado por autores(as) de áreas distintas. A definição das culturas tradicionais populares é objeto de inúmeros debates e muitas incertezas. Contudo, tentativas têm sido feitas por pesquisadores(as) e organizações de Estado, como a UNESCO, que em 1989 definiu-as da seguinte forma:

A cultura tradicional e popular é o conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural fundadas na tradição, expressadas por um grupo ou por indivíduos e que reconhecidamente respondem às expectativas da comunidade enquanto expressão de sua identidade cultural e social; as normas e os valores se transmitem oralmente, por imitação ou de outras maneiras. Suas formas compreendem, entre outras, a língua, a literatura, a música, a dança, os jogos, a mitologia, os ritos, os costumes, o artesanato, a arquitetura e outras artes (UNESCO, 1989, p. 1).

A reflexão realizada por Nestor Canclini (1987) no livro *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* talvez seja útil para pensarmos a complexidade específica do popular e como os agentes desse campo atuam na dinamização das problemáticas que enfrentam. Três das teses de Canclini podem ser facilmente resgatadas neste tempo:

1. o popular não é monopólio dos setores populares;
2. o popular não é vivido pelos sujeitos populares como complacência melancólica para com as tradições;
3. a preservação pura das tradições não é sempre o melhor recurso popular para produzir e reelaborar sua situação.

Os mestres e mestras de que falamos neste texto não são sujeitos deslocados de uma realidade social mais vasta e global, que aparentemente os aparta do mundo. Ao contrário, cada vez mais eles e elas têm consciência do seu lugar de agencialidade, não apenas enquanto detentores de saberes localizados num território ou numa comunidade, mas também enquanto agentes públicos de transformações sociais que passam por domínios estéticos, culturais e políticos em escalas que vão do local ao global. Os mestres e mestras são executores de vários papéis sociais na comunidade, agentes de

uma relação coletiva e comunitária. Ao nos referirmos a essas categorias, temos sempre de recordar que eles e elas pertencem a um território, uma paisagem humana e natural do qual são privilegiados dinamizadores e mantenedores. No elenco de questões introdutórias que podem subsidiar nossa jornada de entendimento sobre a Política dos Tesouros Vivos, enquadrados no campo das culturas tradicionais populares, traremos brevemente seis pontos para serem pensados:

1. a inserção do tradicional e do popular no campo da economia da cultura;
2. a internacionalização das culturas tradicionais e populares;
3. a digitalização e a inovação tecnológica das culturas tradicionais e populares;
4. os limites da relação com o Estado e o aparato legal;
5. a politização das culturas tradicionais populares;
6. a relação entre turismo e culturas tradicionais populares.

A enumeração desses breves pontos permite perceber que mestres e mestras se inserem nesse cenário difuso que envolve política, economia, estética e consumo cultural. Canclini (1983) argumenta que as culturas tradicionais e populares não podem ser compreendidas como um campo homogêneo de práticas e significados, mas sim como um território de disputas entre diferentes agentes da sociedade. Devemos compreender as culturas tradicionais populares como uma construção social, marcada por diferentes influências, como as novas mídias sociais, que fornecem novos modelos estéticos e padrões de sociabilidade, além do mercado e da demanda pela ampliação e pela venda de bens simbólicos globais com âncora local. As culturas tradicionais populares têm sido historicamente objeto de interesse não só dos grupos dominantes como também dos grupos subalternos, tornando-as, por vezes, espaços de reprodução social da desigualdade tanto quanto instrumento de emancipação.

O filósofo quilombola Antônio Bispo Santos (2023) utilizou o conceito de “saberes orgânicos” para designar os conhecimentos produzidos pelos mestres e mestras das culturas tradicionais e populares, e o de “saberes sintéticos” para designar os conhecimentos não populares e tradicionais, que mercantilizam os saberes orientados para os princípios capitalistas da acumulação, da servidão e do consumo. O diagnóstico que fazemos no campo da cultura nos indica a pensar uma ampliação da produção, da

circulação e do consumo dos bens simbólicos, caso das culturas tradicionais e populares, marcados por um processo de aceleração da sintetização do simbólico, o que implica sua estetização, espetacularização e venda nas prateleiras do capitalismo global. Esse processo de produção sintética faz uso estrito da estética tradicional e popular como tecnologia comunitária, agregando valor a produtos, bens e serviços gourmetizados e inserindo-os em novos nichos conceituais do mercado. Não é por acaso que o estado neoliberal apresenta um novo quadro renovado de motivações e interesses pelos mestres e mestras e por sua cultura como objeto de patrimonialização, o que não implica de forma direta uma alavanca social de mudança da qualidade de vida e do cotidiano do mestre e da mestra e do seu território.

As culturas tradicionais e populares dispõem de um valor simbólico agregado, e nesse sentido compreende-se que o reconhecimento dos mestres e mestras incide sobre a ideia de um estado promotor do multiculturalismo e da diversidade, reinventando mitos de igualdade e equidade social. Percebe-se que o reconhecimento do mestre e da mestra se dá apenas num campo simbólico e conceitual, resguardando a esse setor um recurso financeiro ínfimo e irrisório, o que para muitos é um avanço em si, mas que nunca transforma efetivamente e de forma incisiva a vida de pessoas e territórios.

3 Tesouros Vivos: do Japão para o Ceará

O histórico da lei dos mestres no Ceará tem sua inspiração na criação do programa Living Human Treasures (Tesouros Vivos Humanos) criado em 1993 pela UNESCO, mas descontinuado em 2003, ano de criação do programa no Ceará. Curiosamente, a adoção do nome “Tesouros Vivos” aconteceu em 2006, a partir de uma renovação da lei, quando a UNESCO havia encerrado o programa. No entanto, o conceito de Living Human Treasures remonta a políticas públicas na Ásia, em especial no Japão, que cria a primeira Lei dos Tesouros Vivos em 1950, e na República da Coreia, em 1962, sendo por eles definidos como “aqueles que dominam ou possuem habilidades excepcionais em artes e ofícios” (UNESCO, 2022, p. 20, tradução nossa). No entanto, a UNESCO adotou, à época, uma definição própria enfatizando o papel dos Tesouros Vivos enquanto força motriz do patrimônio imaterial: “Tesouros Humanos Vivos são pessoas que incorporam no mais alto grau as habilidades e técnicas necessárias para a produção

de aspectos selecionados da vida cultural de um povo e para a continuação da existência de seu patrimônio cultural material (UNESCO, 2002, p. 20, tradução nossa).

No Japão, a política foi criada no contexto pós-guerra como forma de resguardar o patrimônio no contexto das guerras, do colonialismo e do imperialismo da época. O conceito de “Tesouro Nacional Vivo”, traduzido como “*Ningen Kokuhō*” em japonês, refere-se a indivíduos que foram formalmente reconhecidos e certificados pelo Ministro da Educação, Cultura, Esportes, Ciência e Tecnologia, tal como indica a lei japonesa para a proteção de propriedades culturais, como preservadores de importantes propriedades culturais intangíveis.

Nos anos 1950, quando a política foi instituída no Japão, a expressão “propriedade cultural intangível”, associada aos Tesouros Vivos, era utilizada para abarcar um conjunto de áreas como a produção de músicas populares, as performances artísticas locais, os eventos populares e a produção artesanal de objetos de uso diário. A fim de realizar a manutenção desses saberes, foram adotadas medidas de proteção que incluíam subsídios monetários, fornecimento de materiais e assistência, por exemplo, para documentação e registro ou para apresentá-los ao público. Desse modo, desde 1964 esses indivíduos recebem do governo uma doação anual de dois milhões de ienes cada, para ajudá-los a treinar sucessores, desenvolver ainda mais suas habilidades e registrar suas técnicas.

O protocolo de reconhecimento dos Tesouros Nacionais Vivos é rigoroso e, na preparação de uma lista de candidatos(as), é realizada uma avaliação aprofundada de cada um(a). Essa investigação examina, além das competências artísticas e técnicas dos candidatos(as), o seu estado de saúde, a obtenção de prêmios anteriores, o número de sucessores, a posição do(a) mestre(a) ou seu estatuto na comunidade ou no círculo em causa. Esses levantamentos são realizados em condições sigilosas, a fim de evitar qualquer possível interferência política. Como resultado do processo, é estabelecida uma lista de candidatos(as), embora o número total de Tesouros Nacionais Vivos esteja limitado a 116, porque cada um recebe um pecúlio anual de dois milhões de ienes e o orçamento total do programa está limitado a 232 milhões de ienes (Aikawa-Faure 2014).

4 Tesouros e Patrimônios Vivos

O já mencionado livro *Tesouros Vivos do Ceará: palavras, princípios, políticas e (po)éticas*, de Cláudia Leitão (2023), elucida como a autora, à época secretária de Cultura do Estado do Ceará, deu início à implementação da lei. Durante o primeiro mandato do governo Lula, o então ministro Gilberto Gil esteve no Ceará, em março de 2003, no Seminário Cultura XXI, ocasião em que foi anunciada a lei dos mestres, instituída meses depois, em agosto de 2003. A ocasião contou com uma fala da secretária e do ministro enfatizando aspectos pertinentes à recuperação da dignidade nacional, tendo o Ministério da Cultura como instaurador de uma nova forma de pensar o Brasil. A circunstância do anúncio da lei se refletiu no discurso do ministro a partir de um recorte explicativo sobre o seu entendimento da cultura, seja enfatizando seu aspecto antropológico, como elemento provedor de identidades, seja enfatizando a dimensão econômica de inserção da cultura no mercado de bens e serviços. Não por acaso, esse é o mote de lançamento da lei, e o conteúdo do discurso e da conjuntura que a envolvem parece reverberar e fazer sentido no presente (Leitão, 2023). Coincidências à parte, o lançamento da lei, assim como o seu aniversário de vinte anos, encontram-se relacionados à chegada do governo Lula ao governo e, vinte anos depois, ao seu retorno ao poder em contextos de reclusão anterior à democracia.

A chegada aos vinte anos da política dos Tesouros Vivos no Ceará foi objeto de questionamentos e debates intensos, que ocorrem sensivelmente em cinco ocasiões, sendo a primeira realizada em agosto de 2023 pela Casa de Saberes Cego Aderaldo, no município cearense de Quixadá, intitulada Seminário de Celebração dos 20 anos da Política dos Mestres e Mestras da Cultura Tradicional Popular do Estado do Ceará. O segundo momento ocorreu no dia 20 de setembro, no Centro Cultural do Cariri, na cidade do Crato – uma audiência pública sobre a situação dos mestres e mestras da cultura, organizada pelo mandato do deputado estadual Renato Roseno (PSOL). O terceiro momento foi no dia 28 de setembro, no Museu da Imagem e do Som, em Fortaleza, organizado pela Coordenadoria de Patrimônio Cultural e Memória da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (SECULT-CE). O quarto, em dezembro, no XV Encontro dos Mestres do Mundo, evento organizado pela SECULT-CE na cidade do Crato. Por fim, o quinto e último aconteceu em Fortaleza, junto ao Centro Cultural Bom Jardim, em março de 2024, intitulado II Festival Jardim de Tesouros Vivos da Cultura

do Ceará. Em todas as ocasiões foram feitas intervenções dos mestres e mestras, algumas com escutas organizadas, outras de forma espontânea. Em quatro dessas ocasiões, excetuando-se o seminário em Quixadá, foram produzidas relatorias das escutas aos mestres e mestras, e no seminário na Casa de Saberes Cego Aderaldo foi apresentado um censo demográfico com um recorte de vinte detentores(as) de saberes certificados(as) pela Política dos Tesouros Vivos, num universo de mais de cem certificações realizadas até a data.

Trata-se de uma lei de 2003 que comemorou seus vinte anos em 2023, atravessando os mandatos dos governadores Lúcio Alcântara (2003-2007), dois mandatos do governador Cid Gomes (2007-2015), dois mandatos do governador Camilo Santana (2015-2022), um mandato interino da governadora Izolda Cela (2022-2023) até o atual mandato do governador Elmano de Freitas. Portanto, cinco governadores e vários secretários(as) de Cultura estão fazendo dessa política pública da cultura uma das mais longevas do estado.

O levantamento feito até aqui permitiu identificar que pelo menos seis estados do Brasil possuem leis de reconhecimento dos mestres e mestras ativas na certificação de saberes, sendo eles Ceará (2003), Pernambuco (2002), Minas Gerais (2012), Bahia (2003), Alagoas (2004, 2010)³ e Paraíba (2004) – e o estado de Pernambuco produziu a primeira legislação específica de proteção aos mestres e mestras.

Os estados do Ceará e de Pernambuco têm se destacado no pioneirismo de promoção e execução contínua de leis de registros dos mestres, chamados de Patrimônios Vivos em Pernambuco. Segundo o atual responsável pelo processo, nesse estado a instância que faz a deliberação e a escolha dos mestres é o Conselho Estadual de Preservação do Patrimônio Cultural, enquanto cabe à Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE) o desenvolvimento técnico de coordenação que envolve o edital, a inscrição até a titulação, acompanhando a gestão da política em parceria com a Secretaria de Cultura do Estado. A regra geral é que os objetivos da Política dos Patrimônios Vivos se assemelham aos da Política dos Tesouros Vivos, centrando-se, sobretudo, no reconhecimento e na valorização dos mestres(as), tendo em conta a continuidade e a transmissão dos seus conhecimentos.

³ As Leis Estaduais n. 6.513, de 2004, e n. 7.172, de 2010, que versam sobre o tema, não se encontram *online* no momento de escrita deste artigo.

O estado de Pernambuco dispõe de uma lei de 2002, regulamentada em 2004 através do Decreto n. 27.503, de 2004 (Pernambuco, 2004), mas apenas em 2005 foi lançado o primeiro certame com titulação posterior, o que no Ceará ocorreu no mesmo ano de criação da lei. Em Pernambuco, a lei foi alterada por três vezes – 2016, 2021 e 2022 –, o que incidiu no aumento do número de vagas de 3 para 6 vagas e em aumento de valores da bolsa em 2016, aumento do número de vagas de 6 para 10 em 2021 e introdução da candidatura de grupos em 2022. Segundo o atual gestor, Marcelo Renan, essas mudanças se deram por demandas oriundas dos mestres e mestras titulados(as) e não titulados(as) na tentativa de reordenar a política. Tal como no estado do Ceará, os(as) candidatos(as) devem ter o mínimo de vinte anos de exercício de sua mestria, com residência no estado, e apresentar um comprovante de rendimentos, de modo a avaliar a situação de vulnerabilidade do(a) concorrente. Entre os critérios de avaliação chamam à atenção a idade cronológica do(a) participante e a verificação da situação de carência social. O procedimento de seleção consiste em uma pré-análise, realizada por uma comissão de cinco integrantes, e três etapas: a análise e a deliberação dos resultados, por parte do conselho, e, por fim, a homologação, feita pela Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco.

Comparativamente ao estado do Ceará, os valores praticados em Pernambuco são pequenos, dado o número de mestres(as) que a lei pode titular a cada ano. Contudo, as atribuições financeiras são mais robustas naquele estado: a lei estabelece o valor de 1.600 reais para pessoa física e o de 3.200 reais para grupos e coletividades, embora os gestores tenham recorrido a um mecanismo de reajuste anual, com base no Índice Nacional de Preços ao Consumidor Amplo (IPCA); como consequência, na atualidade os mestres(as) podem ganhar 2.162,00 reais, e os grupos, cerca de 4.324,03 reais. Um detalhe importante sobre esses valores é que são anuais e vitalícios nos dois estados, e no Ceará não existe repasse mensal aos grupos, trata-se de um valor fixo, pago no ato de reconhecimento do grupo. Existem benefícios e contrapartidas aos Patrimônios Vivos, sendo aplicados em alguns editais e na programação artística produzida pela FUNDARPE de Pernambuco. Os Patrimônios Vivos possuem uma página *web* própria, onde consta a biografia dos mestres(as) e grupos, literatura disponível para ser baixada e o jogo de cartas Patrimônios Vivos, usualmente distribuídos nas escolas.

5 A realidade da Política dos Tesouros e Patrimônios Vivos

Em 2023, a Casa de Saberes Cego Aderaldo, equipamento público da cultura situado na cidade de Quixadá, produziu o Relatório Técnico Descritivo do Censo Demográfico dos Mestres da Cultura, uma iniciativa pioneira que teve a abrangência de quatro regiões: Sertão Central, Sertão de Canindé, Maciço de Baturité e Fortaleza. Houve a aplicação de um questionário à amostra de 22 mestres e mestras da cultura em 13 municípios desses territórios. A pesquisa, de cunho quantitativo e estatístico, permitiu identificar os mestres e mestras e caracterizar o domicílio deles(as) e as condições sociais de sustentabilidade utilizando os critérios estabelecidos pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2022).

O resultado do censo – que está disponível a partir de pedido direcionado à Secretaria de Cultura e à Casa Cego Aderaldo – revela elevadas discrepâncias entre o número de homens e mulheres, mestres e mestras, tal como descrito antes, com idades acima dos 50 anos. Entre os 22 entrevistados(as), 15 são homens e 7 são mulheres; destes, apenas 13 possuem educação formal, e 9 não sabem ler nem escrever, sendo a taxa de analfabetismo maior entre os homens. Desse número, chama atenção que 12 têm o ensino fundamental incompleto, e 3, o nível superior completo.

Quanto à questão do domicílio, 19 possuem casa própria, e a maioria reside com familiares e agregados, chegando a até 7 pessoas por habitação. O censo indica que o número de residentes por habitação impacta diretamente a renda familiar, em particular do mestre ou da mestra que se torna provedor(a) de assistência ao resto da família. Entre essas famílias, 16 têm acesso a rede de distribuição de água; os esgotos do banheiro estão ligados à rede no caso de apenas 10 delas, e as demais utilizam outros métodos.

O trabalho remunerado é exercido por 14 pessoas. Deste montante, 8 dispõem apenas do rendimento dos Tesouros Vivos; ainda, 11 realizam ou realizaram trabalhos agrícolas. Embora o censo não faça essa indicação explícita, subentende-se que muitos mestres e mestras obtêm seus rendimentos extras de trabalhos ocasionais e informais. A maioria dos entrevistados e entrevistadas, mais de 90%, indica que o pecúlio recebido pelo estado não é suficiente para dar continuidade às atividades pelas quais foram reconhecidos. Muitos têm doenças crônicas, com ênfase na hipertensão e na diabetes. Os dados também revelam dificuldades de contratação por parte do estado e de

organizações privadas, além de um baixo reconhecimento dos mestres e mestras no âmbito do município, o que impacta o apoio nos deslocamentos e contratações para apresentações, oficinas e espetáculos. Não obstante, a maioria dos entrevistados(as) revelou satisfação com o reconhecimento público enquanto Tesouros Vivos.

Como se vê, a Política dos Tesouros Vivos não impactou a qualidade de vida dos mestres e mestras, uma vez que a mortalidade continua elevada e o número de doenças crônicas atinge boa parte dos entrevistados(as). As escutas informais revelam também que parte dos recursos recebidos do pecúlio são gastos em medicamentos e/ou repartidos com os agregados da família para fins diversos. Ademais, trata-se de um montante pequeno, que não prevê reajustes anuais nem transmissão em caso de falecimento. Importa recordar que o valor diário de alguém que está abaixo da linha de pobreza no Brasil é de 1,90 reais por dia; logo, em tese, os mestres e mestras não estariam nessa categoria. No entanto, compreende-se que o pecúlio atribuído é insuficiente para a manutenção das atividades e da sobrevivência do Tesouro Vivo, se somarmos o número de agregados e as despesas familiares. Portanto, estamos diante de um grupo em situação de vulnerabilidade, embora muitos entrevistados(as) tenham indicado que recebem outros rendimentos e tenham se mostrado satisfeitos(as) com o montante recebido.

A pesquisa realizada por Moura (2021) sobre a Política dos Patrimônios Vivos, em Alagoas, indicou que, para manter as atividades em permanência, o mestre e a mestra precisam “tirar do bolso”, o que indica a ação objetiva de desprover as despesas correntes da família para prover as despesas das atividades culturais em que os Patrimônios Vivos se envolvem. Segundo a pesquisadora, esses recursos extras são retirados de trabalhos informais, sobretudo das mulheres, que trabalham lavando roupa e fazendo serviços domésticos, de maneira informal. Se a amostra do censo demográfico for suficientemente representativa do âmbito geral dos Tesouros Vivos do Ceará, estamos falando de uma realidade calamitosa, muitas vezes lida como “o modo de vida” do mestre e da mestra que é resiliente e feliz, e não como uma situação estrutural de desigualdade social que precisa ser revertida.

Esse quadro é revelador de dificuldades que vieram à tona nos encontros realizados entre os mestres e mestras e o poder público por ocasião dos vinte anos da política. Os mestres e mestras expressaram seu desagrado de forma objetiva, reivindicando,

sobretudo, um lugar de sujeitos da política, e não de objetos, tal como constavam até aqui. Nas ocasiões em que isso foi possível, os mestres e mestras enumeraram uma série de pontos, cuja relatoria destaca as mesmas questões, entre elas:

1. o descaso do poder público local para a contratação e o reconhecimento do mestre no âmbito das políticas locais;
2. a falta de assistência social em situação de doença e vulnerabilidade extrema;
3. o não reconhecimento institucional dos certificados de notório saber;
4. a impossibilidade de transmissão dos recursos em caso de falecimento do mestre e da mestra;
5. a ausência de escutas regulares aos Tesouros Vivos;
6. a ausência de mestres e mestras nos processos de decisão na política;
7. a ausência de editais específicos ou de pontuação em parte dos editais, lançados pelo Estado, para os Tesouros Vivos;
8. a desigualdade no número de mestres e mestras;
9. a desatualização dos valores pagos pela secretaria;
10. a dificuldade de montagem dos dossiês para concorrer ao certame.

Nesses diálogos, os mestres e mestras apontaram a necessidade de dispor de um seguro de saúde, de maior assistência social a si e suas comunidades e o retorno de projetos específicos em que possam lecionar nas escolas e outros sistemas de ensino. Apontaram também a necessidade de realizar escutas regulares e da formação de comissões constituídas por eles e elas, a fim de encaminhar suas demandas e acompanhar a política. Os mestres e mestras referiram ainda a necessidade de regulamentação que crie obrigatoriedades aos municípios no cuidado com os mestres. Entrou no corpo do debate um diálogo sobre o lançamento de um novo programa, construído com os mestres e mestras e o sistema de ensino, à semelhança do que foi lançado em 2018 – o edital “Artista, Presente! + Escolas com os Mestres”. Por fim, foi indicada a necessidade de pensar e desenhar, com os mestres e mestras, um espaço das suas memórias com curadoria própria.

6 Conclusão

O que observamos até aqui é que a comemoração dos vinte anos da Política dos Tesouros Vivos não é um ponto de chegada, e sim um novo ponto de partida, que nos convida à reflexão. Ao dissertarmos sobre os saberes dos mestres e mestras, estamos falando de um capital político, econômico e criativo que a sociedade brasileira sempre remeteu para um lugar de indiferença, sem compreender sua potência como vetor de transformação – interna e externa.

Temos debatido com ênfase, hoje em dia, a importância da ciência e da tecnologia como vetores de desenvolvimento. Cabe referir que os mestres(as) são detentores de ciências e tecnologias ancestrais cuja potência é subdimensionada. Em contraste com os sistemas de saberes da ciência e da tecnologia de que dispomos na academia, o saber dos mestres(as) não é compartimentado em áreas disciplinares. O mestre ou a mestra que prevê os regimes climáticos do sertão é o mesmo que conhece as ervas e plantas do seu bioma, bem como seus princípios ativos e curativos, e as utiliza em rituais de cura, danças e performances. Seus saberes são práticos e resolutivos tanto quanto são provedores de reflexões filosóficas, porque provêm de uma relação intrínseca com a experiência entre os seres humanos e a natureza, os seres humanos e os seres cosmológicos.

Não obstante, os mestres e mestras são sujeitos antenados com o mundo global e com os debates políticos, estéticos e culturais. Os mestres(as) circulam nas mídias sociais, fazem parte de filmes e organizam livros, apresentações, espetáculos e aulas sem abandonar seus territórios e modos de vida.

Referências

AIKAWA-FAURE, Noriko Faure. Excellence and authenticity: 'Living National (Human) Treasures' in Japan and Korea. **International Journal of Intangible Heritage**, v. 9, p. 37-51, 2014. Disponível em: <https://www.ijih.org/volumes/article/463>. Acesso em: 10 fev. 2025.

BAHIA. **Lei n. 8899 de 18 de dezembro de 2003**. Institui o registro dos mestres dos saberes e fazeres do estado da Bahia e dá outras providências. Salvador: Governo do

Estado, 2003. Disponível em:
<https://leisestaduais.com.br/ba/lei-ordinaria-n-8899-2003-bahia-institui-o-registro-dos-mestres-dos-saberes-e-fazer-dos-estado-da-bahia-e-da-outras-providencias>. Acesso em: 10 fev. 2025.

CANCLINI, Nestor Garcia. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 1997.

CASCUDO, Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 5. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

CEARÁ. **Lei n. 13.351, de 22 de agosto de 2003**. Institui, no âmbito da Administração Pública Estadual, o Registro dos Mestres da Cultura Tradicional Popular do Estado do Ceará (RMCTP-CE) e dá outras providências. Fortaleza: Governo do Estado, 2003. 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#:~:text=22.08.03%20\(D.O.,DE%2025.08.03\),CE\)%20e%20d%C3%A1%20outras%20provid%C3%Aancias](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#:~:text=22.08.03%20(D.O.,DE%2025.08.03),CE)%20e%20d%C3%A1%20outras%20provid%C3%Aancias). Acesso em: 10 fev. 2025.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Censo Demográfico 2022**. Brasília, DF: IBGE, 2022. Disponível em:
<https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/trabalho/22827-censo-demografico-2022.html?=&t=notas-tecnicas>. Acesso em: 10 fev. 2025.

LEITÃO, Claudia. **Tesouros vivos do Ceará: palavras, princípios, políticas e poéticas**. Fortaleza: Quitanda Soluções Criativas, 2023.

MINAS GERAIS. **Lei n. 20.368, de 7 de agosto de 2012.** Institui o Registro do Patrimônio Vivo do Estado de Minas Gerais. Belo Horizonte: Governo do Estado, 2012.

Disponível em:

<https://www.almg.gov.br/legislacao-mineira/texto/LEI/20368/2012/#:~:text=Considera%2Dse%20patrim%C3%B4nio%20vivo%2C%20para,da%20pluralidade%20art%C3%ADstico%2Dculturais%20mineiras>. Acesso em: 10 fev. 2025.

MOURA, Karine de Oliveira. **Mulheres, culturas populares e política pública: um estudo etnográfico e interseccional junto a mestras do Registro do Patrimônio Vivo de Alagoas (RPV/AL).** Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2021. Disponível em: <https://www.repositorio.ufal.br/jspui/bitstream/123456789/9035/1/Mulheres%2c%20cul%20turas%20populares%20e%20política%20pública%3a%20um%20estudo%20etnográfico%20e%20interseccional%20junto%20a%20mestras%20do%20Registro%20do%20Patrimônio%20Vivo%20de%20Alagoas%20%28RPVAL%29.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2025.

NASCIMENTO, Ricardo César Carvalho, MARTINS, Raimundo Aterlane. Notório Saber: a emergência epistêmica popular e a inclusão de saberes tradicionais nas instituições de ensino superior. **Revista Sul-Sul de Ciências Sociais e Humanas**, Ouro Preto, v. 5, n. 1, p. 220-241, 2024. Disponível em: <https://revistas.ufob.edu.br/index.php/revistasul-sul/article/view/1036/1192>. Acesso em: 10 fev. 2025.

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

PARAÍBA. **Lei Ordinária n. 7.694, de 22 de dezembro de 2004.** Institui, no âmbito da administração pública estadual, o registro dos “mestres das artes” – Canhoto da Paraíba (REMA-PB) e dá outras providências. João Pessoa: Governo do Estado, 2004. Disponível em: <https://sapl3.al.pb.leg.br/norma/7550>. Acesso em: 10 fev. 2025.

PERNAMBUCO. **Decreto n. 27.503, de 27 de dezembro de 2004.** Regulamenta a Lei n. 12.196, de 02 de maio de 2002, estabelece a sistemática de execução do Registro do

Patrimônio Vivo do Estado de Pernambuco (RPV-PE), e dá outras providências. Recife: Governo do Estado, 2004. Disponível em: <https://legis.alepe.pe.gov.br/texto.aspx?tiponorma=1&numero=12196&complemento=0&ano=2002&tipo=&url=>. Acesso em: 10 fev. 2025.

PERNAMBUCO. **Lei n. 12.196, de 2 de maio de 2002.** Institui, no âmbito da Administração Pública Estadual, o Registro do Patrimônio Vivo do Estado de Pernambuco (RPV-PE), e dá outras providências. Recife: Governo do Estado, 2022. Disponível em: <https://legis.alepe.pe.gov.br/texto.aspx?tiponorma=1&numero=12196&complemento=0&ano=2002&tipo=&url=>. Acesso em: 10 fev. 2025.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTOS, Antonio Bispo. **A terra dá, a terra quer.** São Paulo: Ubu; Piseagrama, 2023.

UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION (UNESCO). **Guidelines for the Establishment of National “Living Human Treasures” Systems.** [S.l.]: UNESCO, 2022. Disponível em: <https://ich.unesco.org/doc/src/00031-EN.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2025.

UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION (UNESCO). **Recomendação Paris, 15 de novembro de 1989.** Recomendação sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular. Paris: UNESCO, 1989. Disponível em: [https://bela.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#:~:text=22.08.03%20\(D.O.,DE%2025.08.03\),CE\)%20e%20d%C3%A1%20outras%20provid%C3%A2ncias](https://bela.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#:~:text=22.08.03%20(D.O.,DE%2025.08.03),CE)%20e%20d%C3%A1%20outras%20provid%C3%A2ncias). Acesso em: 10 fev. 2025.

POLÍTICAS CULTURAIS, PATRIMÔNIO IMATERIAL O CORDEL EM QUESTÃO

Sylvia Nemer¹

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo pensar a literatura de cordel em seu novo estatuto de Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil. Nessa nova conjuntura o campo das pesquisas passa a lidar não só com um conjunto inédito de questões, mas, com os novos sujeitos desse saber que saem dos bastidores e passam a dividir o palco com a intelectualidade, tradicionalmente encarregada de definir, classificar, orientar as ações que deverão recair sobre os “fazedores” (denominação do IPHAN aos sujeitos dos fazeres populares). Como os estudiosos do cordel se posicionarão face a tal conjuntura? Que novas fontes orientarão as pesquisas? Como serão as ações públicas face à exigência de compartilhamento de ideias e processos com os detentores do saber que se está buscando salvaguardar? Estas questões orientarão a reflexão desenvolvida a seguir.

Palavras-chave: literatura de cordel, políticas culturais, patrimônio imaterial, sujeitos do saber; pluralidade cultural

¹Doutora em História pela PUC-RIO com tese defendida em 2012, atualmente é bolsista POS DOC da Fundação Casa de Rui Barbosa sob orientação de Ana Lúcia Medeiros, e-mail: nemersylvia@gmail.com

Introdução

Por decisão unânime do colegiado reunido em 19 de setembro de 2018 no Forte de Copacabana no Rio de Janeiro, a literatura de cordel foi reconhecida como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil. O reconhecimento atendeu a reivindicações das instituições de pesquisa, de memória e dos próprios sujeitos das práticas em questão (poetas, declamadores, ilustradores, editores, folheteiros) que encaminharam em 2010, através da Academia Brasileira de Literatura de Cordel (ABLC), o pedido de registro ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

O debate que acompanhou o processo de encaminhamento do pedido de registro e o reconhecimento do cordel como patrimônio imaterial contou com ampla participação da comunidade de “fazedores” que passou a ter oportunidade de atuar diretamente nos assuntos respeitantes a sua produção cultural, historicamente excluída das políticas culturais.

O Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e a criação do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, instituídos por meio do Decreto n. 3551 de 04 de agosto de 2000, foram, de acordo com Lia Calabre, “uma das poucas realizações na área de estruturação de políticas culturais ocorridas na gestão Weffort.” (CALABRE, 2009, p. 119). No governo Fernando Henrique Cardoso, comenta Calabre, a legislação cultural foi direcionada às questões da lei de incentivo.

“O critério de aprovação dos projetos por parte do governo – que se limitava a verificar se os objetivos dos mesmos eram os previstos por lei – fez com que efetivamente o mercado decidisse em quais projetos deveriam investir, quais renderiam a desejada imagem de marketing cultural. O que o governo acabou fazendo foi liberar recursos públicos para serem aplicados sob a ótica do interesse empresarial.” (IBID., p. 117)

O monopólio dos recursos públicos pela cultura hegemônica foi quebrado com a implantação do Programa Nacional de Patrimônio Imaterial que representou uma conquista para os segmentos populares, historicamente excluídos das políticas de proteção, salvaguarda e valorização dos seus patrimônios culturais. A questão é, como

os diferentes atores (pesquisadores, gestores, fazedores) vão se situar nessa nova conjuntura?

A beleza do morto

Em relação à multiplicidade de interesses envolvidos na questão da patrimonialização do cordel, parece-nos apropriado o recurso ao conceito debatido por Djamila Ribeiro em seu livro sobre o “lugar de falar” (RIBEIRO, 2017). Porém, sem nos atermos às “disputas antagônicas” que envolvem o uso do termo, como aponta Gilney Santos na resenha do livro em pauta:

“No livro, Djamila reconhece que ‘lugar de fala’ é objeto de disputas antagônicas. Há quem considere ‘lugar de fala’ como a expressão de vozes individualizadas, sem qualquer referência às vivências coletivas compartilhadas por grupos. Há, ainda, os que advogam ‘lugar de fala’ como uma construção social de coletivos que reivindicam humanidades histórica e sistematicamente negadas localizando nas experiências vivenciadas marcas de opressão, subalternidade e violências.” (SANTOS, 2019, p. 361)

O objeto aqui considerado envolve diferentes sujeitos do discurso: o estudioso, em geral acadêmico, ligado a instituição de pesquisa ou universidade, ocupado com a definição de conceitos; o responsável pela formulação e gestão de políticas públicas, situado na esfera decisória; o fazedor do bem considerado no processo de patrimonialização e ações de salvaguarda, submetido às duas instâncias anteriores: a de conceituação e a de decisão.

Nessa relação complexa, a questão fundamental não é ignorar as diferenças entre o “eu” e o “outro”, mas tentar, tanto quanto possível, deixar claro o lugar social de onde cada um está falando. Uma reflexão fundamental para o desenvolvimento desta abordagem foi feita por Michel de Certeau em seu livro “A Cultura no Plural” (DE CERTEAU, 2010). No capítulo “A beleza do morto”, o autor discute, referindo-se ao caso francês, o destino dos livros populares e a pauta, defendida pelos letrados, de não deixar desaparecer tais tesouros. O fato é que os livros, em si, já haviam desaparecido depois que as discussões foram iniciadas.

Surpreendentemente, o mesmo responsável pelo desaparecimento dos livros de *colportage* foi quem iniciou o estudo a respeito dos mesmos. Charles Nizard, secretário

da Comissão que eliminou, em 1852, os livros de *colportage*, foi o primeiro a escrever uma história sobre o referido corpus.

Em “Histoire des livres populaires et de la littérature de colportage”, publicado em 1854, ele confessa seu temor com as leituras perniciosas dos operários e habitantes do campo separando-as das leituras esclarecidas dos eruditos, bibliófilos e colecionadores. “Julguei, portanto, ser meu dever fazer algo que seria agradável a uns e outros ao reunir todos esses livrinhos sob um único ponto de vista e salvá-los todos do naufrágio no qual estavam sujeitos a perecer quando isolados” (IBID. p. 62)

Ao desaparecimento dos livros populares, seguiram-se “os estudos desde então consagrados a essa literatura” retirada do povo e reservada ao letrados. Ou seja, “o saber continua ligado a um poder que o autoriza” (IBID. p. 56-58).

A reflexão de De Certeau é indispensável para pensarmos a literatura de cordel na perspectiva da relação entre fazedores, pesquisadores, gestores e responsáveis por políticas culturais. A “beleza do morto” é o que todos – povo e letrados – querem “salvar”. A questão é: de que forma e para quem?

Morte ou sobrevivência da literatura de cordel?

Entre os anos 1970 e 1980 a questão que permeou os debates acerca da literatura de cordel foi a da iminente morte desta literatura, ameaçada pelo avanço dos meios de comunicação de massa (rádio e televisão), pelos impactos da urbanização e pela diminuição do analfabetismo que deslocaram o interesse do público convencional do cordel para outras formas de entretenimento.

Além deste fenômeno observa-se, paralelamente, o processo de assimilação do cordel pelos veículos de comunicação de massa. Caso típico, nesse sentido, é o da Editora Luzeiro (sucessora da Prelúdio) que imprimia cordéis em publicações no estilo das histórias em quadrinhos. Outro aspecto recorrente nessa época foi a presença nos folhetos de personagens ligados ao universo televisivo. O uso do rádio para transmitir desafios de cantadores foi também importante no processo de “mediação” (BARBERO, 1997) entre o popular tradicional e a cultura de massa. Todas estas mudanças nas formas de veicular e consumir o cordel, representavam um caminho sem volta, ou seja, a literatura de cordel tal como tinha sido praticada desde o final do século XIX, na visão dos seus observadores, tinha seus dias contados.

Classificados por Umberto Eco como “apocalípticos” ou “integrados” (ECO, 2004), os primeiros, no caso do cordel, viram suas teorias desacreditadas perante o quadro que começou a se impor a partir dos anos 1990 quando a produção de folhetos voltou a crescer, estimulada pelo surgimento de novos poetas e de várias pequenas editoras, pela implantação de cordeltecas em todo o país, pela utilização da internet como ferramenta para divulgação e pela atividade turística que se mostrou uma importante fonte de recursos.

Acompanhando o processo de “renascimento” do cordel, os cordelistas começaram a se organizar em Academias. A primeira, a Academia Brasileira de Literatura de Cordel (ABLC), foi fundada em 1988 a partir da reunião de poetas atuantes na Feira de São Cristóvão, na cidade do Rio de Janeiro. Com ela os fazedores passaram a contar com uma instância voltada especificamente para a defesa da cultura por eles representada que passaria, a partir de então, a ser objeto de um regulamento elaborado a partir da experiência do grupo diretamente envolvido com o bem regulamentado.

Deste modo, estariam resguardadas a promoção, a divulgação e, principalmente, a preservação da literatura de cordel dentro de um esquema de composição poética no qual o padrão (de rima, métrica e oração), herdado da tradição dos poetas pioneiros, não deveria ser desobedecido. Resguarda-se com isso a forma, porém o que se pode dizer do conteúdo?

A sextilha e a septilha – formatos mais comuns – com rimas nos seus devidos lugares (XAXAXA e XAXABBA), os versos de sete sílabas e a história com início, meio e fim, são os elementos centrais do diálogo do cordel atual com o passado desta literatura.

Em relação ao conteúdo narrativo, quase nada sobreviveu do corpus tradicional, formado por ciclos narrativos, como indica Eduardo Diatahy Menezes ao citar o comentário de Ariano Suassuna

“na introdução que o escritor fez para a Antologia, tomo III, volume 2, de Literatura Popular em Verso da Fundação Casa de Rui Barbosa: ‘reformulo a tentativa de classificação dos folhetos nordestinos da seguinte maneira: 1) Ciclo heroico, trágico e épico; 2) Ciclo do fantástico e do maravilhoso; 3) Ciclo religioso e de moralidades; 4) Ciclo cômico, satírico e picaresco; 5) Ciclo histórico e circunstancial; 6) Ciclo de amor

e de fidelidade; 7) Ciclo erótico e obsceno; 8) Ciclo político e social; 9) Ciclo de pejeas e desafios.” (MENEZES, 1999, p. 282)

Entre os ciclos citados na classificação de Ariano Suassuna apenas os ciclos 5 e 8 têm representatividade no corpus do cordel contemporâneo como é consenso entre os estudiosos que afirmam que na produção atual impera o folheto informativo. Trata-se de um tipo de poesia que tende mais à leitura individual do que à transmissão oral, usual nos folhetos pertencentes aos demais ciclos, no caso os “romances” e “desafios”.

Nessa nova modalidade, o cordel passou a dialogar com parcelas não habituais da sociedade, como o segmento escolar e o segmento ligado aos movimentos identitários (raciais, de gênero, feministas), estes últimos atuando não apenas como público, mas também como fazedores como apontou Rosilene Alves de Melo no Dossiê de Registro da Literatura de Cordel (MELO, 2018).

Outra tendência importante é a promoção de campanhas publicitárias através de folhetos de cordel. Um exemplo nesse sentido é o cordel “Amsterdam Sauer, joias para o mundo” composto por Gonçalo Ferreira da Silva e ilustrado com xilogravuras de Erivaldo Ferreira da Silva que recorreu às figuras clássicas do boi adornado com enormes brincos nas orelhas (ilustração da capa) e de Lampião e Maria Bonita cobertos de joias (ilustrações ocupando duas páginas no miolo do folheto) para promover o produto anunciado com uma “cara” nordestina.

Em seu processo de resignificação, o cordel perdeu inúmeras de suas características marcantes, porém a sua sobrevivência é inquestionável. Atualmente não só o público, os temas, os formatos, se adaptaram aos novos tempos, como os fazedores não se restringem mais ao segmento original, masculino, que hoje divide espaço com as mulheres na composição de cordéis e assentos nas academias.

Muito diferente do que foi em sua origem, o cordel continua vivo e se reinventando permanentemente como ocorreu no passado quando, para se adaptar aos novos tempos, passou da circulação boca a boca para as páginas impressas dos folhetos. Enfim, estavam certos os “integrados” ao perceberem que no processo de transmissão, “tradição” e “traição” são inseparáveis.

Circulação: o cordel em movimento

Além de profundas mudanças no quadro temático, nas formas de uso, nos perfis do público e dos fazedores, a literatura de cordel, em seu processo de transmissão, experimentou também, através das migrações, enormes deslocamentos espaciais.

Com eles, o cordel, em todo o Brasil, se faz representar, mas é em São Paulo e no Rio de Janeiro, núcleos do processo migratório do Nordeste para as demais regiões do país, que sua produção se destaca.

Com um número expressivo de cordelistas em atividade, locais específicos para venda e divulgação da arte do cordel, entidades de classe como a já citada ABLC no Rio de Janeiro e o Centro Cultural São Paulo (CCSP) e acervos especializados como o da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB) no Rio de Janeiro e o do Instituto Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), São Paulo e Rio de Janeiro tem um peso importante tanto para a produção, a prática e a difusão do cordel quanto para as pesquisas em torno desta literatura que na região Sudeste tem a sua especificidade, principalmente, em relação às temáticas, voltadas às realidades locais.

O intenso trânsito do cordel, não se restringe, no entanto, ao território brasileiro, estendendo-se para outros países através de acervos e pesquisas. Entre os nomes de destaque nesse cenário, sobressai o do holandês Joseph Luyten e dos norte-americanos Candace Slater e Mark Curran que não só produziram obras de relevo sobre o cordel brasileiro como levaram esta arte para seus respectivos países. Uma referência fundamental em acervos de cordel fora do Brasil é o da Biblioteca de Washington. Mas o cordel foi ainda mais longe, chegando ao Japão através do professor Joseph Luyten que por alguns anos lecionou naquele país.

O olhar estrangeiro sobre o cordel foi de grande relevância para a ampliação dos estudos acerca dessa literatura que não só ultrapassou as fronteiras nacionais, como manteve e mantém, até hoje, o interesse pela arte do cordel fora do Brasil.

Nome de destaque nessa empreitada, além dos já citados (Luyten, Curran e Slater), Raymond Cantel, teve fundamental importância para a expansão dos estudos em literatura de cordel. Por quase três décadas (entre 1959, ano da primeira viagem, e 1986, ano da sua morte), ele viajou da França para o Brasil onde realizou pesquisas, coletou

importante documentação relacionada ao cordel, proferiu palestras, ministrou cursos, manteve estreitos vínculos com universidades e instituições de memória além de laços de amizade com cordelistas, professores e pesquisadores.

Com toda essa bagagem o cordel chegou a França onde foi objeto de cursos de pós-graduação ministrados por Cantel na Universidade Paris-3 e, a partir de 2002, de um imenso acervo de folhetos e documentos coletados durante as viagens do pesquisador pelo Brasil, acervo este preservado pela Universidade de Poitiers.

As viagens de Raymond Cantel contaram com fundamental apoio do governo francês através da concessão de bilhetes aéreos (convênio entre Universidade e Air France) e da Aliança Francesa que promoveu seus deslocamentos por diversas regiões do território brasileiro.

Com essa linha de incentivo cultural e acadêmico, a França conquistou um canal sólido de diálogos com o Brasil que passou a receber pesquisadores franceses para estudos sobre cordel nas universidades brasileiras e a enviar estudantes brasileiros para estágios pós-doutorais naquele país.

O intercâmbio iniciado por Raymond Cantel no ano de 1959, continua dando frutos: ajudando a promover publicações e eventos acadêmicos, a formar grupos de pesquisa, a expandir as relações interculturais entre os dois países em torno de uma literatura que desapareceu na França, mas que no Brasil se mantém viva e em permanente processo de reinvenção.

Atualmente na França o cordel brasileiro não se restringe ao meio acadêmico tendo transitado para outros espaços culturais como museus e centros de cultura através de exposições e oficinas. Estas ações atraem públicos variados inclusive de outros países em viagens de turismo pelas localidades que sediam eventos. Um exemplo recente é o projeto “Bois Brésil, gravures sur bois d’aujourd’hui” que entre 2018 e 2021 percorreu 4 cidades do noroeste francês (La Rochelle, Rennes, Brest e Poitiers) com exposições de xilogravura e literatura de cordel que tiveram um grande sucesso de público.

Isso tudo mostra que, para além das nossas fronteiras, há interesse pelo nosso cordel, pela nossa xilogravura, pela nossa arte popular. Mas o que o Brasil tem feito para estimular este intercâmbio?

Preservar: o que? Para que?

A carência de fomento que afeta as expressões de maior reconhecimento público (os bens da cultura letrada e os produtos da indústria cultural) é ainda mais adversa quando se trata de manifestações culturais de alcance restrito como é o caso da literatura de cordel, circunscrita a um grupo de produtores e consumidores desprovido de recursos econômicos e influência junto às instâncias de poder.

Da parte do poder público, as ações relacionadas ao cordel se restringem aos campos da preservação e divulgação que, nos últimos tempos, têm sido objeto de intervenções substanciais como se pode observar pelo histórico do acervo de cordel da Fundação Casa de Rui Barbosa que tem, hoje em dia, toda a sua coleção de folhetos digitalizada e, em parte, disponibilizada via internet pelo site da instituição.

Além da coleção de folhetos, o acervo da FCRB conta com dois extensos conjuntos documentais de literatura de cordel: o do pesquisador Sebastião Nunes Batista, em poder da FCRB desde meados dos anos 1970 quando o titular do arquivo se tornou servidor da instituição e o do cordelista Raimundo Santa Helena, doado para a FCRB em março 2019 e recebido pela instituição em janeiro de 2020.

Diferente do acervo Batista que ficou aproximadamente quatro décadas na reserva técnica da FCRB e, atualmente, está sob custódia do Serviço de Arquivo Histórico e Institucional (SAHI), o acervo Santa Helena teve o processo disponibilização da documentação concluído em um prazo razoavelmente curto estando a documentação higienizada e organizada em estantes no Arquivo Museu de Literatura Brasileira (AMLB), responsável pela sua guarda.

O contraste no tratamento dos dois acervos se deve às orientações que passaram a vigorar acerca da literatura de cordel após o seu reconhecimento como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil.

O relatório do registro define, entre outros pontos, o cordel como expressão da memória coletiva, das relações de sociabilidade vigentes dentro de um universo que reúne fazedores, público, pesquisadores, entre outros agentes sociais representativos do processo de existir e resistir dessa expressão poética que sobrevive à margem da cultura hegemônica.

Na condição de cultura marginal, a literatura de cordel se manteve restrita à sua expressão mais diretamente ligada ao campo da tradição. O folheto como manifestação

de uma tradição desaparecida ou, em vias de desaparecimento, foi considerado um objeto digno de preservação. No final da década de 1950 – na esteira da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro – a guarda desse material foi considerada importante o que motivou a formação dos primeiros acervos especializados, resultantes de doações de colecionadores.

A guarda de folhetos representava a possibilidade de salvação de uma cultura fadada ao desaparecimento (como ocorrera na França e em outros países da Europa e das Américas). Para salvar a “beleza do morto” foram criados os acervos, mas, ao contrário das expectativas, o cordel não só não morreu como continua vivo, demandando novas fontes de pesquisa além do folheto que, obviamente, continua sendo a referência fundamental para os estudos especializados.

Estes estudos, a propósito, não se fixam, hoje em dia, apenas no enredo, levando em consideração os dados da capa, contracapa, terceira e quarta capa; opções que revelam que a pesquisa em literatura de cordel, para além da narrativa, se abre para tópicos antes desconsiderados como a ilustração da capa e as informações constantes das demais capas: biografias, fotos, relação de cordéis publicados, lista de pontos de comercialização etc. Não se trata, volto a afirmar, de desconsiderar o enredo, mas de estudá-lo em associação com outros dados veiculados no impresso.

Mais do que isso, com o recurso a fontes não restritas ao folheto; caso da documentação constante de acervos documentais de cordel como os de Sebastião Nunes Batista e Raimundo Santa Helena, preservados pela FCRB e, atualmente, em processo de organização e descrição.

Estes dois acervos revelam a origem dos seus titulares, ambos diretamente ligados com o universo do cordel. Sebastião Nunes Batista por laços de sangue com poetas pioneiros da literatura de cordel e Raimundo Santa Helena por uma vivência direta na Feira de São Cristóvão, um meio frequentado por cordelistas, xilógrafos e repentistas residentes no Rio de Janeiro. Os acervos reunidos pelos dois colecionadores são formados por cartas, recortes de jornais e revistas, manuscritos diversos, fotografias, além de vasto material xilográfico e audiovisual; documentos que dizem respeito às relações de Batista e Santa Helena com o universo do cordel, representado por sujeitos diretamente envolvidos nas suas práticas e experiências.

Considerações finais

A entrada de segmentos periféricos no campo das políticas culturais passou a exigir novos olhares para as produções destes segmentos. Já não se trata de “dar voz” aos grupos marginalizados como postulava a História Social em seus primórdios. Por outro lado, o “lugar de fala” da pesquisa acadêmica continua sendo o lugar privilegiado do intelectual.

Como lidar com este paradoxo? A questão representa um grande desafio, mas podemos considerar que, no caso do cordel (e de outras expressões populares), a abertura para fontes produzidas pelos envolvidos diretamente nos saberes e fazeres específicos desta arte, poderá ser um caminho. Quem sabe, a entrada destas fontes na pesquisa não proporcionará uma maior transparência acerca dos “lugares” ocupados por cada um dos agentes participantes desta riquíssima expressão cultural que é a literatura de cordel.

Referências bibliográficas

- BARBERO, Jésus Martin. Dos meios às mediações: comunicação, cultura, hegemonia. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1997.
- CALABRE, Lia. Políticas culturais no Brasil – dos anos 1930 ao século XXI. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2009.
- ECO, Umberto. Apocalípticos e integrados. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2004.
- MELO, Rosilene Alves. Dossiê de Registro da Literatura de Cordel. Brasília, Ministério da Cultura, 2018.
[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_Descritivo\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_Descritivo(1).pdf)
- MENEZES, Eduardo Diatahy B. Das classificações por ciclos temáticos na narrativa popular em verso: uma querela inútil. Porto Alegre, Horizontes Antropológicos, ano 5, n. 12, 1999
<https://www.scielo.br/j/ha/a/yVDMqSZMRTZwmP84vgc7Bdh/?format=pdf&lang=pt>
- Ribeiro D. O que é lugar de fala? Belo Horizonte, Letramento, 2017.
- SANTOS, Gilney Costa. Ribeiro. D. O que é lugar de fala? Saúde debate. Rio de Janeiro, v. 43, n. especial 8, dez. 2019 – acesso em 23 de fevereiro de 2025
<https://www.scielo.br/j/sdeb/a/3MRGs8LXFfbLmgC6J4gTLcb/?format=pdf&lang=pt>

MESA I

Leis emergenciais I

**PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS COM A LEI DE INCENTIVO À CULTURA
(PAULO GUSTAVO) NO MUNICÍPIO LITORÂNEO DO PARANÁ -
MATINHOS**

Cristiane dos Santos Souza ¹

Giselly Brasil ²

Susan Renée Klein ³

RESUMO:

Este artigo apresenta as primeiras experiências e os desafios de acesso à Lei Paulo Gustavo, na cidade de Matinhos. O processo de implementação, no relato aqui apresentado, expõe as dificuldades e também a importância de um diálogo contínuo com a comunidade no processo de implementação dos recursos. A partir da execução dos projetos é possível afirmar que os debates em torno de temas como políticas públicas, direitos e valorização dos territórios devem ser ampliados a fim de promoverem a valorização das produções locais, incentivando a compreensão da diversidade cultural. A participação ativa da comunidade, neste contexto, é fundamental para a continuidade do acesso à recursos públicos federais, tensionando os poderes públicos, bem como para a realização de ações culturais na cidade.

PALAVRAS-CHAVE: Matinhos, Lei de incentivo à cultura, Lei Paulo Gustavo.

INTRODUÇÃO

Este artigo tem como objetivo apresentar considerações sobre as primeiras experiências e os desafios de acesso a uma lei de incentivo à cultura na cidade litorânea de Matinhos. O município, conhecido pela cultura caiçara, por suas áreas de

¹ Doutora em História da Educação (UFPR). Professora do Bacharelado em Produção Cultural da UFPR. Coordenadora do Projeto de Extensão Sacode e Movimenta - Encontros Culturais e do Projeto de Pesquisa “Discursos sobre corpos - educação e cultura no Paraná (1953 -1985)”. E-mail: cristianesouza@ufpr.br

² Doutora em Artes Cênicas (USP). Professora na Universidade Federal do Paraná (UFPR), no curso de Licenciatura em Artes. Atuou em projetos de arte educação e mediação cultural no Museu de Arte Moderna de São Paulo, no Museu Afro-Brasil e no Espaço Memória do Itaú Cultural. E-mail: gisellybrasil@ufpr.br

³ Mestra em Turismo (UFPR). Doutoranda de Direito Empresarial e Cidadania (Unicuritiba). Coordenadora do Departamento de Cultura - Matinhos-PR (2021-2024). Professora de Gestão de Eventos - Cursos Técnicos do SENAC e Graduação da UniPositivo (2013-2018). E-mail: susanreneeklein1967@gmail.com

preservação e por sua proximidade a comunidades indígenas e quilombolas, acessou pela primeira vez, nos anos de 2023 e 2024, uma iniciativa de fomento à cultura. O intuito é apresentar, neste trabalho, estratégias da gestão cultural, da cidade, no processo de implementação da Lei Complementar nº 195/2022, conhecida como Lei Paulo Gustavo (LPG), observando impactos e desafios em relação ao trabalho com a legislação, documentação, parcerias, produção artística e principalmente, o acesso da comunidade local, bem como dos agentes culturais da comunidade à iniciativa de fomento do governo federal. Quais os principais desafios e os impactos na comunidade? Os dados que compõem este artigo, para o mapeamento da implementação da Lei estão pautados, fundamentalmente, em informações publicadas em plataformas digitais e redes sociais vinculadas à Casa da Cultura Prof. Décio Ramos⁴ e em relatos da gestora de cultura da cidade naquela ocasião, Susan Renée Klein.

CONTEXTO DA REGIÃO LITORÂNEA– MATINHOS

O município de Matinhos, no litoral do estado do Paraná, está localizado entre a Serra do Mar e o Oceano Atlântico. A cidade possui importantes unidades de conservação que abrigam trechos remanescentes da Mata Atlântica e são importantes áreas de proteção da biodiversidade. A cidade abriga cachoeiras, áreas de restinga e manguezais. A população estimada de Matinhos é de 39.259 habitantes, conforme dados do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) de 2022.

Conhecida pela cultura caiçara, a cidade apresenta uma diversidade cultural que abrange o trabalho de bordadeiras, o artesanato, manifestações religiosas e o baile do fandango, festa popular brasileira presente no litoral desde a Baía da Babitonga, em Santa Catarina, até Parati, no Rio de Janeiro. Há ainda uma forte representatividade do surf entre nativos e turistas e a pesca artesanal que, além de preservar o estilo de vida da comunidade, impulsiona a economia, o turismo e a gastronomia regional.

A cidade faz fronteira com áreas de preservação onde vivem comunidades indígenas e quilombolas. Essa proximidade amplia e confirma a diversidade cultural da região que se manifesta nas expressões das comunidades locais.

No campo das políticas culturais, o município de Matinhos conta com a Casa da Cultura, um espaço dedicado à promoção e ao fomento das manifestações culturais locais. Em 2023, a Casa da Cultura foi reconhecida como patrimônio cultural do município, consolidando-se como um importante espaço de encontro entre artistas e agentes culturais.

A cidade conta ainda com um campus da Universidade Federal do Paraná, que foi inaugurado depois de um amplo debate da comunidade acadêmica com gestores de poderes públicos. A implantação da universidade em Matinhos (UFPR Litoral), no ano de 2008, abriu espaço para novos debates, alterando aspectos cotidianos da cultura local. Segundo consta no Projeto Político Pedagógico, a implementação do projeto “reside na parceria com várias instâncias governamentais, tais como a Federal, Estadual e Municipal, incorporando assim a perspectiva dessas Instituições em diálogo com as realidades concretas das populações das regiões abarcadas pelo Projeto.” (2008, p. 2).

Nesta direção, é importante mencionar a criação do Curso de Licenciatura em Artes, na UFPR Litoral. O curso foi criado, em 2008, com o intuito de formar professores e professoras de arte para atuarem nas escolas da região, já que não havia, até o momento, educadores e educadoras com formação na área. O processo de formação em artes proposto pelo curso, no entanto, vai além de uma abordagem que prevê a atuação apenas no espaço escolar, de modo que muitos egressos e egressas passam a atuar na cidade como agentes culturais promovendo eventos de arte e cultura, ampliando as discussões sobre a produção cultural no litoral do estado.

A instalação da universidade em Matinhos, trouxe novos agentes sociais para a cidade, alterando e ampliando os debates em torno da cultura, culminando no que podemos chamar de processos de hibridização cultural que ocorre também por meio da alteração do cenário de urbanização local. O crescimento urbano é estudado pelo pesquisador Nestor Canclini como uma das características de processos culturais de hibridização. Ele considera, ao estudar este tema que:

(...) todas as culturas são de fronteira. Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes: o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados

com outros. Assim as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento. (2008, p. 348).

Nesta perspectiva, podemos afirmar que o processo de ampliação da comunicação e do conhecimento se configurou, na cidade de Matinhos, com a chegada da universidade. Além disso, com a disseminação das leis emergenciais de cultura, no período pandêmico, o poder público precisou estabelecer diálogos e parcerias com instituições, pesquisadores e pesquisadoras do campo cultural para que as pessoas da comunidade pudessem ter acesso aos recursos da Lei Paulo Gustavo (Lei Complementar nº 196 /2022).

Diante deste panorama da cidade de Matinhos, que se apresenta como um município em processo cultural de hibridização, como nos coloca Canclini (2008), apresentaremos considerações sobre a implementação da Lei de fomento à cultura nos anos de 2023 e 2024 e, na sequência, apontaremos resultados que afirmam a importância do incentivo à cultura em regiões ainda pouco conhecidas ou que estão longe dos principais circuitos de circulação de arte e cultura no país.

DESAFIOS NO PROCESSO DE IMPLEMENTAÇÃO DE FOMENTO À CULTURA EM MATINHOS

A lei federal brasileira Paulo Gustavo é um investimento direto voltado ao setor cultural do país que busca, por meio do fomento à produção cultural, movimentar e fortalecer a economia criativa, gerando empregos e renda, democratizando o acesso à cultura e valorizando a diversidade cultural em todo o território brasileiro. Criada e aprovada durante a pandemia Covid 19, ela permitiu que, por meio de ações protagonizadas por agentes culturais, fossem implantados projetos que impactariam significativamente o campo econômico e cultural de diversas comunidades, no cenário brasileiro.

Visando apoiar o setor cultural, amplamente afetado pela pandemia, a lei ofereceu recursos para que diversos territórios movimentassem suas atividades culturais. O valor total de R\$ 3,862 bilhões, proveniente do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) e do superávit do Fundo Nacional de Cultura (FNC), foi

direcionado a estados, municípios e Distrito Federal, para aplicação em diversas áreas da cultura, abrangendo música, teatro, literatura, circo, dança, audiovisual, artes visuais, patrimônio cultural e cultura popular.

Segundo pronunciamento da ministra da cultura, Margareth Menezes, publicado no site da Secretaria de Comunicação Social, da Presidência da República:

A lei é responsável pelo desenvolvimento econômico, social e artístico ao injetar recursos financeiros nos municípios e estados, gerando emprego, renda e dignidade para o nosso povo, (...) A cultura está diariamente na vida dos brasileiros. Por isso, leis de incentivo, como a Paulo Gustavo, são importantes para contribuir com políticas de fomento cultural, fazendo chegar em todo território nacional, e evidenciar a diversidade da nossa gente e as diferentes formas de se fazer cultura", completa a ministra. (2025).

No caso da cidade de Matinhos, o valor previsto foi de R\$ 334.995,47 com orientação para que o recurso fosse direcionado da seguinte maneira: R\$ 177. 463,63 para apoio a produções audiovisuais; R\$ 40.579,96 para apoio a salas de cinema; R\$ 20.376,13 para capacitação, formação e qualificação no audiovisual, apoio a cineclubes, festivais e mostras; R\$ 96.575,76 para apoio às demais áreas de cultura que não o audiovisual.

Com a publicização dos recursos, uma grande jornada de trabalhos se iniciou. Pela primeira vez, o poder público local dedicava-se a compreender os trâmites e burocracias implícitos num projeto de escala federal. A comunidade não tinha um grupo de pessoas capacitadas para tal desafio. Deste modo, a coordenadora Susan Renée Klein convoca a comunidade para um início de conversa, mobiliza o Conselho de Cultura local, incentiva o estudo e a apropriação da legislação, através de palestras com profissionais da área, afim de criar estratégias para uma administração participativa.

A implantação da Lei Paulo Gustavo em Matinhos envolveu, antes mesmo do recebimento dos recursos, o posicionamento do município no mapa estadual e nacional de cultura. Esse processo seguiu etapas fundamentais, entre as quais se destacam a elaboração, aprovação e sanção do Sistema Municipal de Cultura, bem

como o chamamento, a votação popular e a nomeação dos membros que passaram a compor o Conselho Municipal de Políticas Culturais. Por meio das reuniões do Conselho de Cultura da cidade, foram definidas, em diálogo com a comunidade interessada, as formas de utilização dos recursos.

Em linhas gerais, a implementação da lei na cidade percorreu as seguintes etapas: reuniões com o Conselho de Cultura local, criação do Plano de Cultura, encontros com a comunidade para debates acerca da lei e dos recursos, organização de palestras de orientação geral, oitivas para tomada de decisão de maneira coletiva, lançamento do edital público de chamamento, avaliação dos projetos, orientação sobre questões voltadas a abertura de conta bancária e política de prestação de contas aos beneficiários do fomento, produção de festivais e mostras locais, partilha dos resultados, escrita do relatório final e prestação de contas encaminhadas ao Ministério da Cultura.

Sem um histórico cultural que desse conta de apresentar informações sobre a participação ativa e mobilização de pautas ligadas ao cenário cultural, a coordenadora da Casa de Cultura passou a fazer um mapeamento procurando registrar, em um banco de dados, informações sobre possíveis agentes culturais, artistas, lideranças comunitárias, para que aos poucos, pudesse compreender o contexto de produção da cultural local. Para isso, foram estabelecidas parcerias e diálogos com integrantes da comunidade, servidores da Universidade Federal do Paraná e o poder público. No processo de mapeamento, ainda que o quadro de funcionários da Casa de Cultura tenha sido ampliado, as pessoas contratadas não possuíam formação específica na área, o que tornou o processo mais complicado. A gestora precisou orientar sua equipe para os integrantes pudessem efetuar exercícios específicos do campo cultural, como organização e gestão.

Com o Conselho de Cultura, foi possível amadurecer o debate junto à comunidade. A 1ª Conferência Municipal de Cultura, realizada em 12 e 13 de dezembro de 2022, foi o marco que deu início a uma relação mais próxima entre o Departamento de Cultura de Matinhos, o Conselho Municipal de Política de Cultura e as pessoas da cidade ligadas às áreas da música, dança, teatro, artes plásticas e audiovisual. Para inscrição neste evento, foi solicitado o preenchimento de um formulário, o que contribui com o propósito de mapear o perfil da

comunidade participante no evento. Participaram do evento 148 inscritos, dos quais 134 (90,5% dos respondentes) foram pessoas físicas e 23 (15,5% dos respondentes) pessoas jurídicas. A partir desta ação, gráficos e tabelas foram organizados pela equipe da Casa da Cultura possibilitando uma aproximação verossímil à realidade local, ou seja, perceber a área de atuação cultural da comunidade, bem como o tempo de atuação no campo. Ao analisar o material, verificamos que a maior concentração de pessoas está localizada na produção de artesanato e na música.

O quadro abaixo especifica com mais detalhes as áreas de atuação da comunidade:

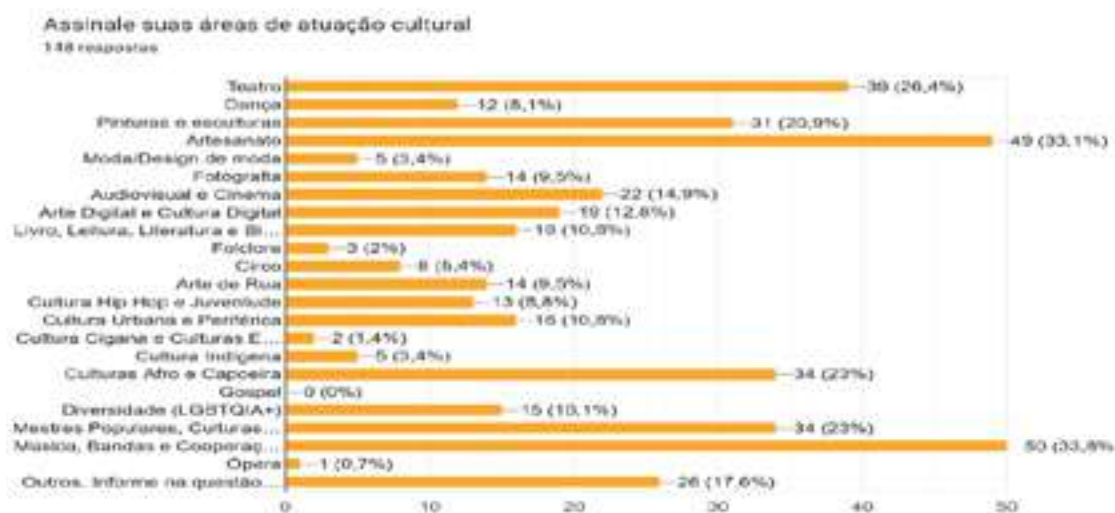


Gráfico 1: Área de Atuação Cultural dos participantes da I Conferência Municipal de Cultura de Matinhos. Fonte: Departamento de Cultura de Matinhos.

Na categoria “Outros”, os participantes informaram atuar em: teatro de animação, dublagem, maracatu, teatro de bonecos, mostras e festivais, contação de histórias, cenografia e maquiagem, restauração, dança contemporânea, arte viva, programa de entrevistas e performances.

Em relação à comunicação, a Casa da Cultura fez uso das redes sociais Facebook e Instagram. A primeira chamada para Consulta Pública da Lei Paulo Gustavo aconteceu no perfil oficial da Casa de Cultura no Instagram, chamando artistas e agentes culturais para uma conversa na Câmara Municipal da cidade de Matinhos durante duas tardes. Foi o início de uma mobilização para que a comunidade fosse apresentada à Lei.

Um mês depois ocorreu a segunda consulta pública com agentes culturais da cidade, num esforço de fortalecer o debate de maneira ativa e colaborativa. Não é simples criar adesão aos fóruns de debates, tendo em vista, muitas vezes, a falta de reconhecimento da própria comunidade em se perceber como protagonista do território cultural ao qual pertence. As pessoas, de maneira geral, não compreendem sua condição de fazedores da cultura.

Além das consultas públicas, a coordenação da Casa da Cultura, contou com parcerias de projetos de extensão coordenados por professoras da UFPR. Oficinas foram promovidas visando a compreensão da Lei Paulo Gustavo, capacitando a comunidade para a elaboração de projetos culturais. Para muitos, tratava-se da primeira experiência na escrita de um projeto dessa natureza. Em outros casos, o desafio residia no acesso às plataformas digitais necessárias para abrir o edital, realizar a inscrição e enviar os projetos. Essas dificuldades, contudo, contribuíram para o surgimento de um senso de comunidade, a partir do qual os indivíduos se mobilizaram para colaborar e superar os obstáculos enfrentados coletivamente.

Na 2ª Conferência Municipal de Cultura de Matinhos é possível observar o destaque dado a importância da participação:

A 2ª Conferência Municipal de Cultura está chegando e você é muito importante para ajudar a definir propostas para o município de Matinhos e também para o estado do Paraná. Serão debatidos os 6 Eixos determinados pelo Ministério da Cultura e todos eles serão a base para a elaboração do Plano Nacional de Cultura. (INSTAGRAM, 2023).

Enquanto os debates ocorriam, a Casa da Cultura organizava ações culturais paralelas, entre elas, o I Festival de Teatro de Rua, liderado por Letícia Valérie Cunha Ramos, professora de arte da rede pública de ensino da cidade e integrante da equipe da Casa de Cultura, reunindo um público considerável para prestigiar a programação até então inédita no cotidiano da cidade.

A IMPORTÂNCIA DAS LEIS DE INCENTIVO À CULTURA EM MATINHOS

O recurso, ainda que insuficiente para a demanda local, permitiu que pessoas da comunidade tivessem seus projetos culturais parcialmente financiados. No campo do audiovisual, por exemplo, foram produzidos: 6 curtas-metragens de 5 a 8 minutos, 4 curtas-metragens de 19 a 30 minutos, 28 videoclipes de 3 a 5 minutos e 4 oficinas de audiovisual abertas à comunidade.

No final do ano de 2024, por meio de projetos de extensão coordenados pelas professoras Cristiane dos Santos Souza e Giselly Brasil, ocorreu a Olhares - Mostra Audiovisual, como parte da programação da mostra de arte intervalo. O evento oportunizou um debate qualificado e troca de experiências a partir de oito filmes selecionados que haviam sido produzidos a partir de recursos da Lei Paulo Gustavo.

Com a presença de estudantes de Licenciatura em Artes e do Bacharelado em Produção Cultural da UFPR, de egressos de diferentes cursos da universidade, das coordenadoras do evento, da coordenadora da Casa da Cultura, de pessoas da comunidade e de produtores culturais e demais integrantes dos filmes apresentados, o encontro oportunizou uma importante discussão sobre a produção de arte e cultura da região. O encontro evidenciou a diversidade cultural e o potencial criativo das pessoas presentes.

Os filmes apresentados revelam o compromisso dos produtores e produtoras com o contexto cultural da cidade, os temas versaram sobre questões ambientais, arte local, e visibilidade a pessoas expressivas da cidade. No curta Guarani Mirim, verificamos o registro do olhar da população indígena sobre a região, atentos às mudanças que estão ocorrendo ao redor de seus territórios. Este curta, produzido pela professora Helly Caroline de Oliveira Braz, contou com a captação de imagens feita por celular, por uma liderança indígena que procurou retratar rituais importantes da cultura de sua comunidade. Já no audiovisual Manguezal – a relação da população de Matinhos com o Mangue, produzido pela professora Ana Carolina Litzendorf Withers - apreciamos um curta que registra uma visita de estudantes a uma área de proteção ambiental. Dois filmes discutiram, de maneira crítica e sensível, a questão da engorda da praia, são eles Expressão Progresso e Depois dos Gigantes de Ferro. Ainda na mostra, dois clipes musicais fizeram parte da programação retratando universos femininos voltados a canções populares e religiosidade local. O curta Retratos Costeiros, além de captar imagens da natureza que permeia o cenário da cidade,

apresentou a história de três personagens ligados a manifestações da cultura matinhense: o surfe, a pesca e o artesanato. Por fim, em *As Aventuras de Lucie*, a Capivara, a estudante Nycolle Gregoris produziu um cuidadoso curta de animação.

Destacamos ainda, outras ações realizadas a partir do fomento direcionado à cidade, que envolveram: oficinas de qualificação no audiovisual, a realização do Festival de Cinema de Matinhos e da Virada Cultural, oficinas de artesanato, projetos de Cultura Popular e Manifestações Tradicionais, um projeto de Circo, projetos nas áreas de Dança, Música, Teatro e Artes Visuais, ações culturais de Leitura, Escrita e Oralidade e ações envolvendo projetos de Patrimônio Cultural.

Não há dúvida sobre a importância da permanência de leis de cultura nos municípios que, para sua execução, dependem do compromisso de gestores públicos na organização dos trâmites burocráticos. O envolvimento da comunidade, o desejo de aprender, de produzir são atos educativos, de formação. Um caminho a ser construído com muitas pessoas. Requer o exercício da escuta expandida, da compreensão na diversidade, do rigor no debate, da atenção aos argumentos da comunidade, no compromisso sério e responsável com pautas que garantam a todas as pessoas o acesso à cultura, previsto na Constituição Federal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O relato de experiência, aqui compartilhado, nos coloca diante de desafios e de reflexões sobre a implementação de leis de incentivo à cultura em municípios nos quais as políticas públicas e os agentes culturais não possuem, muitas vezes, autonomia, estratégias, metodologias e representatividade para que as ações culturais se estabeleçam independentemente das articulações políticas.

A implantação da Lei Paulo Gustavo na comunidade de Matinhos configurou-se como um exercício de gestão colaborativa, com protagonismo expressivo da coordenadora de cultura, Susan Renée Klein, envolvendo a construção de metodologias e uma série de ajustes e negociações. Trata-se de uma primeira experiência importante e desafiadora que oportunizou a aproximação de agentes culturais da comunidade e tornou pública produções artísticas e culturais da população que integra a região litorânea de Matinhos. A diversidade cultural se

afirmou em produções com narrativas que ampliam o olhar sobre a região e que nos apresentam como protagonistas vozes e sujeitos, muitas vezes, silenciados. Os múltiplos olhares indicam novos pontos de vista e possibilidades outras de relação com aquilo que nos cerca.

Para a continuidade do processo de implementação de Leis de incentivo à cultura na cidade de Matinhos, ficam algumas indagações que permeiam nossa reflexão: como garantir o acesso da população às leis de incentivo e a permanência da participação da comunidade no protagonismo de ações culturais? Como promover a continuidade dos debates e da interlocução entre agentes de cultura em um contexto no qual as práticas culturais acontecem sem que uma política pública municipal efetiva faça repercutir a potência dessas ações? Como articular a comunidade para a compreensão de que memórias coletivas são, muitas vezes, sentidos e representações importantes da comunidade e que, por sua vez, ampliam e fortalecem as relações que são estabelecidas com o entorno? Como trabalhar o sentido de pertencimento à comunidade, despertando o interesse pela valorização e produção cultural? Por fim, como garantir políticas públicas comprometidas com o enfrentamento das desigualdades sociais, com o racismo, o sexismo e todas as formas de discriminação, de maneira a oportunizar que todas as pessoas possam exercer seus direitos culturais?

Ter acesso ao percurso traçado pelos estudos dos Programas Cultura Viva, Cultura Viva Comunitária e Ibercultura Viva é uma possibilidade de acessarmos uma ampla rede de debates ainda não compartilhados com a cidade de Matinhos. E a oportunidade de conhecermos outros projetos, outras formas de gestão, por fim de trocarmos experiências e de ampliarmos as formas de pensar, fazer, reivindicar e executar propostas colaborativas de políticas públicas efetivas que possam garantir a permanência e a participação ativa da comunidade.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Lei nº 14.017, de 9 de agosto de 2022. Institui medidas de apoio à cultura em home- nagem a Paulo Gustavo e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 10 ago. 2022.

BRASIL. Lei Complementar nº 195, de 20 de dezembro de 2022. Dispõe sobre ações emergen- ciais para o setor cultural. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 21 dez. 2022.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: edusp, 2008.

SECRETARIA DE COMUNICAÇÃO SOCIAL DA PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA DO BRASIL. Lei Paulo Gustavo executa R\$ 3,9 bilhões em projetos culturais nos 27 estados e 5.398 municípios. Brasília, 29 jan. 2025. Disponível em <https://www.gov.br/secom/pt-br/assuntos/noticias/2025/02/lei-paulo-gustavo-executa-r-3-9-bilhoes-em-projetos-culturais-nos-27-estados-e-5-398-municipios>. Acesso em 15 de fevereiro de 2025.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ. *Projeto Político Pedagógico*. 2008, Matinhos: UFPR, 2008. Disponível em: https://litoral.ufpr.br/wp-content/uploads/2015/02/PPP-UFPR-LITORAL_Set-2008_Alteracao_Dez-2008.pdf Acesso em 20 de fevereiro de 2025.

RETOMADA, RECONSTRUÇÃO E RESISTÊNCIA: A LEI PAULO GUSTAVO NA BAIXADA FLUMINENSE

João Guerreiro¹
Stephanie Leite²
Bruno Lima³

RESUMO: O artigo busca compreender a aplicação da Lei Paulo Gustavo no setor audiovisual da Baixada Fluminense, analisando os editais publicados pelos municípios da região. Para tanto, apresenta-se um panorama histórico da precarização do setor audiovisual no território, que, apesar das dificuldades, possui uma forte tradição cinematográfica. Dessa forma, a pesquisa explora, de maneira quantitativa, a execução dos editais, tanto para o audiovisual quanto para as multilinguagens, e identifica as categorias do audiovisual priorizadas por cada município.

PALAVRAS-CHAVE: Baixada Fluminense, Cultura, Lei Paulo Gustavo, Políticas Culturais, Setor Audiovisual.

INTRODUÇÃO

Essas três palavras do título deste artigo estiveram ao fundo de diversos debates sobre a Lei Paulo Gustavo (LPG) e o setor audiovisual brasileiro. Se a pandemia e, com a guerra cultural, o pandemônio se instalou no interior do campo cultural, o desmonte do setor cultural remete ao ano de 2017, no governo de Michel Temer. As demissões na Agência Nacional do Cinema (Ancine), iniciada com a saída do Diretor-Presidente Manoel Rangel, o mais longo diretor de uma agência reguladora, foi apenas o início de uma crise.

O ano de 2018 foi marcado pelo fim do fomento para o audiovisual. Um ponto já muito salientado pelos pesquisadores e por quem atua no setor foi a implementação da mudança na política dos editais, que passaram de fluxo contínuo para editais específicos em que o mérito deixou de ser levado em consideração, dando lugar a uma sobrevalorização do currículo e experiência de quem apresentava os projetos. Resultado: concentração de recursos para quem já atuava no mercado, implicando na perda de possibilidade de entrada de novos proponentes ainda sem experiência. Além disso,

¹ Doutor em Serviço Social. Professor do IFRJ/Nilópolis e coordenador do Observatório Baixada Cultural (OBaC). E-mail: joao.mendes@ifrj.edu.br

² Bacharel em Produção Cultural (IFRJ). Subsecretária de Cultura do município de Japeri e pesquisadora do OBaC. E-mail: stephanieleite.contato@gmail.com

³ Pesquisador do OBaC. Doutorando em Economia (PPGE/UFF). Pesquisador bolsista da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB-PIPC). E-mail: lima.bsd@gmail.com

ocorreu a criminalização do setor audiovisual através do Tribunal de Contas da União (TCU).

É nesse contexto de reconstrução do setor audiovisual vislumbrados por muitos produtores audiovisuais, que a LPG se estruturou e se tornou uma possibilidade de recriar redes, refazer laços profissionais e afetivos com os territórios e buscou premiar quem resistiu e conseguiu se manter fazendo produções audiovisuais de diversas formas: com recursos próprios, com a ajuda de familiares, amigos, fazendo rifa, fazendo vaquinha e todas as formas criativas de não deixar o sonho de criar sonhos morrer.

Na Baixada Fluminense não foi e não é diferente. Diversos cineclubes, cinemas itinerantes, muitos inspirados na icônica TV Maxambomba⁴, se mantiveram e continuaram suas produções. A LPG permitiu a volta desse sonho. Mas, tem os editais, as chamadas públicas, premiações e diversas novas linguagens que vem se tornando, felizmente ou não, palavras cotidianas. Lembrando que antes era terra arrasada. Nesse artigo buscamos apresentar brevemente esse cenário do audiovisual da Baixada Fluminense e analisar os editais da LPG no território. A análise é baseada nas informações obtidas nos diários oficiais dos municípios da Baixada Fluminense e nas páginas eletrônicas públicas das secretarias de cultura. Utilizamos, portanto, a metodologia de pesquisa empírica mediada por computador, conforme apresentada por Johnson (2010), ao estabelecer técnicas de observação de campo, formado por *blogs*, *websites*, portais, dentre outros. A pesquisa se baseia na metodologia conforme foi proposta pela autora.

Os resultados são preliminares, dado que a execução da LPG se encerrou em 31/12/24, mas apontam alguns elementos para refletirmos sobre a LPG e a Baixada Fluminense.

1. COLETIVOS AUDIOVISUAIS NA BAIXADA FLUMINENSE: PANORAMA GERAL

A relação entre o audiovisual e o território da Baixada Fluminense não é recente. Desde os anos 1920, há relatos sobre a programação de cinema na região que hoje corresponde a Nova Iguaçu, embora não existam registros precisos sobre o primeiro cinema da cidade, conforme apontam Souza e Monteiro (2013). Os autores destacam que o cinema mais antigo identificado na Baixada foi o Cine Verde, fundado em 1924, seguido

⁴ Para uma discussão sobre a produção de subjetividades na Baixada Fluminense na década de 1980, ver Silva (2015).

pelo Cinema Nilópolis (1925) e pelo Cine Teatro Imperial (1937). Esses primórdios do audiovisual na região estavam ligados aos hábitos da elite iguaçuana, que reproduzia costumes europeus como símbolo de status. Não por acaso, os cinemas localizavam-se em áreas frequentadas pela elite local, e seus proprietários eram figuras influentes da sociedade iguaçuana.

Com a crise da citricultura, base da economia iguaçuana ao longo dos anos 1940, e diante da necessidade de investir em novos negócios, os proprietários de terras optaram por lotear suas propriedades. Essa medida fomentou uma grande migração para a região, impulsionou uma reestruturação econômica e, conseqüentemente, transformou o panorama social local (Souza; Monteiro, 2013). É nesse contexto que a Baixada vivenciou um boom de salas de cinema:

(...) entre finais da década de 1940 e 1950 foram criados nada mais que vinte e seis cinemas em Nova Iguaçu. Dentre eles, o Cine Iguaçu se tornou o mais conhecido da região, tendo sido inaugurado por um importante proprietário de terra em 1952, com 1017 lugares. Desta vez, a configuração da distribuição das salas de cinema não se dá em torno das localizações nobres, apesar do maior número de salas ainda se encontrarem no Centro, mas espalhadas pelo município, atendendo à nova classe econômica de Nova Iguaçu formada por migrantes e pequenos produtores. Sendo os únicos aparatos culturais fixos da cidade e por configurarem uma opção de baixo custo, rapidamente os cinemas foram incorporados às práticas de lazer das novas classes econômicas iguaçuanas (Cine, 2012; Simões, 2011 apud Souza; Monteiro, 2013: 5).

Diferente desse passado, a realidade atual da região se resume a poucas salas de cinemas dentro de shopping centers. Quanto aos prédios que abrigavam os antigos cinemas, não há nenhum projeto de conservação para esses espaços, que hoje se encontram abandonados e não identificados⁵.

Já nos anos 1980, observam-se os primórdios dos movimentos cineclubistas na região, impulsionados pela TV Maxambomba. Como uma das primeiras TVs comunitárias do país, ela consistia na “produção e exibição de vídeos em bairros da Baixada Fluminense, através de um telão armado todas as noites sobre uma Kombi em praças e ruas desta região (Nascimento, 2009). Além disso, a TV Maxambomba visava fortalecer a atuação de coletivos culturais locais. Sua abordagem interativa seria empregada pelos cineclubes da Baixada Fluminense no século XXI.

⁵ Por exemplo, em Nova Iguaçu, Souza e Monteiro (2013) buscaram mapear quantos cinemas existiram na cidade. Os autores identificaram trinta e dois cinemas, mas conseguiram localizar apenas quatro deles.

Ao longo dos anos 2000, diante das condições precárias de infraestrutura, da falta de políticas públicas de cultura – comum a todos os municípios da região – e da insatisfação com a ausência de equipamentos culturais locais, emergiram diversos agrupamentos culturais na Baixada Fluminense, voltados para diferentes segmentos do campo artístico. Um dos fatores que impulsionaram a disseminação desses grupos foi o incômodo de ter que se deslocar até o “centro”, no caso a cidade do Rio de Janeiro, para usufruir de atividades culturais. Essa situação é exemplificada pela escassez de salas de cinema na região. O mapeamento realizado pela Casa Fluminense em 2020 revela que, dos treze municípios da Baixada, apenas seis possuíam salas de cinema. Após a pandemia, esse número foi reduzido para cinco, com o fechamento da sala de exibição no município de Paracambi.

Dessa maneira, diante dessa precariedade, moradores da região que frequentavam atividades culturais no Rio de Janeiro passaram a organizar iniciativas artísticas em seus próprios municípios. Além do incômodo local, mudanças no cenário cultural do país também contribuíram para esse movimento, como a maior democratização do acesso aos meios de produção cultural, a valorização das políticas culturais durante os dois primeiros governos Lula (2003-2010), o aumento do poder de consumo das classes menos privilegiadas e a expansão do acesso ao ensino superior. Esses fatores contribuíram para outro modo de pensar os territórios antes estigmatizados, como a Baixada Fluminense (Melo, 2021).

Os coletivos audiovisuais que surgem na Baixada Fluminense podem ser compreendidos a partir de uma noção expandida do conceito de coletivo, aproximando-o da ideia de redes. Isso porque esses grupos não são entidades fechadas, mas atuam em constante movimento e colaboração com outros coletivos da região, permitindo trocas e transformações mútuas (Migliorin, 2012). Essa rede se materializa como uma rede de apoio entre os coletivos, fortalecendo a produção cultural local. Melo (2023, p. 6), ao utilizar a categoria de circuito, observa que os produtos audiovisuais da região podem ser entendidos como partes de um mesmo conjunto, mesmo que estejam espacialmente separados. O que os une são “os encontros entre pessoas com interesses comuns e as relações construídas entre elas ao circularem com frequência pelos mesmos espaços”. Ou seja, um festival em Nova Iguaçu, uma filmagem em Belford Roxo e uma mostra no Rio de Janeiro estão interligados por laços de interesse e circulação. Em suma, os coletivos

se caracterizam como “associações entre pessoas de várias funções diferentes, que possuem como objetivo comum desenvolver o cenário artístico e cultural de determinada região” (Moreira; D’Arrochella; Cupolillo, 2022, p. 17). Um exemplo disso é o trabalho do coletivo BaixadaCine, fundado em 2016, criador do cineclube Velho Brejo em parceria com o IFRJ de Belford Roxo. Atualmente, em um movimento típico das redes, as sessões ocorrem no Centro Cultural Donana, são gratuitas e abertas ao público. Esse cenário ganha ainda mais relevância ao considerarmos que Belford Roxo, a maior cidade do Brasil sem uma sala de exibição comercial (Lima, 2022), dependendo de iniciativas como essa para garantir o acesso à cultura audiovisual.

No território da Baixada, os coletivos audiovisuais se caracterizam pelos trabalhos na exibição, formação e produção. Em relação à exibição:

(...) destacam-se os festivais e cineclubes que têm como marca a difusão de produções audiovisuais em sintonia com critérios estéticos e políticos relacionados ao chamado “cinema de arte” e ao videoativismo. Gratuita e aberta ao público, esse tipo de manifestação cumpre um papel importante para a circulação de filmes fora da rota comercial (Melo, 2023, p. 3).

Melo (2023) reflete sobre os coletivos de audiovisual na Baixada como parte de uma onda cineclubista periférica, destacando que essa é a principal forma de atuação desses grupos. No que se refere à produção, a emergência dos cineclubes nos municípios da região vai além da função de equipamento cultural: eles contribuem para a produção audiovisual, fomentando a realização de filmes, e para a formação dos moradores, por meio de cursos e oficinas. Um exemplo emblemático é o Cineclube Mate com Angu, fundado em 2002 em Duque de Caxias, o mais antigo cineclube em atividade na região (Silva, 2022). Mais do que consumir produtos audiovisuais, esses coletivos criam e exibem suas próprias obras, assumindo o papel de disseminar novas perspectivas e ressignificar a realidade local da Baixada Fluminense (Silva, 2022; Melo, 2023).

Neste contexto, muitos desses coletivos surgem com o princípio de democratizar o acesso às vozes e narrativas da linguagem cinematográfica, almejando a construção de um cenário audiovisual mais inclusivo e representativo. Não é por acaso que esses cineclubes pensam o cinema a partir de seu território, ou seja, criam cinema para locais onde ele não existe e para pessoas com acesso limitado a essa forma de expressão (Lima, 2022). Nesse sentido, os coletivos trabalham na formação da identidade cultural da Baixada Fluminense, valorizando seu território e, segundo Rosa (2016, p. 14), “podem

ser considerados referências na mobilização e na articulação entre várias linguagens e coletivos da região”. Os cineclubes atuantes na região disputam narrativas e evidenciam uma outra face invisibilizada da Baixada: seu potencial cultural. Ao não se limitarem apenas à exibição de filmes, oficinas e debates, eles abrem espaço para outras vivências e práticas artísticas que, de outra forma, seriam marginalizadas pela falta de infraestrutura e espaços culturais nas cidades.

Em relação ao financiamento, as redes de apoio são fundamentais, dada a escassez de fontes de recursos e os baixos valores arrecadados pelos cineclubes. Essas redes possibilitam, por exemplo, o acesso aos meios de produção, já que, muitas vezes, os equipamentos são compartilhados ou emprestados, como registrado no depoimento de Maciel do Cineclube Imbariê nos Trilhos, de Duque de Caxias: “Eu pegava o projetor emprestado com o pessoal da Capa Pão. A Capa Pão é um coletivo de quadrinhos que tem aqui em Caxias” (Silva, 2022, 18). Dessa maneira, a prática de colaboração não apenas viabiliza a realização das atividades, mas reforça o movimento em rede entre os coletivos.

Por isso, os coletivos audiovisuais da Baixada Fluminense representam uma voz potente na disputa por recursos para as regiões periféricas. Eles se unem em redes de apoio, fundamentais para sua existência, permitindo não apenas a troca de experiências, mas também a superação de desafios comuns, dada a proximidade territorial e os problemas semelhantes que enfrentam. Essas redes foram especialmente importantes durante a pandemia de COVID-19, quando as atividades presenciais foram canceladas e os coletivos precisaram migrar para o trabalho remoto. Surgiram, assim, iniciativas como “cineclubes e festivais de cinema online, além do lançamento na internet de textos, cartas, manifestos, podcasts, lives com eventos ao vivo e inúmeros debates nas redes sociais” (Melo, 2021, p. 88). Paralelamente, intensificou-se a luta por políticas emergenciais de cultura no território. Logo no início da pandemia, foi lançada a Carta Manifesto dos Trabalhadores e Trabalhadoras da Cultura da Baixada Fluminense:

Lançado na internet no dia 30 de março de 2020, o documento foi encaminhado ao poder público com o objetivo de ‘recomendar ações imediatas de enfrentamento e prevenção de um colapso no setor cultural’, com destaque para fatores estruturais que agravam a situação no contexto da Baixada Fluminense. Para elaboração do material, diversos artistas se reuniram, havendo presença significativa daqueles da área audiovisual. A carta contou com mais de 200 assinaturas, dentre elas a do Baixada Cine e de outros coletivos vinculados ao Baixada Filma (Melo, 2021: 95).

Além disso, a pandemia foi um momento profícuo para o aprofundamento das redes de apoio, evidenciando a colaboração entre os grupos para garantir que um número maior deles tivesse acesso aos editais da Lei Aldir Blanc, distribuídos pelos municípios da região. Esses coletivos já haviam crescido significativamente desde 2015, ano em que foram mapeados os Grupos Criativos da Baixada Fluminense, dos quais vinte e um estavam ligados ao audiovisual. Dos treze municípios⁶ que conformam a Baixada Fluminense, apenas Itaguaí e Magé não tiveram coletivos audiovisuais identificados. Entre os grupos que permaneciam ativos em 2017, destacam-se:

Buraco do Getúlio (Nova Iguaçu), Mate com Angu (Caxias), Donana (Belford Roxo), Código (Japeri), Cine Marapicu (Queimados), Ankito (no IFRJ de Nilópolis), Cineclube Digital (no SESC de Nova Iguaçu), Cineclube Velho Brejo (Belford Roxo), Cineclube Videoverso (Mesquita), Cineclube Ágora (Duque de Caxias), Cineclube Xuxucomxis (Nova Iguaçu), além, é claro, do Cineclube de Guerrilha, o CGB, que funciona no Bar do Caramujo (de J. Ulivan), em São João de Meriti (Leroux, 2017).

Unidos pelo inconformismo, os coletivos culturais da Baixada Fluminense formaram redes de resistência para garantir sua existência e atuação na região. Esses coletivos ultrapassam o âmbito estritamente audiovisual, buscando se consolidar como espaços de resistência cultural em um território periférico, disseminando o pensamento crítico aos participantes de suas sessões e eventos. Foram esses coletivos audiovisuais, marcados pelo movimento cineclubista, que a Lei Paulo Gustavo apoiou em seu desenvolvimento. Muito se esperou que os editais da LPG servissem como estímulo ao setor audiovisual na região, mas será que eles realmente contribuíram para isso? Alguns indícios puderam ser observados a partir da análise dos editais da LPG destinados ao audiovisual nos municípios da Baixada Fluminense.

2. EDITAIS DA LPG PARA O AUDIOVISUAL NA BAIXADA FLUMINENSE

A Lei Complementar 195/2022, conhecida como Lei Paulo Gustavo LPG, quando promulgada em 8 de julho de 2022, era o maior investimento direto no campo cultural, superior à Lei Emergencial Aldir Blanc (LAB). Com recursos oriundos do “superávit financeiro apurado em balanço das fontes de receita vinculadas ao Fundo Nacional da Cultura (FNC)” (Lei 195/22, art. 2º), notadamente do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) visava apoiar, emergencialmente, o setor cultural.

⁶ São eles: Belford Roxo, Duque de Caxias, Guapimirim, Itaguaí, Japeri, Magé, Mesquita, Nilópolis, Nova Iguaçu, Paracambi, Queimados, São João de Meriti e Seropédica.

Como a maior parte do recurso teve como origem o FSA, cerca de 80% destes deveriam ser investidos no setor do audiovisual e o restante para as demais linguagens artísticas e manifestações culturais. Devido ao veto inicial do presidente da República de então e a necessidade do Congresso Nacional derrubar o veto, como o que ocorreu com a Lei Aldir Blanc, os recursos demoraram a ser liberados e, após ajustes da Lei Complementar 202/2023, sua execução foi ampliada até o dia 31 de dezembro de 2024.

É nesse cenário que todos os 13 municípios que compõem a Baixada Fluminense (BXD⁷) aderiram à LPG, cumpriram todas as etapas preliminares para se tornarem aptos para receber os recursos.

Como pode ser visto na tabela 1, os municípios da BXD publicaram um total de 56 editais entre os anos de 2023 e 2024, relativos ao setor do audiovisual e às demais produções culturais.

A partir dos critérios pré-estabelecidos para a distribuição de recursos orçamentários utilizados pelos Fundo de Participação Estadual e Municipal e a proporcionalidade da população residente⁸, coube ao município de Duque de Caxias o maior valor nominal de recursos (19% do total destinado à BXD), seguido de Nova Iguaçu (18%) e os municípios de Belford Roxo e São João de Meriti, ambos com 12% do total destinado à BXD. Já os municípios que menos receberam foram os de Paracambi e Seropédica, ambos com 2% do total. Trata-se de dois municípios localizados na fronteira com duas outras regiões do Estado do RJ, Região Serrana e Costa Verde, respectivamente.

Com relação ao total de editais publicados para a LPG, o município de Nova Iguaçu foi o que mais editou: total de 9 editais. Mas, chama atenção o fato de 5 municípios (cerca de 40%) terem executados todos os recursos recebidos no ano de 2023: Duque de Caxias, Guapimirim, Mesquita, Nilópolis e Seropédica. Individualmente, são municípios de tipologias e tamanho população diversas. O município de Duque de Caxias, por exemplo, foi o município que recebeu o maior recurso, possui a maior população da BXD,

⁷ Utilizaremos nesse artigo a sigla BXD para designar o território dos 13 municípios que conformam a Baixada Fluminense seguindo uma denominação que vem sendo utilizado por diversos grupos, coletivos culturais e cineclubes da região.

⁸ O valor será dividido da seguinte forma: a) 50% (cinquenta por cento) aos Estados e ao Distrito Federal, dos quais 20% (vinte por cento) de acordo com os critérios de rateio do Fundo de Participação dos Estados e do Distrito Federal (FPE) e 80% (oitenta por cento) proporcionalmente à população; b) 50% (cinquenta por cento) aos Municípios e ao Distrito Federal, dos quais 20% (vinte por cento) de acordo com os critérios de rateio do Fundo de Participação dos Municípios (FPM) e 80% (oitenta por cento) proporcionalmente à população (LPG, art. 5º).

e é apenas o 8º melhor Índice de Desenvolvimento Humano (IDH), de 0,711 (Ribeiro; Santos Jr; 2023, p. 11). Já o município de Nilópolis possui o menor território e menor população da BXD e o maior IDH, 0,753, o que lhe coloca entre o 9º melhor IDH do Estado do Rio de Janeiro e o apelido de “Princesinha da Baixada. Ou seja, teremos que aprofundar a pesquisa para propor uma tipologia que nos ajude a entender como municípios de natureza tão disparees conseguiram executar os recursos de forma mais ágeis que os demais, partindo de premissas diferentes.

Outra informação importante que podemos visualizar na tabela 1 é o montante geral de recursos diretos investidos no setor cultural da BXD: mais de R\$ 33 milhões. Esse valor supera em cerca de R\$ 9 milhões os recursos atribuídos à região pela Lei Aldir Blanc⁹.

Tabela 1 – Lei Paulo Gustavo: editais e valores investidos por município da BXD

Lei Paulo Gustavo na BXD – Editais						
MUNICÍPIO	EDITAIS PUBLICADOS EM 2023	VALORES UTILIZADOS	EDITAIS PUBLICADOS EM 2024	VALORES UTILIZADOS	TOTAL DE EDITAIS	TOTAL INVESTIDO
Belford Roxo	2	R\$ 3.800.294,89	2	R\$ 198.126,95	4	R\$ 3.998.421,84
Duque de Caxias	5	R\$ 6.335.919,68	–	–	5	R\$ 6.335.919,68
Guapimirim	3	R\$ 2.287.481,91	–	–	3	R\$ 2.287.481,91
Itaguaí	2	R\$ 1.104.863,33	2	R\$ 248.000,00	4	R\$ 1.352.863,33
Japeri	3	R\$ 847.408,41	2	R\$ 129.079,91	5	R\$ 976.488,32
Magé	3	R\$ 1.839.203,15	3	R\$ 605.282,85	6	R\$ 2.444.486,00
Mesquita	3	R\$ 1.457.537,22	–	–	3	R\$ 1.457.537,22
Nilópolis	2	R\$ 1.291.726,23	–	–	2	R\$ 1.291.726,23
Nova Iguaçu	8	R\$ 5.298.936,00	1	R\$ 750.000,00	9	R\$ 6.048.936,00
Paracambi	–	–	4	R\$ 501.238,06	4	R\$ 501.238,06
Queimados	2	R\$ 1.045.186,30	3	R\$ 972.625,82	5	R\$ 2.017.812,12
São João de Meri	2	R\$ 3.510.385,87	2	R\$ 468.343,49	4	R\$ 3.978.729,36
Seropédica	2	R\$ 704.442,49	–	–	2	R\$ 704.442,49
Total	37	R\$ 29.523.385,48	19	R\$ 3.872.697,08	56	R\$ 33.396.082,56

Fonte: Elaboração dos autores a partir de informações obtidas nos Diários Oficiais e páginas eletrônicas municipais.

Como apontado anteriormente, os recursos da LPG foram destinados ao setor audiovisual e às demais produções culturais. Por isso, os estados, municípios e Distrito Federal tiveram que fazer dois tipos diferentes de chamadas públicas e premiações.

A seguir apresentamos os dados dos editais para o setor audiovisual dos municípios da Baixada Fluminense:

⁹ A Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc foi promulgada em 2020 e tinha como objetivo minimizar os impactos econômicos e sociais da pandemia de Covid-19 junto aos trabalhadores e trabalhadoras da cultura.

Tabela 2 – Editais LPG na BXD: setor audiovisual

Lei Paulo Gustavo na BXD – Editais Audiovisual						
MUNICÍPIO	EDITAIS PUBLICADOS EM 2023	VALORES UTILIZADOS	EDITAIS PUBLICADOS EM 2024	VALORES UTILIZADOS	TOTAL DE EDITAIS	TOTAL INVESTIDO
Belford Roxo	1	R\$ 2.704.669,87	1	R\$ 165.444,50	2	R\$ 2.870.114,37
Duque de Caxias	3	R\$ 4.413.134,79	–	–	3	R\$ 4.413.134,79
Guapimirim	2	R\$ 2.132.652,25	–	–	2	R\$ 2.132.652,25
Itaguaí	1	R\$ 786.331,23	1	R\$ 218.000,00	2	R\$ 1.004.331,23
Japeri	1	R\$ 603.100,56	2	R\$ 129.079,91	3	R\$ 732.180,47
Magé	1	R\$ 1.288.611,53	2	R\$ 512.282,85	3	R\$ 1.800.894,38
Mesquita	1	R\$ 1.037.329,24	–	–	1	R\$ 1.037.329,24
Nilópolis	1	R\$ 899.721,28	–	–	1	R\$ 899.721,28
Nova Iguaçu	5	R\$ 3.583.986,00	1	R\$ 750.000,00	6	R\$ 4.333.986,00
Paracambi	–	–	2	R\$ 356.802,89	2	R\$ 356.802,89
Queimados	1	R\$ 676.860,65	2	R\$ 822.573,82	3	R\$ 1.499.434,47
São João de Meriti	1	R\$ 2.498.341,87	1	R\$ 436.741,00	2	R\$ 2.935.082,87
Seropédica	1	R\$ 501.351,72	–	–	1	R\$ 501.351,72
Total	19	R\$ 21.126.090,99	12	R\$ 3.390.924,97	31	R\$ 24.517.015,96

Fonte: Elaboração dos autores a partir de informações obtidas nos Diários Oficiais e páginas eletrônicas municipais.

A primeira informação que podemos obter dos dados da tabela 2 é que cerca de 74% do total de recursos investidos pela LPG na Baixada Fluminense, foi para o setor audiovisual, ficando as demais atividades, que iremos denominar nesse texto de “multilinguagens” ficou com cerca de 26%. Os municípios que não tiveram sobra de recursos por falta de propostas selecionadas ou inadimplência de selecionados são os mesmos cinco da análise geral da tabela 1. Do total de editais que foram necessários relançar em 2024, 63% foram do setor audiovisual.

É necessária uma pesquisa qualitativa sobre os motivos dessa reedição dos editais, pois quando da promulgação da LPG alguns produtores audiovisuais vieram a público apresentar oposição à lei argumentando a possível falta de demanda do setor em cidades do interior ou periféricas das regiões metropolitanas. Apenas uma pesquisa qualitativa poderá corroborar ou refutar essa hipótese. Entretanto, podemos aferir da tabela 2 que apesar do elevado número de editais reeditados em 2024, em termos dos valores dos editais, esses representaram apenas 13% total dos recursos para o setor audiovisual. Esse percentual aponta para uma alta demanda executada no ano de 2023.

Ao analisarmos a execução dos editais multilinguagens podemos perceber que mais de 50% dos municípios da Baixada Fluminense não precisaram lançar novos editais com recursos remanescentes em 2024. Se incluirmos o município de Paracambi, que não lançou edital em 2023 e, portanto, disponibilizou todos os recursos para multilinguagens em 2024, esse percentual passa dos 60% dos municípios. Uma das hipóteses que

confirmamos no caso de Nova Iguaçu ao conversarmos com o Secretário Municipal de Cultura, foi a de que a(o)s fazedora(e)s culturais de outras linguagens artísticas já estariam mais habituados aos editais de chamamento público e premiação devido à experiência adquirida durante a vigência da Lei Aldir Blanc. E os coletivos e cineclubes do município estavam tendo o primeiro contato com essa forma de incentivo à cultura.

Tabela 3 – Editais LPG na BXD para as demais linguagens

Lei Paulo Gustavo na BXD – Editais Multilinguagens						
MUNICÍPIO	EDITAIS PUBLICADOS EM 2023	VALORES UTILIZADOS	EDITAIS PUBLICADOS EM 2024	VALORES UTILIZADOS	TOTAL DE EDITAIS	TOTAL INVESTIDO
Belford Roxo	1	R\$ 1.095.625,02	1	R\$ 32.682,45	2	R\$ 1.128.307,47
Duque de Caxias	2	R\$ 1.922.784,89	–	–	2	R\$ 1.922.784,89
Guapimirim	1	R\$ 154.829,66	–	–	1	R\$ 154.829,66
Itaguaí	1	R\$ 318.532,10	1	R\$ 30.000,00	2	R\$ 348.532,10
Japeri	2	R\$ 244.307,85	–	–	2	R\$ 244.307,85
Magé	2	R\$ 550.591,62	1	R\$ 93.000,00	3	R\$ 643.591,62
Mesquita	2	R\$ 420.207,98	–	–	2	R\$ 420.207,98
Nilópolis	1	R\$ 392.004,95	–	–	1	R\$ 392.004,95
Nova Iguaçu	3	R\$ 1.714.950,00	–	–	3	R\$ 1.714.950,00
Paracambi	–	–	2	R\$ 144.435,17	2	R\$ 144.435,17
Queimados	1	R\$ 368.325,65	1	R\$ 150.052,00	2	R\$ 518.377,65
São João de Meriti	1	R\$ 1.012.044,00	1	R\$ 31.602,49	2	R\$ 1.043.646,49
Seropédica	1	R\$ 203.090,77	–	–	1	R\$ 203.090,77
Total	18	R\$ 8.397.294,49	7	R\$ 481.772,11	25	R\$ 8.879.066,60

Fonte: Elaboração dos autores a partir de informações obtidas nos Diários Oficiais e páginas eletrônicas municipais.

A seguir apresentaremos as categorias de investimentos no audiovisual realizados na BXD, a partir dos recursos da LPG.

Tabela 4: Tipologia de investimentos diretos no audiovisual da Baixada Fluminense

Lei Paulo Gustavo na BXD – Audiovisual - Categorias					
MUNICÍPIO	Obras Audiovisuais	Apoio a Cineclube, Cinema Itinerante, Mostras e Festivais	Pesquisa ou Capacitação	Premiação	Manutenção e Reformas de Salas
Belford Roxo	Sim	Sim	Sim	Não	Não
Duque de Caxias	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim
Guapimirim	Sim	Não	Sim	Não	Não
Itaguaí	Sim	Sim	Sim	Não	Não
Japeri	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim
Magé	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim
Mesquita	Sim	Sim	Sim	Não	Sim
Nilópolis	Sim	Sim	Sim	Não	Sim
Nova Iguaçu	Sim	Sim	Sim	Sim	Não
Paracambi	Não	Sim	Não	Sim	Sim
Queimados	Sim	Sim	Sim	Não	Sim
São João de Meriti	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim
Seropédica	Sim	Sim	Não	Não	Não

Fonte: Elaboração dos autores a partir de informações obtidas nos Diários Oficiais e páginas eletrônicas municipais.

Com exceção do município de Paracambi, todos os demais municípios da BXD criaram uma linha de investimento para as obras audiovisuais. Aqui incluímos curta-metragem, longa-metragem, vídeos, videocliques e produção de *games*. Ao obtivermos as informações sobre as realizações feitas pelos proponentes poderemos analisar o impacto desses investimentos na produção audiovisual. Outra linha de apoio que a LPG proporcionou e que visava democratizar o acesso à produção audiovisual foi o apoio à cineclubes, cinema itinerante, mostras e festivais.

Essa indução planejada pela LPG se faz necessário se levarmos em conta que, segundo a Ancine, 5.107 dos 5.570 municípios brasileiros não tem cinema (Marchesini, 2019). Isso corresponde à 90 milhões de brasileiros que moram em municípios sem cinemas credenciados na Ancine. Apesar desse dado ser de 2019, acreditamos que não tenha modificado dada a falta de investimento público ou privado no setor durante a gestão presidencial passada. Portanto, o apoio à cineclubes e cinema itinerantes ainda é fundamental para o acesso ao conteúdo produzido pelo setor audiovisual. Como exemplo, temos o município de Belford Roxo, na Baixada Fluminense, que possui cerca de 500 mil habitantes e não tem uma sala de cinema. Trata-se do maior município do país sem sala de cinema.

Com relação a categoria “pesquisas e capacitação” no setor, novamente Paracambi e também Seropédica não lançaram editais que contemplassem essa linha de investimento.

Por fim, como esperado, foram lançados poucos editais para manutenção e reformas de salas de cinema. O fato está relacionado a poucos cinemas de rua, nos municípios que ainda tem cinema. Como o edital vedava a participação de redes de exibidores e a maioria das cidades da Baixada que possuem cinema, esses se encontram em Shopping Centers, poucos destinaram recursos para essa linha.

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

A retomada dos editais através das Leis Emergenciais (Lei Aldir Blanc e Lei Paulo Gustavo) e a adesão dos trabalhadores da cultura a essas ferramentas demonstra a grande demanda do setor para que sejam executadas políticas públicas para o fomento à cultura. No caso do setor audiovisual especificamente não poderia ser diferente dado o histórico

preocupante de desestruturação e diminuição de investimentos. Nesse contexto, a Lei Paulo Gustavo surgiu como uma expectativa de retomada e não uma solução imediata.

Para casos como o do território da Baixada Fluminense que possuía historicamente o audiovisual como uma das principais práticas de lazer, contava com inúmeras salas de exibição e atualmente a maior parte de seus moradores precisam se deslocar para outras cidades para acessar uma sala de cinema, serão precisas políticas continuadas para a solidificação do setor. Enquanto isso, a permanência das práticas audiovisuais continuará através da resistência dos agentes culturais que através dos coletivos, cineclubes e redes sustentam o movimento pulsante do cinema na Baixada Fluminense.

Conforme mencionado anteriormente, para um aprofundamento sobre a aplicação da Lei Paulo Gustavo será necessária uma pesquisa qualitativa, buscando entender se a metodologia e os objetos dos editais foram realmente eficazes e atingiram positivamente os trabalhadores da cultura e a sociedade como um todo. Porém, apesar da necessidade de formulação de novos certames no ano de 2024 para aplicação integral dos recursos direcionados para o audiovisual, os editais lançados em 2023 tiveram uma grande adesão, estimulando trabalhos já existentes e fomentando novas práticas. Isso demonstra em números o que já se podia observar na prática: demanda não falta!

A ausência de salas de exibição não pode deixar de ser pautada. A resistência não pode ser o único meio de produzir. Não há dúvidas que a Baixada Fluminense produz, circula e está em constante aprimoramento, criando e estimulando novos grupos, desse modo a construção de equipamentos para difundir tais produções é extremamente necessário. Além da busca de um setor sustentável e digno para os trabalhadores da cadeia produtiva.

Ainda para aprofundamento desta pesquisa, podemos colocar em pauta diversas questões: será que as linhas de fomento e seus valores permitiam, de fato, a execução de propostas de maneira eficiente? De que forma os gestores continuarão fomentando o audiovisual, independente da Lei Paulo Gustavo? Quais tipos de produtos são mais produzidos e mais consumidos pela região?

A retomada dos investimentos para o setor audiovisual através da Lei Paulo Gustavo representou um importante movimento para o início da reconstrução da área, sobretudo na Baixada Fluminense, mas demonstrou que ainda há muita caminhada pela

frente. A mudança de cenário depende do comprometimento dos gestores e da ampliação de possibilidades, garantindo que o audiovisual local não apenas resista, mas prospere.

REFERÊNCIAS

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. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 2020.

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. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 2022.

BRASIL. **Lei Complementar n. 202 de 15 de dezembro de 2023.** Altera a Lei Complementar nº 195, de 8 de julho de 2022 (Lei Paulo Gustavo), para prorrogar até 31 de dezembro de 2024 o prazo de execução dos recursos por Estados, Distrito Federal e Municípios. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 2023.

CINE Mafalda. **Relação de Cinemas Antigos de Rua do Brasil em atividade nos anos 60.** S. d. Disponível em <http://cinemafalda.blogspot.com.br/2010/01/nova-iguacu.html>. Acesso em 23 Fev. 2025.

JOHNSON, Telma. **Pesquisa social mediada por computador: questões, metodologias e técnicas qualitativas.** Rio de Janeiro: E-papers, 2010.

LEROUX, Liliane. **Táticas do cinema de guerrilha da baixada para transitar entre o popular e o artístico.** POLÊM!CA, [S. l.], v. 17, n. 1, p. 001–023, 2017.

LIMA, Cíntia de Aguiar. **Passeando por Belford Roxo: o flâneur baixadense.** In Anais do XVIII Enecult - Cult/UFBA. Salvador, 2022.

MARCHESINI, Lucas. Quase 90 milhões de brasileiros vivem em cidades sem cinema. **Portal Metrôpoles**, 06/11/2019. Disponível em: https://www.metropoles.com/entretenimento/cinema/quase-90-milhoes-de-brasileiros-vivem-em-cidades-sem-cinema#google_vignette. Acesso em: 21/03/25.

MELO, Renata da Silva. **A periferia como futuro: O cinema em tempos de pandemia visto a partir da Baixada Fluminense do Rio de Janeiro.** Critical Reviews on Latin American Research - CROLAR, [S. l.], v. 9, n. 1, 2021.

MELO, Renata da Silva. **“O Rio de Janeiro é mais que a cidade do Rio de Janeiro”:** circuitos urbanos e coletivos audiovisuais da Baixada Fluminense. Ponto Urbe, São Paulo, Brasil, v. 31, n. 1, p. 1–19, 2023.

MIGLIORIN, Cezar. **O que é um coletivo.** In: BRASIL, André. (Org.). Teia – 2002/2012. Belo Horizonte: Teia, 2012.

MOREIRA, Leonardo Cesar Alves; D’ARROCHELLA, Marcio Luiz Gonçalves; CUPOLILLO, Pedro de Almeida. **Coletivos Culturais Cineclubistas da Baixada Fluminense:** um conjunto de panoramas. Periferia, [S. l.], v. 14, n. 1, p. 07–29, 2022.

NASCIMENTO, Clarissa Staffa. **Além da Imagem:** experiências e memórias populares através da TV Maxambomba. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2009.

RIBEIRO, Luiz Cesar Q.; SANTOS JÚNIOR, Orlando (org.). **Programa Baixada em Movimento: estratégia de desenvolvimento local para 2024.** In: Seminário Baixada em Movimento: povo, cultura e poder. Letra Capital, 2023, 37 p.

ROSA, Carolina Lourenço da Costa Duarte. **O movimento cineclubista em territórios periféricos:** a valorização da identidade através da democratização das práticas e nexos audiovisuais. Projeto Experimental (Graduação) - Curso de Comunicação Social, habilitação em Rádio e TV, das Faculdades Integradas Hélio Alonso, 2016.

SILVA, Maria José S. **Da TV Maxambomba ao midialivismo audiovisual: subjetividade pós-mídia.** Dissertação (Mestrado em Educação, Cultura e Comunicação). Faculdade de Educação da Baixada Fluminense, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2015, 82 p.

SILVA, Vanessa Faria. **Organizações Substantivas no setor cultural:** um estudo sobre os cineclubes da região da Baixada Fluminense - RJ. In: Anais do XLVI Encontro da ANPAD - EnANPAD, on-line, 2022.

SIMÕES, Manoel Ricardo. **Ambiente e sociedade na Baixada Fluminense.** Mesquita: Ed. Entorno, 2011.

SOUZA, Livia Corrêa Pinto de.; MONTEIRO, Tiago José Lemos. **Dos cinemas de rua à produção:** memorial do documentário de curta metragem "Tempo de Projeção". In: Anais XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Manaus, AM: 2013.

O BAIXO ALCANCE NA DISTRIBUIÇÃO DO AUXÍLIO EMERGENCIAL DA CULTURA: O CASO DO ESTADO DE SÃO PAULO

Marianna Percinio Moreira Bomfim¹

Flávia Maroto Bergamin²

RESUMO: Em 2020, com a pandemia do novo coronavírus e o decorrente isolamento social, houve retração do setor cultural. No Brasil, a mobilização do setor levou à sanção da Lei Federal nº 14.017/2020, a Lei Aldir Blanc (LAB). Dentre outras disposições, a lei previu destinação de renda emergencial mensal para os trabalhadores da área. Após sua implementação, poucos foram os beneficiados com o auxílio emergencial. O presente artigo discute esse baixo alcance a partir do Ciclo de Políticas Públicas. A metodologia adotada é qualitativa e envolve análise documental e bibliográfica. Conclui-se que a baixa distribuição da renda pode ter como causa formulação muito restritiva da lei, com os trabalhadores não se enquadrando nos critérios estabelecidos, e barreiras na implementação, dada a inexistência de bases de dados atualizadas sobre o setor.

PALAVRAS-CHAVE: Lei Aldir Blanc, Renda emergencial da Cultura, Estado de São Paulo.

1. INTRODUÇÃO

Criada a partir de forte movimentação do setor cultural no início da pandemia pela COVID 19, a Lei Aldir Blanc destinou R\$3 bilhões para que estados e municípios distribuíssem recursos por meio de um auxílio emergencial, cobertura de despesas de espaços físicos destinados ao setor, e realização de prêmios e editais. No entanto, mesmo com as necessidades causadas e/ou agravadas pela pandemia, houve um baixo alcance de beneficiários com relação à distribuição da renda emergencial. Desta forma, o presente artigo discute a distribuição dos recursos da LAB no estado de São Paulo, a partir do Ciclo de Políticas Públicas, considerando suas etapas: definição de agenda, formulação da legislação, implementação, avaliação e decisões sobre o futuro da política (Ripley, 1985).

O artigo se utiliza de abordagem metodológica qualitativa (DENZIN; LINCOLN, 2006), tendo coletado informações bibliográficas em documentos, legislação, painéis de dados públicos e privados, artigos acadêmicos e matérias da imprensa da época. Cabe

¹Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Políticas Públicas da UFABC, coordenadora da Unidade de Monitoramento da SEC SP durante a implementação da Lei Aldir Blanc, 1ª edição, no estado de São Paulo. E-mail: bomfim.marianna@ufabc.edu.br

²Mestranda em Ciências Humanas e Sociais, bacharela em Ciências Econômicas e em Ciências e Humanidades pela UFABC. E-mail: flavia.bergamin@aluno.ufabc.edu.br.

explicitar a participação de uma das autoras como funcionária na Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo durante a implementação da primeira edição da Lei Aldir Blanc entre os anos de 2020 e 2021, o que contribuiu com a elaboração do artigo e compõe os aspectos metodológicos da pesquisa.

Na seção 1, é apresentado o contexto do setor cultural em 2020, ano em que se inicia a pandemia pela COVID 19 no Brasil e que leva ao isolamento social e consequente situação de calamidade dos trabalhadores do setor cultural. Na sequência, se discorre sobre a articulação do setor para espaço na agenda pública, e que leva à formulação da Lei Federal nº 14.017, conhecida como Lei Aldir Blanc (LAB).

A seção 2 trata da implementação da renda emergencial da LAB no estado de São Paulo. Com a regulamentação definida a partir de decretos vinculados, houve a implementação da referida lei nos estados e municípios. O caso de São Paulo pode ser referência, dado que o estado possui a maior população do país e possivelmente o maior contingente de trabalhadores do setor, tendo havido, portanto, uma expectativa robusta com relação à distribuição do auxílio.

A seção 3 apresenta a avaliação da política, considerando a baixa distribuição da renda emergencial em São Paulo, resultado que pode ser similar ao de outros estados e que evidencia a ineficiência deste aspecto da política formulada no contexto de urgência do setor.

Por fim, os resultados gerais da execução da Lei Aldir Blanc são trazidos à guisa de conclusão nas considerações finais, ressaltando-se que, embora a distribuição de auxílio tenha ficado aquém do esperado, houve ganhos para o setor por meio dessa política, além de continuidade por meio da formulação de uma nova legislação, a que criou a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura, também chamada de LAB 2.

2. DEFINIÇÃO DE AGENDA E FORMULAÇÃO - SETOR CULTURAL NA PANDEMIA

As etapas de um ciclo de política pública ocorrem, muitas vezes, de modo concomitante e não linear, com idas e vindas. Ainda assim, a modelagem em ciclo tende a ser um modo didático de expor os acontecimentos no tempo. Para Ripley (1985), em sua abordagem do Ciclo de Política Pública, uma política tem como etapa inicial a definição da agenda, momento em que um problema é reconhecido por alguns indivíduos

ou grupos que decidem levá-lo ao poder público em busca de soluções. Há na arena política uma infinidade de problemas em disputa, havendo limitação do poder público para lidar com todos. Assim, ganham relevância pública somente aqueles que conseguem receber atenção seja por sua natureza, influência do grupo, impactos na mídia etc (Ripley, 1985).

Com relação ao problema do setor cultural em 2020, essa etapa inicial de agenda se deu já no primeiro trimestre do ano, com a pandemia do novo coronavírus e o decorrente isolamento social. A enorme retração do setor artístico, cultural e criativo foi um problema identificado pelo setor em todo o mundo. No Brasil, segundo o IPEA (2020, p.1), “o conjunto de ocupados no setor cultural representava, em 2019, 5,8% do total de ocupados, ou seja, em torno de 5,5 milhões de pessoas”. Essa população se viu alijada do trabalho e em risco, uma vez que as atividades de natureza artística e cultural foram consideradas não essenciais e, portanto, interrompidas no início da pandemia.

Diante desta dificuldade, foram diversos os países no mundo que passaram a fornecer a essa classe de trabalhadores alguma forma de auxílio³. No Brasil, houve intensa mobilização do setor (Calabre, 2020), que já estava se articulando em anos anteriores em decorrência do modo como a gestão do governo federal vinha tratando a área cultural. Quanto à lei, esta partiu de um movimento coletivo entre agentes, movimentos, artistas e apoiadores da área cultural que promoveram reuniões, discussões para sua elaboração e participação efetiva em comissões, como foi o caso da cidade de São Paulo, em meio a um governo federal desfavorável à cultura (Almeida, 2022). Uma construção bottom-up, isto é, feita da base para o topo (Almeida, 2022).

Nascimento, Scherer e Dellagnelo (2024) discorrem sobre esse debate na definição da agenda e sistematizam o processo que redundou na formulação da Lei voltada às ações emergenciais destinadas ao setor cultural no contexto da pandemia. Os autores explicam que houve mais de 20 iniciativas legislativas para chegar à aprovação. Segundo Canedo et al (2021), a LAB foi uma conquista obtida a partir da organização do setor e da pressão sobre o poder legislativo, “numa arena política, com tensões caracterizadas por conflitos e consensos” (Canedo et al, 2021, p.262).

³ Uma gama abrangente e variada de ações em prol da Cultura, realizadas em diversos países em decorrência da pandemia, pode ser conferida em “Réponse au COVID-19,” UNESCO. Diversité des expressions culturelles. Disponível em: <https://fr.unesco.org/creativity/covid-19> Acesso em 03 de maio 2021.

Assim, passados quatro meses do início do isolamento social e com forte trabalho do setor cultural junto ao poder público, houve em 29 de junho de 2020, a aprovação no Congresso Nacional e a sanção presidencial da Lei Federal nº 14.017, conhecida como Lei Aldir Blanc (LAB)⁴, nome dado em memória ao músico de nome homônimo que morreu em decorrência da COVID-19.

A LAB, como foi chamada pelos gestores culturais, envolveu a disponibilização de R\$3 bilhões de reais pelo governo federal aos poderes executivos locais, sendo destinado R\$1,5 milhão para estados e R\$1,5 milhão para os municípios. A proveniência do recurso foi um valor já existente no Fundo Nacional de Cultura, criado pela Lei nº 8.313/1991.

A partilha do recurso entre os entes obedeceu a duas regras: 80% (oitenta por cento) proporcionalmente à população local e os demais 20% (vinte por cento) de acordo com os critérios de rateio do Fundo de Participação dos Estados e do Distrito Federal (FPE), no caso dos estados, e do Fundo de Participação dos Municípios (FPM), no caso dos municípios (Brasil, 2020a). A previsão legal da destinação do dinheiro envolvia ações emergenciais de apoio ao setor cultural em três dimensões, conforme incisos I, II e III do artigo 2º da Lei, dispostos a seguir:

Quadro 1- Incisos do Artigo 2º LAB

⁴ As informações divulgadas pelo governo federal a respeito da execução da LAB estão disponíveis em: <http://portalsnc.cultura.gov.br/auxiliocultura/> Acesso em: 07/05/2021.

- I) **Renda emergencial mensal** aos trabalhadores e trabalhadoras da cultura;
- II) Subsídio mensal para manutenção de espaços artísticos e culturais, microempresas e pequenas empresas culturais, cooperativas, instituições e organizações culturais comunitárias que tiveram as suas atividades interrompidas por força das medidas de isolamento social;
- III) 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.

Fonte: Brasil (2020a, grifo nosso)

O Decreto nº 10.464/2020, que regulamentou a LAB, definiu que ao menos 20% do recurso deveria ser destinado à dimensão III e que ela deveria ser executada tanto por estados quanto por municípios. A dimensão I seria de exclusividade dos estados e a II de exclusividade dos municípios. A destinação de renda emergencial mensal deveria ter o mesmo valor do auxílio emergencial de R\$600 que já vinha sendo distribuído pelo Ministério da Cidadania, via Caixa Econômica Federal, para brasileiros em situação de maior vulnerabilidade social durante a pandemia da COVID-19 (Brasil, 2020b).

O montante para a renda emergencial deveria ser suficiente para, no mínimo, 3 parcelas de R\$600 a todos os trabalhadores do setor, o que o decreto regulamentador afirmou serem “as pessoas que participam da cadeia produtiva dos segmentos artísticos e culturais descritos no art. 8º, incluídos artistas, contadores de histórias, produtores, técnicos, curadores, oficineiros e professores de escolas de arte e capoeira” (Brasil, 2020a, p.1). O citado artigo 8º (Brasil, 2020a) trouxe os seguintes espaços de atuação destes profissionais:

Quadro 2 - Espaços de atuação dos profissionais da LAB

I - pontos e pontões de cultura; II - teatros independentes; III - escolas de música, de capoeira e de artes e estúdios, companhias e escolas de dança; IV - circos; V - cineclubes; VI - centros culturais, casas de cultura e centros de tradição regionais; VII - museus comunitários, centros de memória e patrimônio; VIII - bibliotecas comunitárias; IX - espaços culturais em comunidades indígenas; X - centros artísticos e culturais afro-brasileiros; XI - comunidades quilombolas; XII - espaços de povos e comunidades tradicionais; XIII - festas populares, inclusive o carnaval e o São João, e outras de caráter regional; XIV - teatro de rua e demais expressões artísticas e culturais realizadas em espaços públicos; XV - livrarias, editoras e sebos; XVI - empresas de diversão e produção de espetáculos; XVII - estúdios de fotografia; XVIII - produtoras de cinema e audiovisual; XIX - ateliês de pintura, moda, design e artesanato; XX - galerias de arte e de fotografias; XXI - feiras de arte e de artesanato; XXII - espaços de apresentação musical; XXIII - espaços de literatura, poesia e literatura de cordel; XXIV - espaços e centros de cultura alimentar de base comunitária, agroecológica e de culturas originárias, tradicionais e populares; XXV - outros espaços e atividades artísticos e culturais validados nos cadastros a que se refere o art. 6º.

Fonte: Brasil (2020a).

A partir dessa lista, é fácil observar o rol bastante robusto de profissionais a compor a classe trabalhadora do setor que poderia ser beneficiada com o recurso da LAB. Frisa-se, no entanto, que historicamente a área cultural tem como característica uma grande informalidade⁵, sendo bastante comum a inexistência de contratos de trabalho via CLT e execução de ações de coletivos e grupos que, embora realizem ações estruturadas, não detém CNPJ e organização empresarial.

Para receber o recurso e distribuí-lo, cabia a cada ente federado, além de regulação própria, a inscrição de um plano de ação na plataforma *+Brasil*, ferramenta de uso obrigatório disponibilizada pelo governo federal. Os dados da plataforma *+Brasil* permitiram contabilizar R\$ 796,7 milhões como recursos previstos para serem

⁵ Há mais de 40% de trabalhadores informais, segundo Sistema de Informações e Indicadores Culturais – 2007 – 2018, IBGE. Disponível em <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101687.pdf>
Acesso em: 23/02/2025.

distribuídos pelos estados na forma de renda emergencial ao trabalhador, inciso I do Artigo 2º da LAB na primeira edição⁶. Esse valor representa 50% do valor total disponibilizado aos Estados.

Para recebimento da renda emergencial da Cultura, a lei trouxe uma série de vedações. Segundo Artigo 6º da Lei nº 14.017/2020, só estariam aptos a receber o dinheiro as pessoas que:

Quadro 3 - Trabalhadores aptos ao recebimento dos renda emergencial da LAB

- I - tivessem atuado social ou profissionalmente nas áreas artística e cultural nos 24 (vinte e quatro) meses imediatamente anteriores à data de publicação desta Lei, comprovada a atuação de forma documental ou autodeclaratória;
- II - não tivessem emprego formal ativo;
- III - não fossem titulares de benefício previdenciário ou assistencial ou beneficiários do seguro-desemprego ou de programa de transferência de renda federal, ressalvado o Programa Bolsa Família;
- IV - tivessem renda familiar mensal per capita de até 1/2 (meio) salário-mínimo ou renda familiar mensal total de até 3 (três) salários-mínimos, o que for maior;
- V - não tivessem recebido, no ano de 2018, rendimentos tributáveis acima de R\$ 28.559,70 (vinte e oito mil, quinhentos e cinquenta e nove reais e setenta centavos);
- VI - estivessem inscritos, com a respectiva homologação da inscrição, em, pelo menos, um dos cadastros previstos no § 1º do art. 7º desta Lei;
- VII - não fossem beneficiários do auxílio emergencial previsto na Lei nº 13.982, de 2 de abril de 2020 (o auxílio do Ministério da Cidadania distribuído pela Caixa Econômica Federal).

Fonte: Brasil (2020a).

Diante desta regulamentação para recebimento do benefício e da necessidade dos cadastros e bases de dados, o resultado desta ação emergencial ficou aquém do

⁶ Valor representa a soma do informado individualmente pelos 26 Estados e Distrito Federal na plataforma +Brasil, conforme cálculo efetuado pelas autoras em 07/05/2021. Disponível em: <https://fundos.plataformamaibrasil.gov.br/maisbrasil-transferencia-frontend/plano-acao/consulta>.

inicialmente esperado, conforme se verá no item a seguir, em que se traz o caso da implementação da LAB, inciso I, no estado de São Paulo.

3. IMPLEMENTAÇÃO - O CASO DA RENDA EMERGENCIAL DA CULTURA NO ESTADO DE SÃO PAULO

Ripley (1985) explica, na abordagem do Ciclo de Políticas Públicas, que a fase de implementação requer recursos, instrumentos, organização e interpretação da legislação. Em São Paulo, estado com a maior população no país e que teve direito a um total de R\$264 milhões na distribuição do recurso da Lei Aldir Blanc, essa etapa teve início com a definição dos montantes que seriam alocados entre os incisos I e III da LAB. No plano inicial, um total de R\$189 milhões foi previsto para o inciso I, auxílio emergencial, e R\$75 milhões para o inciso III, na forma de editais e prêmios, utilizando-se da lógica já existente do programa de fomento paulista, o Programa de Ação Cultural - ProAC (Governo de São Paulo, 2020).

A previsão de recursos para o primeiro inciso levou em conta dados observados no *Painel de Dados do Itaú Cultural*⁷ para o ano de 2019, cujas estatísticas têm como base a PNAD Contínua. Essa plataforma apresenta a estimativa de participação dos estados no setor criativo. O estado de São Paulo representou no total de empregados do setor criativo, em 2019, 31% de um valor total estimado em aproximadamente 5 milhões de trabalhadores. Ou seja, São Paulo concentraria ao menos 1,5 milhões de empregados do setor (Itaú Cultural, 2019). Se todos estes trabalhadores pedissem o auxílio emergencial da Cultura e fossem considerados aptos, certamente o recurso federal, mesmo que expressivo, seria insuficiente.

No entanto, o Estado não detinha previamente um cadastro estadual dos trabalhadores do setor artístico, cultural e criativo que pudesse responder de forma exata sobre o número de trabalhadores da área, desafio não exclusivo de São Paulo. Segundo Turino (2020), o Brasil não contava, quando da adoção da LAB, com um cadastro consistente e confiável de informações culturais, tendo sido desmontados nos últimos anos todo o esforço para esta formulação no país. Diante disso, na estimativa de potenciais beneficiários não foi possível verificar quais trabalhadores já haviam sido contemplados

⁷Disponível em: www.itaucultural.org.br/observatorio/paineldedados/pesquisa/trabalhadores-da-economia-criativa?v=3 Acesso em: 18/04/2021.

com o auxílio emergencial do Ministério da Cidadania ou outros benefícios. Isto porque a LAB trouxe, como já citado, uma série de vedações para o recebimento da renda emergencial da cultura, o que limitaria sobremaneira o acesso ao recurso.

Para identificar os potenciais beneficiários, o governo do estado, por meio da Secretaria de Cultura e Economia Criativa (SEC), desenvolveu entre julho e setembro de 2020, uma ferramenta de cadastro⁸ e fez ampla divulgação dos processos de cadastramento, contando para isso, com outras pastas, como a Secretaria de Justiça e Cidadania.

As definições do cadastro tiveram participação da sociedade civil na medida em que algumas reuniões aconteceram, entidades de pesquisa na área foram consultadas e houve recebimento de propostas por correspondência eletrônica. No entanto, a regulamentação previu muitas barreiras, como a obrigatoriedade de comprovação de atuação e a entrega de autodeclaração, num modelo definido no Decreto nº 10.464/2020. Além disso, era necessária a verificação da elegibilidade do beneficiário, por meio de consulta prévia a uma base de dados em âmbito federal, que não dispensaria também a realização de outras consultas a bases de dados estaduais, sob pena de responsabilização nas esferas civil, administrativa e penal, do agente público responsável pelo pagamento (Brasil, 2020b).

Em São Paulo, essa rigidez levou a um cadastro complexo que exigia dos requerentes uma infra-estrutura tecnológica mínima e uma relativa familiaridade com ferramentas de informática, para que, além de informar um e-mail para início do cadastro, o requerente preenchesse um vasto número de informações e anexasse documentos, como o RG e a autodeclaração.

Segundo a página oficial da SEC e seu respectivo portal da transparência⁹, um total de 13.494 trabalhadores acessaram a plataforma, mas apenas 7.696 cadastros foram finalizados e enviados entre 16/09/2020 e 05/11/2020, período de recebimento das inscrições para o inciso I da LAB, no *Dados Culturais SP*.

O passo seguinte, exigido por lei, tratou dos cruzamentos destes cadastros com as bases de dados dos governos estadual e federal. Os cruzamentos estaduais focaram na

⁸ A plataforma Dados Culturais SP, disponível no endereço: www.dadosculturais.sp.gov.br/

⁹ Conforme <http://www.transparenciacultura.sp.gov.br/inciso-i-renda-emergencial-do-trabalhador/> Acesso em: 18/04/2021.

verificação quanto às bases de óbitos, ao sistema carcerário e de funcionários públicos, além da análise de possíveis inconsistências entre o nome informado, o nome da mãe, a data de nascimento e o número de registro geral (RG). Esses cruzamentos se deram por meio de parcerias entre a SEC e o Tribunal de Contas do Estado (TCE) e a Central de Dados do Estado de São Paulo (CDESP), esta coordenada pela Secretaria de Governo.

O cruzamento em âmbito federal demandou o envio dos cadastros a uma plataforma disponibilizada pela empresa Dataprev, que verificou diversas informações, dentre as quais o recebimento do auxílio emergencial da Cidadania, o recebimento de benefícios do INSS, situação de emprego formal ativo, se a declaração de imposto de renda de 2018 possuía montante de salário superior ao permitido na LAB etc. A consulta à base federal, obrigatória por lei, não gerava vedação automática, trazendo para o ente federado apenas resultados binários (sim ou não), para os parâmetros disponibilizados, sendo a decisão final quanto ao pagamento do benefício tomado pelo gestor local.

No estado de São Paulo, o resultado dos cruzamentos foi a definição, em dezembro, de 2.502 beneficiários. Considerando os recursos e um segundo processamento dos dados, em março de 2021, oito meses depois da sanção da LAB, segundo o portal da transparência da Cultura, foram considerados aptos ao benefício 2.744 requerentes, tidos como efetivamente legitimados ao recebimento do auxílio emergencial da Cultura no Estado¹⁰. A nota oficial da SEC SP de 06 de janeiro de 2021 informa a distribuição de apenas R\$7.7 milhões dos R\$189 milhões inicialmente previstos¹¹. Assim, o montante distribuído representou somente 4% do valor inicialmente inscrito na Plataforma + *Brasil* para a distribuição da renda emergencial prevista na lei para o estado.

Até a finalização deste artigo, não localizamos divulgação pelo governo federal de informações sobre o número final de contemplados com a renda emergencial da Cultura no país, mas dados da plataforma do Dataprev indicavam no início de 2021 que um total próximo a 75 mil cadastros de potenciais beneficiários da renda emergencial foram inseridos para consulta sobre elegibilidade. Supondo que a integralidade deste

¹⁰ Conforme <http://www.transparenciacultura.sp.gov.br/inciso-i-renda-emergencial-do-trabalhador/>
Acesso em: 15 fev 2025

¹¹ Conforme https://www.transparenciacultura.sp.gov.br/wp-content/uploads/2021/05/Noticia_06_01_2021_Nota_Oficial_LAB.pdf Acesso em: 15 fev 2025

montante tenha sido considerada apta a receber 5 parcelas de R\$600, como definido pelo estado de São Paulo, se chegaria a um total de R\$225 milhões dos R\$796 milhões previstos para serem distribuídos, o que representa menos de 30% do estimado para distribuição de renda emergencial. Lembrando que, em São Paulo, menos de 36% dos cadastros consultados resultaram na legitimação do benefício. Ou seja, uma execução bastante inferior à esperada para a política pública em questão.

Ressalta-se que os recursos não alocados no inciso I puderam ser destinados ao inciso III da LAB, ou seja, para a realização de editais e prêmios. Assim, praticamente todo o montante não distribuído na forma de renda emergencial em São Paulo foi repassado para o edital ProAC LAB, contemplando 4.095 projetos culturais, num total de R\$264,5 milhões. O valor foi superior ao montante inicialmente recebido do governo federal, dada a reversão de quase R\$18 milhões realizada por alguns municípios ao estado por impossibilidade de execução do inciso II.

4. AVALIAÇÃO - OS RESULTADOS DA DISTRIBUIÇÃO DE RENDA EMERGENCIAL DA CULTURA E DA LEI ALDIR BLANC

De volta à abordagem do Ciclo de Políticas Públicas (Ripley, 1985), é essencial avaliar a LAB à luz do exposto até aqui. De modo geral, ainda que a execução do inciso I tenha alcançado um número de beneficiários bastante aquém do inicialmente pensado, a partir do caso de São Paulo, o painel de dados do portal do Sistema Nacional de Cultura, ainda disponível atualmente, mas com última atualização em 31/12/2021, mostra execução de quase 95% do recurso da LAB, uma vez que somente 5,6% dos recursos da Lei estavam na conta do governo federal no final de 2021, evidenciando que o recurso foi, seja pelo inciso I, seja pelos demais, distribuído ao setor cultural naquele ano.

Para uma avaliação assertiva sobre o porquê do baixo alcance na distribuição do auxílio, seria necessária uma análise detalhada da base de dados dos inscritos em cada estado, a fim de compreender as causas individuais das negativas para o recebimento da renda emergencial. No entanto, algumas possibilidades podem ser apresentadas, podendo ser considerada a primeira, mas não a principal, a dificuldade na estimativa de trabalhadores no setor.

Reforça essa hipótese o fato de que a execução da LAB, exigiu dos estados um banco de dados atualizado dos trabalhadores, um verdadeiro censo do setor. Dada sua

inexistência, foi necessário o desenvolvimento de cadastros, sistemas, buscas ativas, para esse mapeamento dos trabalhadores da cultura. Em vários estados, a ferramenta Mapas Culturais foi adotada ou modernizada num trabalho em conjunto para que pudesse atender a essa demanda¹².

Considerando que houve em São Paulo uma adesão significativa dos trabalhadores da cultura aos editais relativos ao inciso III, o que permitiu a distribuição de praticamente todo o recurso federal destinado ao estado, a hipótese de que o número de trabalhadores seria pequeno, resultando no baixo alcance, não se sustenta.

Uma outra hipótese, que parece fazer mais sentido, é a de que os trabalhadores do setor cultural não estavam aptos ao benefício emergencial por já terem recebido o auxílio emergencial previsto na Lei nº 13.982/2020 (Almeida, 2022), ou por possuírem renda superior ao teto previsto para obtenção do auxílio.

Com relação a já terem recebido o auxílio do Ministério da Cidadania ressalta-se que em 2020 tanto o cadastramento quanto o início da distribuição deste benefício ocorreram antes da LAB. O auxílio emergencial do Ministério da Cidadania transferiu naquele ano no país R\$275 bilhões, alcançando 67,9 milhões de pessoas, sendo que o estado de São Paulo foi o maior recebedor, com R\$51,3 bilhões¹³.

Já sobre serem os trabalhadores da cultura inaptos ao recebimento por possuírem renda superior ao permitido, a mesma pesquisa do Observatório do Itaú Cultural, que mostra a participação do estado de São Paulo no setor criativo e deu base para o montante estimado de potenciais beneficiários, traz que a média de salários no setor criativo em 2018 foi de R\$ 3.230, valor três vezes superior ao salário mínimo à época, um dos limites dado tanto pela Lei emergencial do Ministério da Cidadania quanto pela LAB para o recebimento do benefício¹⁴. Sob essa perspectiva e considerando São Paulo o estado mais rico da federação, é possível que parte dos trabalhadores de São Paulo estejam nos patamares mais altos da média apresentada, portanto acima dos limites definidos na legislação para o recebimento do auxílio.

¹² Por exemplo, Ceará, Pará, Pernambuco.

¹³ Conforme portal da transparência. Disponível em: <https://www.gov.br/pt-br/noticias/assistencia-social/2020/12/auxilio-emergencial-ja-pagou-mais-de-r-288-bilhoes-para-garantir-protecao-social-aos-brasileiros-1> Acesso em: 16 fev 2025.

¹⁴ Embora o valor médio seja o apresentado, é fato que o setor criativo é abrangente e envolve trabalhadores com diferentes níveis de escolaridade, tipos de trabalho e regiões, o que implica faixas remuneratórias que podem ser bem distintas.

Estes fatos permitem questionar a concepção do inciso I da LAB, pois a distribuição do benefício exigiu mapeamento complexo pelos entes federativos e preenchimento de cadastros detalhados pelos trabalhadores; os trabalhadores de baixa renda tiveram a oportunidade de requerer o auxílio emergencial do Ministério da Cidadania antes do cadastro na LAB e não foi permitido o acúmulo dos dois benefícios; e os trabalhadores de renda acima dos critérios previstos na LAB também não puderam receber o benefício.

Corroborando essas razões para o baixo alcance da renda emergencial, a criação, dois anos após o início da pandemia, de uma lei para a continuidade das ações de fomento ao setor cultural em recuperação à pandemia, não tendo sido previsto inciso contendo a continuidade do auxílio. A Lei nº 14.399 de 8 de julho de 2022, conhecida como LAB 2, instituiu a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura. Essa lei prolongou as transferências de recursos federais para fomento nos estados e municípios focando 80% dos recursos para diversas ações de apoio ao setor como editais, prêmios e chamadas públicas e 20% para ações artísticas e culturais em áreas periféricas, urbanas e rurais, bem como em áreas de povos e comunidades tradicionais. Assim, a LAB 2 traz elementos de continuidade da LAB, mas sem enfoque na distribuição de recurso emergencial, o que evidencia a ineficiência da medida adotada na primeira edição.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O início da pandemia, a situação de isolamento, as incertezas do contexto, a inexistência de vacinação e a urgência de medidas para socorrer o setor cultural que mobilizando-se conseguiu colocar na agenda pública sua pauta, explicam e justificam a formulação em 4 ou 5 meses da Lei Aldir Blanc, prevendo a distribuição de auxílio emergencial aos trabalhadores da área em 2020.

No entanto, a dificuldade na implementação da lei, diante da ausência de uma base ou sistema nacional com dados e indicadores culturais, exigindo dos entes federativos a elaboração de cadastros e realização de cruzamentos de informações complexos, aliado à dificuldade dos trabalhadores de acessarem e preencherem essa documentação, e considerando a enorme quantidade de vedações previstas na LAB para o recebimento da renda emergencial, resultou numa baixíssima distribuição do auxílio emergencial, conforme visto no caso de São Paulo.

No entanto, numa avaliação geral da referida lei, observa-se que houve execução de quase 95% dos R\$3 bilhões destinados aos estados e municípios para a execução da LAB, o que se mostrou como resultado bastante positivo para o setor. Corrobora essa análise o lançamento da LAB 2, como Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura, definindo montantes a serem distribuídos similares à primeira edição, mas sem a explicitação de auxílio emergencial aos trabalhadores da área.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, J. F. **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, São Paulo, Brasil, v. 21, n. 1, p. 53–80, 2022. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v21i1p53-80. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/198406>. Acesso em: 21 fev. 2025.

BRASIL. **Lei nº 14.017**, de 29 de junho de 2020(a). 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. Disponível em: www.in.gov.br/en/web/dou/-/lei-n-14.017-de-29-de-junho-de-2020-264166628 Acesso em: 10/05/2021

BRASIL. **Lei nº 14.339**, de 08 de julho de 2022. Institui a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2022/lei/114399.htm Acesso em: 16 fev 2025

BRASIL. **Decreto nº 10.464**, de 17 de agosto de 2020(b). 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. Disponível em: www.in.gov.br/en/web/dou/-/decreto-n-10.464-de-17-de-agosto-de-2020-272747985 Acesso em: 10/05/2021

BRASIL. **Projeto de Lei nº 1075**, de 21 de maio de 2020(c) Deputada Benedita da Silva Disponível em: <https://www.camara.leg.br/propostas-legislativas/2242136> Acesso em: 10/05/2021

CALABRE, L. **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, jan./jun. 2020

CANEDO, D. ET AL. **Políticas culturais emergenciais na pandemia da Covid-19?** Demandas e estratégias de enfrentamento e as respostas dos poderes públicos Pol. Cult. Rev., Salvador, v. 14, n. 1, p. 165-191, jan./jun. 2021

DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. Introdução: a disciplina e a prática da pesquisa qualitativa. In: DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. (Orgs.). **O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens**. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2006, p. 15-41.

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Cadastro para a renda básica até hoje**. Governo do Estado de São Paulo. 04 de nov. de 2020. Disponível em: https://www.transparenciacultura.sp.gov.br/wp-content/uploads/2021/01/Noticia_04_11_2020_Prazo_Cadastros_Renda_LAB.pdf.

GOVERNO FEDERAL. **Plataforma +Brasil**, Acesso em: 07/05/2021. Disponível em: <https://fundos.plataformamaisbrasil.gov.br/maisbrasil-transferencia-frontend/plano-acao/consulta>.

IBGE. **Sistema de Informações e Indicadores Culturais** – 2007 – 2018, IBGE. Disponível em <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101687.pdf> Acesso em: 18/04/2021.

IPEA. Mercado de Trabalho – O setor cultural na pandemia: o Teletrabalho e a Lei Aldir Blanc. **Carta de Conjuntura** - nº 49, 4º Trimestre 2020. Disponível em: http://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/10383/9/201015_cc_49_cultura.pdf Acesso em: 15/05/2021

ITAÚ CULTURAL. **Painel de Dados** Disponível em: www.itaucultural.org.br/observatorio/paineldedados/pesquisa/trabalhadores-da-economia-criativa?v=3 Acesso em: 18/04/2021.

NASCIMENTO, M.; SCHERER, F.; DELLAGNELO, E. **LEI DE EMERGÊNCIA CULTURAL ALDIR BLANC**: o papel da articulação de atores sociais do campo da cultura para o (re) organizar de um processo de luta 20º ENECULT 19-24 Ago 2024 Disponível em: <https://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-699/152368.pdf> Acesso em: 16 fev 2025

MINISTÉRIO DO TURISMO. **Portal do Sistema Nacional de Cultura** Disponível em <http://portalsnc.cultura.gov.br/auxiliocultura/> Acesso em: 07/05/2021

RIPLEY, R. Stages of the policy process in: Daniel C. McCool – **Public policy theories, models, and concepts: an anthology** New Jersey: Prentice Hall, 1985.

SECRETARIA DE CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA DO GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Portal Transparência Cultura** Disponível em: <http://www.transparenciacultura.sp.gov.br/inciso-i-renda-emergencial-do-trabalhador/> Acesso em: 18/04/2021.

TURINO, C. **Lei Aldir Blanc**: modos de usar. P2P & Inovação, Rio de Janeiro, v. 7, p. 184-11, set. 2020/fev. 2021.

UNESCO. Réponse au COVID-19 In: **Diversité des expressions culturelle**. Disponível em: <https://fr.unesco.org/creativity/covid-19> Acesso em 03 de maio 2021.

NEBULOSA CULTURAL NA EXECUÇÃO DA LEI PAULO GUSTAVO NO DISTRITO FEDERAL

Pamela Elizabeth Morales Arteaga¹

Wallace Wagner Rodrigues Pantoja²

RESUMO: A execução da Lei Paulo Gustavo (LPG) visa fortalecer o setor cultural brasileiro, alocando R\$ 3,86 bilhões para diversas expressões artísticas. A pesquisa analisa como artistas interagem com a Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa (SECEC), do Distrito Federal de Brasília, na implementação dessa política pública. Utilizando metodologia quanti-qualitativas, revelamos os desafios enfrentados na articulação entre artistas e gestores, especialmente após mudanças na administração da SECEC, a exemplo das dificuldades do diálogo participativo. O conceito de "burocrata de nível de rua" é central para entender o impacto das decisões administrativas sobre a cultura local. O caso do Centro Integrados de Estudos e Desenvolvimento Sustentável, uma Organização da Sociedade Civil, escolhida para operacionalizar a Lei, ilustra tensões entre capacidade técnica e expectativas dos artistas..

PALAVRAS-CHAVE: Lei Paulo Gustavo, Cultura, Gestão Pública

INTRODUÇÃO

O Brasil é um país continental o que estabelece diferentes territórios multiculturais divididos em esferas administrativas que se traduzem em escalas geográficas: Municípios, Estados e Distrito Federal (DF). A crises no setor cultural causada pela pandemia mundial covid-19, criou condições para o surgimento da Lei complementar nº195/2022 (devorante Lei Paulo Gustavo/LPG), a qual surge como uma ferramenta inovadora prevendo o repasse de R\$ 3,86 bilhões aos Estados, Municípios e ao Distrito Federal para aplicação em ações no setor cultural (BRASÍLIA, 2022, art. 9º). O objetivo da LPG é fomentar a cultura brasileira apoiando uma variedade de ações expressões tais como: a) audiovisual (produção de filmes, séries, webséries, jogos eletrônicos, vídeo sob demanda, cursos e oficinas b) demais áreas culturais; artes visuais, artesanato, cultura

¹Professora voluntária no Núcleo de Estudos Avançados Multidisciplinares da Universidade de Brasília–CEAM/UnB, pam.morales.a@gmail.com

² Coordenador de Especialização de Ensino Geográfico – Instituto Federal de Belém do Pará –IFPA, wallace.pantoja@ifpa.edu.br

popular, dança, design, moda, fotografia, gestão cultural, literatura, música, ópera, patrimônio imaterial, teatro, museologia, memória e patrimônio cultural.

Assim estamos frente à instrumentalização do fomento de política cultural para o estímulo do setor cultural brasileiro profissionalizado mas, ao mesmo tempo, há desafios pelas características do território nacional e suas divisões política-administrativas. Para fins da análise que desenvolvida, abordaremos um recorte do real: o Distrito Federal do Brasil; para trazer uma reflexão de como artistas se articulam com as esferas de poder de gestão na execução da política pública viabilizada em termos instrumentais pela LPG.

Utilizamos uma metodologia mista e, em alguma medida, multidisciplinar, sobretudo na conexão entre gestão pública e geografia, haja vista que conceitos como território e escala, são mobilizados com base em dois critérios: o primeiro, o primeiro refere-se a divisão política-administrativa (analisamos textos legais sobre a execução da LPG e formas de operacionalização do governo local), dados quantitativos (quantidade de inscritos no edital audiovisual nº21/2023 e edital demais áreas nº22/2023, divisão por gênero, quantidade de projetos contemplados, valores por linguagens e região administrativas).

O segundo se relaciona com a escala de gestão local/atuação de atores no território (que se constitui entre o administrativo e coberto pela LPG e o efetivamente usado), levando em consideração a relação com esses instrumentos políticos de gestão, articulações dos atores sobre a forma da implementação da lei LPG no território do Distrito Federal (DF). Também foram realizadas entrevistas abertas com líderes locais, participantes do fórum do DF, Conselheira de Cultura do Distrito Federal e trabalhadores do setor.

O território no DF é uma grande instância geográfica de leitura e interpretação da complexidade das dinâmicas e das relações entre os atores e os distintos usos que se processam nele. Por isso, este conceito tem suscitado diferentes avanços nas políticas públicas culturais contemporâneas, latentes nas práxis sociais dos atores, dos movimentos comunitários e dos gestores públicos e privados com distintos matizes. Assim, nessa perspectiva, pode-se dizer, grosso modo, que o território é hoje considerado um espaço produzido por meio de técnicas, práticas sociais de ações culturais, e pelo conjunto de diferentes atores inter-relacionados em tramas de poder (SANTOS, 2003).

O DF é uma das 27 Unidades Federativas do Brasil, não possui municípios, sendo

XIV Seminário Internacional de Políticas Culturais 2025

dividido em 35 Regiões Administrativas.³ Com um passado recente, o DF teve um povoamento veloz com urbanização de modelo centro-periferia (ANJOS, 2005). Um aspecto complicado é o território do DF é construído por regiões administrativas, atualmente ocupadas por operações administrativas no âmbito das políticas públicas culturais que possuem grande escopo de atuação e capacidade de intervenção em diferentes escalas. A Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal (SECEC) é a instituição máxima que organiza e disciplina os artistas culturais por meio de instrumentos de gestão.

À institucionalidade da SECEC, será entendida com o conceito “burocrata de nível de rua”, desenvolvido por Lipsky (2019). Debatendo a ideia da relação com os cidadãos (artistas), beneficiários das políticas públicas culturais, no decurso do trabalho assumindo a liberdade da ação decisória e administrativa de acordo com concepções, ideias, optando pelas soluções possíveis conforme interesses, mas dentro estrutura válida de gestão. Os instrumentos públicos (FOUCAULT, 1977/1978), entendidos como mecanismos de poder que influenciam como os artistas culturais se organizam socialmente e desenvolvem sua arte.

Assim o burocrata de nível de rua, são os que delimitam e sancionam as vidas das pessoas e suas oportunidades, essas produções orientam um contexto social e político, no qual os artistas agem. Cada benefício de serviço vem acompanhado por uma influência e controle do Estado, porém os burocratas de nível de rua são foco de controvérsias políticas (LIPSKY, 2019, p. 38).

Desenvolvimento da Lei Paulo Gustavo no Distrito Federal por meio de análise de documentos

No DF, os artistas, conselheiros de cultura e comunidade em geral, se organizam numa articulação construtiva – podemos até dizer criativa – de espaços, colocando demandas setoriais a burocrata de nível de rua (gestores da SECEC), com escutas setoriais e formam um comitê consultivo composto de 15 membros, desenvolvendo documentos

³ Conforme disposto na Lei n.º 3.754, de 14 de abril de 1960, que dispõe sobre a Organização Judiciária de Brasília. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/df/brasil/historico>. Acesso em: 9 Fev. 2025.

que parametrizam as ações institucionais de fomento e acesso; além de sistematizar as demandas da classe artística.

Como assinala a fala de nossa entrevistada, “A gente tinha debates muito produtores, nós fizemos um trabalho muito bacana no sentido de uma ampla escuta com todos os setores, pedindo para as bases [territoriais], trazer informações para comitê.” (Entrevistado 1, Conselheira de Cultura do DF -CCDF, janeiro de 2025).

Há uma percepção de uma certa estética do fazer ao nível da secretaria de estado de cultura e economia criativa que, em certa medida, ao dialogar com a base territorial efetivamente usada pelos artistas e trabalhadores da cultura – diferentes pontos de regiões administrativas do DF – tenderiam a refletir, ainda que contraditoriamente, anseios que emergem desta base do território usado. Evidentemente, é possível avaliar de maneira qualificada esta estrutura secretaria-territórios no DF, mas a relação estava estabelecida neste sentido.

Porém, a SECEC em Brasília passou por uma reestruturação mais enfática a partir de 2024, com mudança de secretário de cultura e com isso cargos comissionados e cargos que estavam na direção mudaram, assim a política cultural também é modificada, a nova gestão não quis dar continuidade aos debates participativos que eram pré-requisitos para execução da LPG.

Assim podemos deduzir que essa operação estratégica de mudança de secretário no órgão trouxe um congelamento em certo movimento participativo que estava em desenvolvimento, exemplo claro da ação do burocrata de nível de rua, instaurando controvérsia em processos que eles controlam, apresentando a normativas da LPG no DF. Desse modo eles exercem um impacto relevante na vida das pessoas porque os artistas criam expectativas com respeito a um benefício, assim eles são chaves na relação constituída entre classe de profissionais da cultura e Estado⁴ (LIPSKY, 2019, p.48).

Em Brasília a SECEC, no dia 02 de outubro divulga por meio Diário Oficial do

⁴ Evidentemente, Estado é um termo-generalista utilizado para se referir a uma complexa rede de relações entre estruturas históricas forjadas e dinâmicas setoriais burocráticas que representam secções de uma sociedade de classes e, portanto, conflito de interesses, além de interseccionalidades estruturais como gênero e orientação sexual que, de muitas maneiras, atravessam esta burocracia. Sem perdemos de vista que, por mais que haja conflitos e disputa de posições no âmbito da burocracia de Estado, há linhas de força mais poderosas que outras, representativas de setores centralizadores de capital e que orientam modos de pensar, executar e criar leis.

DF⁵, o chamamento público para seleção de Organização da Sociedade Civil Governamental/OSC, no qual órgão solicita a inscrição de OSC, para operacionalização da LPG, são solicitadas normativas características desse tipo de parceria, destacando alguns requisitos como comprovada experiência na execução idênticas ou similares parcerias, plano de trabalho, planilha orçamentaria de execução, capacitações, lançamento e acompanhamento na execução das diversas ações culturais, assim como avaliação de propostas culturais, registro do processo no site cultural mapa nas nuvens, exposição de relatórios e dados referente ao processo.

A parceria com o Centro Integrado de Estudos e Programas de Desenvolvimento Sustentável (CIEDS), sediado no Rio de Janeiro, gerou conflitos entre os artistas do Distrito Federal. Isso ocorreu porque o portfólio da organização não apresentava projetos na área cultural, conforme destacou a Conselheira de Cultura do DF: “Porque a organização que ganhou não era do DF, então, ali já foi um incômodo por um lado, teriam coisas positivas, por outro lado, coisas negativas e a gente tentou, naquele momento de fazer daquele limão a limonada, mas não foi possível, porque era uma organização mais social.” (Entrevistado 1, Conselheira de Cultura do DF - CCDF, janeiro de 2025).

Aqui, podemos entender como um tipo de “transbordamento de escala” (SMITH, 1989), pode ser mobilizado para amplificar a distância entre trabalhadores da cultura organizados ao nível distrital e, assim, temos novas posições de luta e acesso diferenciado à instrumentalização do fomento em cultura.

Importante, para uma leitura escalar dos territórios usados – e de territórios que articulam outros, nesta mescla entre espaços administrativos legalmente definidos e espaços de uso cotidiano de um coletivo de profissionais de um setor – possibilita entendermos como um tipo de “acionamento” de escala pode contribuir para destruir relações estabelecidas ou, caso o transbordamento de escala seja usado de maneira socialmente engajada com outras geometrias de poder, digamos, mais participativos, também poderiam servir de oportunidades de acesso – o que não é o caso.

Outra controvérsia destacada pelos artistas culturais foi no lançamento do edital nº2/2023 audiovisual, referente aos critérios de pontuação, exequibilidade, acessibilidade normativas estabelecidas sobre o edital, o CIEDS, (Centro Integrado de Estudos e

⁵ Acesso 05 de fevereiro de 2025 em <https://www.cultura.df.gov.br/wp-conteudo/uploads/2023/05/DODF-LPG-EDITAL-OSC.pdf>

Programas de Desenvolvimento Sustentável) no seu plano de trabalho⁶⁶, na etapa de pré-produção estabelece uma leitura e apropriação dos editais lançados, realizando uma análise aprofundada dos editais já lançados no DF. A percepção e vivência que os artistas do DF, tiveram com o lançamento do edital foi: “A LPG DF, se transformou num concurso de contrapartida e acessibilidade e deixou de ser um concurso de projetos culturais (Entrevistado 2, diretor de filmes, janeiro de 2025), neste caso, tomamos de Foucault (2008), sobre o poder está intrinsecamente ligado ao conhecimento, no sentido da produção de um saber relatorial, de dados reunidos, estatísticos e formalizáveis. Os editais, como instrumentos de gestão, são uma forma de disseminar informações que moldam como os indivíduos e grupos se comportam.

A forma como um edital é redigido e os critérios que estabelece podem influenciar quem tem acesso a recursos, oportunidades e informações, refletindo assim relações de poder. Eles estabelecem procedimentos que devem ser seguidos, criando um ambiente onde os indivíduos são monitorados e avaliados de acordo com critérios específicos.” Mas o critério era esse, ou seja, qualquer contrapartida que o proponente indicar, deve ser avaliada, deve ser atribuída nota. Para desclassificar não tivesse indicado a contrapartida, olha gente é uma chacina!”(Entrevistado 4, roteirista, janeiro de 2025).

Editais frequentemente estabelecem normas e padrões que definem o que é considerado "normal" ou "aceitável". “Eles fizeram alguns mecanismos de ter o diálogo só com quem estava acessando o recurso, limitará acesso na página que eles construíram a própria organização, que foi os cieds aqui no DF, plataformas de comunicação que só comunicava com quem estavam acessando o recurso” (Entrevistado 1, Conselheira de Cultura do DF -CCDF, janeiro de 2025). Isso pode levar à exclusão de certos grupos que não se encaixam nesses padrões, refletindo a dinâmica de inclusão e exclusão. Os burocratas de nível de rua são, parcialmente, foco de controvérsia porque eles desempenham esse duplo papel.

Pensando na governamentalidade de Foucault (2008), não é apenas um tipo de governo de corpos ou indução de comportamentos, mas uma reorganização do imaginário a partir de uma série de ações em rede e irradiadas em diferentes pontos de um território

⁶⁶ Termo de referência entre a Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa-SECEC acesso 5 de fevereiro de 2025 em: <https://www.cultura.df.gov.br/termo-de-colaboracao-n-08-2023/>

que tende a repercutir em um modo não só de governar, mas de projetar o sentido possível de governo e política.

A partir de uma entrevista com um artista local, são abordadas as tensões entre critérios burocráticos e o mérito artístico. A psicopolítica, conforme discutida por Byung-Chul Han (2018), analisa como o poder se manifesta na subjetividade, influenciando comportamentos e decisões. Essa perspectiva é especialmente relevante ao considerar como artistas culturais enfrentam sistemas de avaliação que privilegiam critérios burocráticos em detrimento do mérito artístico. "LPG, foi uma miríade rocambolesca de pontuação de subcritérios, em vez de o mérito criativo é-pasmem- um critério acessório que equivale no máximo a 25% da avaliação às vezes até menos, reinam os critérios burocráticos, contrapartidas sociais, plano de acessibilidade, assim a classe artística fica com a impressão de que a articulação política muitas vezes é preponderante em relação a qualidade artística (entrevistado 5, janeiro de 2025)"

Avaliação de projetos culturais no Distrito Federal revela tensões entre burocracia e mérito artístico, refletindo conceitos da psicopolítica argumenta que o poder moderno se manifesta na subjetividade, moldando comportamentos através de mecanismos sutis de controle. Essa perspectiva se alinha às críticas de um artista local, que descreve o processo de avaliação como uma "miríade rocambolesca de pontuação de subcritérios", enfatizando que apenas uma pequena fração é dedicada ao mérito criativo.

Nos editais examinados, critérios como contrapartidas sociais e planos de acessibilidade predominam, frequentemente relegando a criatividade a um papel acessório. Essa estrutura burocrática atua como uma barreira à inovação, criando um ambiente onde a qualidade artística é secundarizada. Han descreve esse fenômeno como uma forma de poder que desencoraja a ousadia e a criatividade, aprisionando os indivíduos em um sistema que valoriza a conformidade.

A centralização de critérios como contrapartidas sociais e planos de acessibilidade reflete a ideia de "Grão Irmão" de Han, onde o controle não é exercido através de coerção direta, mas por meio de uma vigilância que orienta comportamentos desejáveis. Esse sistema burocrático desencoraja a inovação e favorece a conformidade, fazendo com que os artistas se sintam impotentes. A criatividade, que deveria ser o cerne da avaliação cultural, torna-se um critério secundário. Han argumenta que, ao contrário do "Big Brother" de Orwell, que vigia de forma opressiva, o "Grande Irmão" seduz e manipula, promovendo um autocontrole alinhado a normas estabelecidas. Assim, a agência cultural

XIV Seminário Internacional de Políticas Culturais 2025

é minada, e a articulação política frequentemente se sobrepõe à qualidade artística. Esse ambiente burocrático não apenas limita o potencial transformador da arte, mas também exemplifica como o poder se manifesta na subjetividade, promovendo a burocracia e desvalorizando a expressão criativa.

Portanto, a análise psicopolítica de Han nos oferece uma compreensão aprofundada das barreiras enfrentadas pelos artistas, ressaltando a necessidade urgente de reavaliar os critérios de avaliação cultural para verdadeiramente valorizar o mérito artístico. Essa reflexão é crucial para romper com as estruturas de poder que inibem a criatividade e a ousadia, permitindo que a arte floresça como uma força transformadora na sociedade.

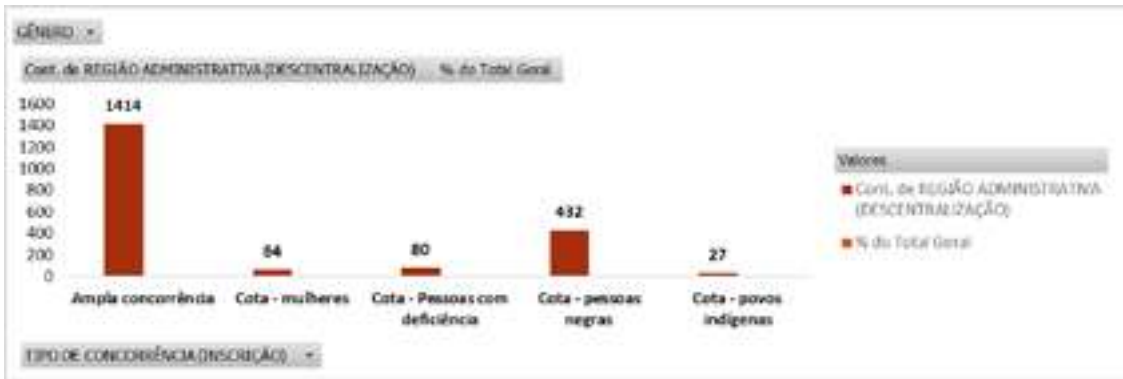
Quantitativo dos inscritos no edital audiovisual nº21/2023, e demais áreas nº22/2023 no território do Distrito Federal temos os seguintes dados

Com base nos dados fornecidos pelo CIEDS, organização da sociedade civil na inscrição correspondente a edital nº21/2023 e nº22/2023, no ato da inscrição se estruturam as seguintes categorias:

Tabela 1, Arteaga, 2025

TIPOS DE CONCORRÊNCIAS	O ADMINISTRATIVA (DESCE % do Total Geral	
Ampla concorrência	1414	70,10%
Cota - mulheres	64	3,17%
Cota - Pessoas com deficiência	80	3,97%
Cota - pessoas negras	432	21,42%
Cota - povos indígenas	27	1,34%
Total Geral	2017	100,00%

Gráfico 1, Arteaga, 2025



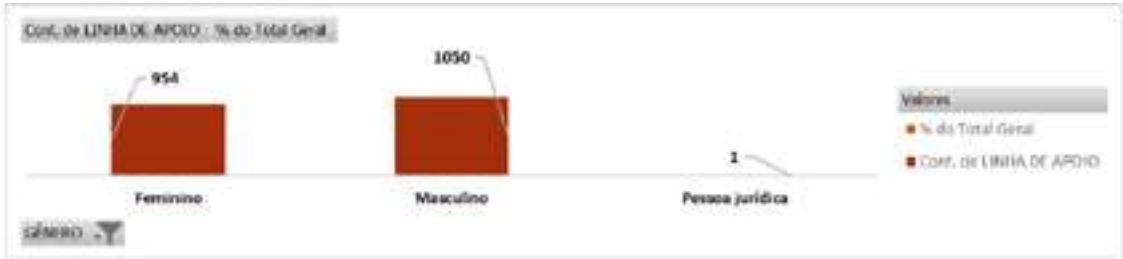
A categoria de ampla concorrência, teve uma participação esmagadora, com 1408 projetos, o que representa aproximadamente 70,10% do total. Isso indica que a maioria dos projetos submetidos não estava restrita a cotas específicas, sugerindo um forte apelo

por parte de artistas e produtores culturais que não se enquadram nas categorias de diversidade.

Tabela 2, Arteaga, 2025

GÊNERO	Cont. de LINHA DE APOIO	% do Total Geral
Feminino	954	47,58%
Masculino	1050	52,37%
Pessoa jurídica	1	0,05%
Total Geral	2005	100,00%

Gráfico 2, Arteaga, 2025



As cotas para mulheres, pessoas com deficiência, pessoas negras e povos indígenas representam uma parte significativa do edital, mas a participação é bastante inferior em comparação à ampla concorrência. A cota para pessoas negras teve a maior participação entre as cotas, o que demonstra um esforço para promover a diversidade racial no setor cultural, embora ainda represente uma fração do total de projetos. A Lei Paulo Gustavo representa um passo importante para o fortalecimento da cultura no Brasil, especialmente em um momento de recuperação. No entanto, a análise dos dados sugere que ainda há muito espaço para aumento da participação de grupos sub-representados. É crucial que futuras edições do edital continuem a promover e apoiar a diversidade, garantindo que vozes de todos os segmentos da sociedade sejam ouvidas e valorizadas.

Distribuição de Recursos por Regiões Administrativas do DF:
Tabela 3, Arteaga, 2025

Rótulos de Linha -Y	Soma de Valor do Projeto
Águas Claras	R\$ 5.615.999,90
Amiguela	R\$ 357.082,94
Brasília	R\$ 31.691.054,05
Brazlândia	R\$ 71.000,00
Candangolândia	
Ceilândia	R\$ 2.474.337,95
Cruzeiro	R\$ 100.000,00
Estrutural	
Fercal	
Gama	R\$ 200.000,00
Guará	R\$ 903.841,00
Itapoá	R\$ 147.000,00
Jardim Botânico	
Núcleo Bandeirante	R\$ 146.509,00
Octogonal	
Paranoá	
Park Way	R\$ 146.954,40
Planaltina	R\$ 408.619,38
Recanto das Emas	
Riacho Fundo	R\$ 247.000,00
Samambaia	R\$ 2.174.500,00
Santa Maria	R\$ 485.010,03
São Sebastião	R\$ 1.275.931,66
SCIA	
SIA	
Sobradinho	R\$ 681.080,00
Taguatinga	R\$ 2.582.371,61
Varjão	R\$ 61.619,77
Vicente Pires	R\$ 1.773.109,56
Vila Planalto	R\$ 950.000,00
Total Geral	R\$ 52.493.021,25

Gráfico 3, Arteaga, 2025



Águas Claras e Brasília destacam-se com valores significativos, R\$ 5.615.999,90 e R\$ 31.691.054,05, respectivamente. Isso sugere uma concentração de projetos culturais em áreas urbanas com maior infraestrutura e acesso a recursos. Taguatinga e Samambaia, com

R\$ 2.582.371,61 e R\$ 2.174.500,00, também têm valores expressivos, indicando um potencial para desenvolvimento cultural nessas regiões. Áreas como Brazlândia, Cruzeiro e Gama apresentam valores muito inferiores em comparação com outras regiões. Isso pode indicar uma falta de investimento em cultura, potencialmente levando a uma menor oferta cultural e oportunidades para os artistas locais.

Regiões sem valores, como Candangolândia, Estrutural, e Fercal, podem estar em risco de exclusão cultural, exigindo políticas específicas para garantir que todos os cidadãos tenham acesso à cultura. A análise dos valores apresentados à luz da Lei Paulo Gustavo mostra um panorama de desigualdade nas oportunidades culturais entre as regiões. Para maximizar o impacto da lei, é crucial que haja um direcionamento estratégico dos recursos, priorizando áreas com menor investimento. Isso não apenas ampliará o acesso à cultura, mas também contribuirá para o desenvolvimento social e econômico das comunidades. Implementar programas específicos que incentivem a participação e a produção cultural em regiões menos favorecidas será fundamental para garantir que todos possam se beneficiar dessa importante legislação.

Conclusão:

A análise da execução da Lei Paulo Gustavo no Distrito Federal revela um complexo cenário onde as dinâmicas de poder, territorialidade e governamentalidade se entrelaçam, influenciando profundamente o desenvolvimento do setor cultural. A partir da perspectiva de Milton Santos (2003), podemos entender que o território não é apenas um espaço físico, mas um espaço social construído por relações, práticas e ações que geram significados. No contexto da Lei Paulo Gustavo, o território do DF se manifesta como um campo de disputas e articulações entre os diversos atores culturais e os gestores públicos. A articulação entre artistas e a Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa (SECEC) exemplifica a luta por visibilidade e recursos, refletindo a forma como as políticas públicas podem ser interpretadas e apropriadas de maneiras distintas por aqueles que delas dependem.

A governamentalidade, conforme discutido por Foucault (2008), nos oferece outra camada de análise. A implementação da LPG no DF ilustra como as políticas culturais são mediadas por mecanismos de controle e disciplinamento que moldam a vida dos artistas. Os “burocratas de nível de rua”, conforme descrito por Lipsky, atuam como

intermediários que não apenas aplicam as normas, mas também influenciam as expectativas e as oportunidades dos indivíduos. Essa relação de poder é fundamental para compreender as tensões que emergem quando mudanças na gestão da SECEC interrompem processos participativos e estabelecem novos critérios que podem favorecer a exclusão em vez da inclusão. O caso do CIEDS, uma organização externa escolhida para operacionalizar a lei, expõe as fragilidades da governamentalidade quando ela ignora as especificidades locais e as vozes dos artistas do DF.

Além disso, a análise sob a ótica da psicopolítica de Byung-Chul Han (2018) revela a maneira como as relações de poder contemporâneas se manifestam em práticas de controle que vão além da repressão, incorporando a autoexigência e a competição entre os indivíduos. A transformação da LPG em um *concurso de contrapartidas* em vez de um espaço de fomento à criatividade cultural ilustra essa lógica de controle. Os artistas, que deveriam ser beneficiados por uma política de valorização da cultura, encontram-se em um cenário onde as exigências burocráticas e os critérios de avaliação se tornam uma forma de vigilância que molda não apenas o que é produzido, mas como os artistas percebem seu próprio valor e potencial.

Portanto, a execução da Lei Paulo Gustavo no Distrito Federal não pode ser compreendida apenas por meio de seus objetivos declarados de fomento à cultura, mas deve ser analisada à luz das complexas interações entre território, poder e subjetividade. A integração das ideias de Santos, Foucault e Han permite vislumbrar um panorama mais amplo onde as políticas culturais são não apenas instrumentos de promoção, mas também arenas de disputa e controle. O desafio que se coloca, portanto, é como construir um espaço cultural que não apenas responda às demandas do mercado e da burocracia, mas que também valorize a diversidade, a participação e a autonomia dos artistas. A construção de um verdadeiro espaço democrático na cultura depende da capacidade de superar as limitações impostas por estruturas de poder que, muitas vezes, perpetuam a desigualdade e a exclusão. A luta por uma política cultural efetiva e inclusiva é, assim, uma luta por reconhecimento e valorização das múltiplas vozes que compõem o rico mosaico cultural do Brasil.

Bibliografia

ANJOS, R. S. A.: **Dinâmica Territorial**: Cartografia-Monitoramento-Modelagem, Brasília, Mapas Editora & Consultoria, 2008, 124p.

ARTEAGA, P.E.M. **Território e reticularidade de políticas públicas culturais**: o caso do movimento cultural supernova em São Sebastião no DF (Tese de Doutorado). Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento, Sociedade e Cooperação Internacional-PPGDSCI, Universidade de Brasília-UnB, 2021.

BRASIL. **Lei complementar nº 195**, acessado em 20 de fevereiro de 2025
https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lcp/lcp195.htm

FOUCAULT, M. **Segurança, Território, População**, curso dado o Collège de France (1977-1978)/ Michell Foucault, edição estabelecida por Michel Senellart, sob a direção de François Ewald e Alessandro Fontana, São Paulo; Martins Fontes, 2008, p.591

HAN, Byung-Chul, **Psicopolítica**- o neoliberalismo e as novas técnicas de poder, Belo Horizonte, Editora Ayiné, 2018, 62p.

LIPSKY, M., **Burocrata de nível de rua, dilemas dos indivíduos nos serviços públicos**, Brasília, Enap, 2019. 430 p.

SANTOS M. **Por outra globalização**: do pensamento único à consciência universal, Rio de Janeiro: Record, 2003, 174p.

SMITH, Neil. Geography, difference and the Politics of Scale. In: DOHERT J.; GRAHAM, E. (eds.). **Postmodernism and the Social Science**. Londres, 1

MESA III

Direito à Cidade

O TEATRO DO OPRIMIDO COMO MÉTODO DE INTERVENÇÃO NA ESCOLA: DIÁLOGOS SOBRE JUVENTUDES URBANAS PERIFÉRICAS, ARTE-CULTURA E EDUCAÇÃO CRÍTICA¹

Thalia Rampazio Viana²

Sabrina Lima de Vilhena³

Beatriz Akemi Takeiti⁴

RESUMO: Trata-se de um recorte da pesquisa de mestrado desenvolvida pela primeira autora que investigou o Teatro do Oprimido (TO) e sua aplicação como ferramenta pedagógica para uma Educação Decolonial junto à juventude urbana periférica contribuindo para os debates sobre opressões interseccionais em uma escola pública do Ensino Médio (EM). O objetivo deste trabalho, portanto, foi analisar o Teatro do Oprimido como ferramenta pedagógica para uma Educação Decolonial no debate sobre opressões interseccionais com jovens periféricos da rede pública do ensino médio (E.M) do Rio de Janeiro. A partir das oficinas realizadas foi possível abrir canais de comunicação e propiciar debates potentes sobre sexualidade, identidade e aspectos psicossociais que perpassam os jovens em seu cotidiano escolar

PALAVRAS-CHAVE: Teatro do Oprimido; Juventudes Urbanas Periféricas; Educação; Psicossociologia de comunidades

¹Trata-se de um recorte da pesquisa de mestrado da primeira autora intitulada “Teatro do Oprimido com as juventudes urbanas periféricas: pistas para uma educação decolonial”, defendido no Programa de Pós-Graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social (EICOS) em 2024 sob orientação da terceira autora.

²Doutoranda em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social - EICOS - UFRJ
rampaziothalia@gmail.com.

³Doutoranda em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social - EICOS - UFRJ -
sabrinalilhena@gmail.com

⁴ Profa. Dra. do Departamento de Terapia Ocupacional, Faculdade de Medicina e do Programa de Pós-Graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social (EICOS) - UFRJ -
biatakeiti@medicina.ufrj.br

1. INTRODUÇÃO

Esse artigo pretende se debruçar no diálogo sobre a inserção do Teatro do Oprimido enquanto um método de pesquisa participativa, propiciando também um instrumento de prática pedagógica na escola. Trata-se de um recorte da dissertação de mestrado realizada pela primeira autora que pesquisou de forma teórica e prática o Teatro do Oprimido (TO) enquanto um recurso metodológico e participativo em uma escola pública do ensino médio realizando intervenções teatrais com a juventude urbana periférica. A pesquisa partiu da pergunta norteadora: De que forma a metodologia do Teatro do Oprimido pode contribuir para os debates sobre opressões interseccionais entre jovens periféricos da rede de ensino público do Rio de Janeiro, sendo adotada enquanto ferramenta para composição de uma Educação Decolonial? Com o objetivo de construir um espaço de diálogo e coletividade com os participantes foi possível abrir o debate para os diversos atravessamentos que os mesmos vivenciavam no cotidiano como: raça, sexualidade, território, identidade e escola.

Trata-se de uma pesquisa-intervenção, do tipo exploratória, de abordagem qualitativa, utilizando como método o Teatro do Oprimido. Dentro do contexto das pesquisas participativas, a pesquisa-intervenção parte do pressuposto que a produção do conhecimento ocorre durante a própria ação em conjunto ao coletivo. Busca, dessa forma, questionar as relações de poder dentro das dinâmicas de pesquisa, rompendo com uma suposta neutralidade do pesquisador, entendendo as correlações que se constroem no processo. Nesse sentido, envolve os saberes de todos os participantes enquanto os principais produtores de conhecimento (CHASSOT E SILVA, 2018).

O Teatro do Oprimido é uma metodologia ampla que possui diversas técnicas e foi criada pelo brasileiro Augusto Boal no período da ditadura militar, sendo utilizada enquanto um recurso estético e político. A partir disso, com sua concepção de que qualquer pessoa pode fazer teatro, Boal sistematizou jogos teatrais e exercícios dentro de uma perspectiva desalienante e contrária ao teatro tradicional, tais jogos e exercícios já existiam e sofreram modificações a cada experimentação realizada, com o objetivo de que qualquer grupo ou coletivo se utilize deles para falar de questões que lhes permeiam, principalmente suas opressões (SANTOS, 2016).

O objetivo do Teatro do Oprimido (TO) é revelar as formas de exclusão e dominação social interseccionais, trazendo alternativas de ver o mundo e se relacionar.

Nas ações do TO, cada um representa seu lugar social, e a partir disso, organiza-se formas de transformação, onde o sujeito se vê em cena e ao mesmo tempo modifica seu lugar. Constitui-se como um dispositivo psicossocial na escola, para que através da experimentação coletiva seja possível visualizar seu lugar no mundo, despertando a capacidade de observarem a si mesmos em uma ação política e crítica, vinculada a um processo emancipatório de debates acerca de opressões interseccionais (CONCEIÇÃO, 2020).

Através das oficinas do Teatro do Oprimido realizadas para estudantes do ensino médio na rede pública no Rio de Janeiro, foi possível promover debates acerca das opressões interseccionais, a fim de fomentar uma educação antirracista, decolonial e interseccional. Além de trazer novas perspectivas de trabalho para a comunidade escolar, o trabalho também se justifica por democratizar o acesso à cultura e arte na educação, visto que “a imaginação é uma das formas mais poderosas de resistência que pessoas oprimidas e exploradas podem usar” (hooks, 2020, p.105).

Por meio da arte, é possível viabilizar diferentes vias sensoriais de expressão, possibilitando um corpo que muitas vezes foi reprimido na sua expressão. Considera-se a linguagem como um mecanismo de manutenção de poder, sendo assim, como pontuado por Ribeiro (2017), o falar como modo de expressão não se limita apenas ao ato de apenas emitir palavras, mas de poder existir. Dessa forma, é possível que através do Teatro do Oprimido sejam visualizadas suas opressões e historicidade, deixando o corpo falar através da potência artística, reafirmando o protagonismo de sua própria história.

2. MATERIAIS E MÉTODOS:

Enquanto abordagem metodológica utilizou-se da pesquisa-intervenção, do tipo exploratória, de abordagem qualitativa, tendo como método o Teatro do Oprimido. Segundo Rocha e Aguiar (2003), a pesquisa-intervenção visa a experiência da ação proposta, não a mudança imediata, tendo como pressuposto que a mudança é consequência da produção das relações seja entre teoria e prática, ou entre sujeito e objeto. A pesquisa-intervenção consiste em uma transformação coletiva, sendo uma produção não do pesquisador, mas do grupo envolvido.

Através da utilização do Teatro do Oprimido enquanto recurso metodológico foi construído um guia dinâmico a fim de trabalhar com o grupo diferentes maneiras de pensar o corpo e o cotidiano que essa metodologia propõe. Através de suas produções, Boal (1975) desenvolveu sua primeira obra, “O Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas”, que foi traduzida em vinte e cinco línguas, criticando o modelo de teatro ocidental, colocando em questão o público que acessa o Teatro. Ainda que a peça possuísse o enfoque na transformação social e representasse os trabalhadores, grande parte da plateia era de classe média alta, sendo assim ele questionava qual era o destino do teatro. Boal aspira um teatro que seja feito pelo povo e para o povo, com aspecto revolucionário e libertador:

O Teatro do Oprimido é um método estético que - a partir de produções artísticas e da promoção do diálogo social e através de ações sociais, concretas e continuadas, geradas pela associação solidária entre grupos de oprimidos e oprimidas - visa contribuir para a transformação de realidade injustas (SANTOS, 2016, p.52).

O TO é uma metodologia ampla que possui diversas técnicas como: Teatro Imagem (a imagem como principal forma de comunicação), Teatro Jornal (desvelar o que está por trás dos meios de comunicação), Arco-Íris do desejo (técnicas introspectivas que investigam opressões introjetadas), Teatro Fórum (mais utilizada; traz uma pergunta objetiva para o público onde o mesmo entra em cena), Teatro Legislativo (Teatro Fórum com objetivo final de se construir leis como ferramenta de justiça), Teatro Invisível (levar discussões sem demonstrar que é teatro, os espectadores assistem como cena cotidiana). Todo esse arsenal é exemplificado através da árvore do Teatro do Oprimido: um organismo vivo em constante movimento, com ramificações que se conectam entre si e formam um ensaio para a revolução, promovendo a emancipação do sujeito (Conceição, 2020).



Figura 5: A árvore do Teatro do Oprimido - O cajueiro de Natal, desenho de Helen Sarapec

Fonte: http://www.unirio.br/cla/ppgeac/dissertacoes-defendidas-em-2016/DissertaoHelenSarapec_kJulho2016entregue.pdf

A árvore guia cada teoria em um sentido de organização pedagógica e sem hierarquização. O solo da árvore se constitui pela ética e solidariedade, que traz o pressuposto de repensar o seu lugar. Sem esses dois valores não há Teatro do Oprimido. Na raiz se encontra a Estética do Oprimido: a consciência de que todos são capazes de produzir arte, sendo ela uma essência humana. Nos canais da árvore estão: Palavra, Imagem e Som, mecanismos que precisam ser reapropriados, já que são canais de dominação que sempre foram utilizados pelos opressores como manutenção de poder. No meio são apresentados os Jogos, parte fundamental para a desmecanização dos corpos e da mente, onde encontramos outras possibilidades para o corpo ser e estar, despertando o lugar de experimentação. A Filosofia e História podem ser definidas como a chuva que deixará o solo fértil, saberes humanos que fortalecem a árvore. As ações concretas e continuadas, se qualificam como o constante movimento para que se consiga chegar ao desejo. Os pássaros representam a multiplicação, aqueles que levam a semente para plantar e fortificar o Teatro do Oprimido pelo mundo (CONCEIÇÃO, 2020).

A árvore escolhida para representar o Teatro do Oprimido foi o cajueiro de Natal⁵, o maior cajueiro do mundo, cujos galhos se transformam em raízes como uma grande expansão. Além disso, a árvore representa o constante movimento, já que o Teatro do Oprimido não é uma metodologia estática, mas que está sempre se modificando aos acontecimentos do mundo e da sociedade. Como traz Santos (2016), o Teatro do Oprimido é um método praticado em diversos países e contextos, onde em cada lugar vai dialogar com os atravessamentos culturais e históricos. Porém em qualquer lugar do mundo em que ele for utilizado enquanto metodologia sua centralidade essencial é democrática, revolucionária e emancipatória.

A construção das oficinas foi baseada em um guia dinâmico, como dito anteriormente e construído pela pesquisadora com jogos teatrais do TO e construção de cenas. Onde foram organizados 8 encontros com duração entre 1 hora e 1 hora e 30 minutos. O Teatro do Oprimido possui algumas categorias que compõem o objetivo de trabalhar o corpo de forma ampla e o guia dinâmico teve o objetivo de abranger todas elas, sendo essas:

- Introdução - exercícios simples e rápidos para aquecer a plateia antes de uma apresentação de Teatro-Fórum ou na abertura de oficinas;
- 1ª categoria: Sentir tudo o que se toca: jogos que estimulam o toque e a desmecanização muscular e postural;
- 2ª categoria: Escutar tudo o que se ouve: trabalham a sonoridade e o ritmo corporal;
- 3ª categoria: Estímulo aos vários sentidos: exercícios realizados de olhos fechados e assim sendo, estimulam os demais sentidos;
- 4ª categoria: Ver tudo o que se olha: desenvolvem a capacidade de observação.

As técnicas utilizadas nas oficinas foram baseadas a partir do livro “Jogos para atores e não-atores” de Boal (2014).

Os Jogos do Teatro do Oprimido foram reconstruídos a partir de brincadeiras e jogos teatrais já existentes com o intuito de desmecanização do corpo e promoção do

⁵ “Como o Cajueiro de Natal, que se estende por uma superfície maior que o estádio Maracanã no Rio de Janeiro, mais de oito mil metros quadrados de superfície, crescido durante 125 anos de paciência. Este fenômeno se explica porque muitos galhos penetram na terra e dela surgem como troncos poderosos, alguns atingindo o lençol freático, hidratando todo o conjunto, mesmo sem chuva. Obra dos multiplicadores criativos (BOAL, 2009, p.185)”

diálogo. A desmecanização do corpo dentro da metodologia é o processo de transgressão com os padrões automáticos dos movimentos corporais. Desse modo, é uma forma de explorar a expressão das experiências cotidianas de uma forma autêntica, rompendo com as convenções tradicionais, dando lugar a movimentos e expressões faciais que refletem as suas próprias experiências e emoções. Ao iniciar as oficinas, não foi traçado um plano específico de temática, sendo assim, o objetivo era que os temas surgissem a partir da vivência do cotidiano e daquilo que atravessava o corpo dos participantes. Após os jogos, abria-se um espaço para a construção de cenas a partir das imagens corporais e em seguida uma roda de conversa para dialogar sobre os atravessamentos do cotidiano.

Os procedimentos utilizados para coletar/produzir dados foram: diário de campo, gravação, fotos e vídeos. Foram realizadas oficinas utilizando a metodologia do TO e a partir delas, debatemos sobre temáticas que perpassam o cotidiano. O Teatro do Oprimido é um meio de buscar alternativas para a transformação do real, por meio do diálogo e participação social. No Teatro do Oprimido a escuta é necessária, dessa forma, não foi estabelecido um tema específico a ser trabalhado e a partir da demanda dos participantes é que temas que atravessavam suas vivências emergiram. A partir desses temas foram possíveis discussões coletivas e em coletivo desenvolver buscas de estratégias de transformação. Ao término de cada oficina realizou-se uma roda de conversa com o objetivo de compartilhar os atravessamentos dos participantes.

A pesquisa foi realizada em um Colégio Estadual na Zona Norte do Rio de Janeiro, onde a escolha por esta unidade escolar se deu pelo vínculo que a orientadora da pesquisa possuía com a escola através do projeto de extensão Juventude(s): intervenções urbanas de arte-cultura no território desenvolvido desde 2016, o que facilitou a nossa entrada. Também houve auxílio de uma psicóloga e pesquisadora do mesmo programa de pós-graduação que foi assistente de pesquisa (aqui como segunda autora), participando dos encontros, auxiliando na coleta de dados e nos registros de diário de campo.

No que se refere à inserção dos participantes, todos fizeram a inscrição nas oficinas a partir da divulgação de um formulário feito no *Google Forms*, onde se inscreveram 25 participantes. Segundo Santos (2016), “qualquer iniciativa com o Teatro do Oprimido nas escolas para ser adequada, precisa garantir que a participação seja

voluntária e que o projeto não vise a adaptação de estudantes ao status quo pedagógico da instituição (p.477)”. Dessa forma, todos se inscreveram pelo desejo de participar.

A análise dos dados levou em conta a experiência como lugar central no desenvolvimento da pesquisa. Segundo Renault e Ramos (2019) a análise de dados da pesquisa-intervenção é atravessada pelo engajamento da pesquisa e participação dos envolvidos. Sendo assim, o processo de coleta/produção e análise são concomitantes já que se dão a partir da experiência. Através dos dados obtidos, foi realizada uma análise de conteúdo (BARDIN, 1977) onde verificou-se dados obtidos no diário de campo da pesquisadora e assistente de pesquisa, e principalmente da transcrição das oficinas.

A análise de dados foi estabelecida a partir da análise de conteúdo dos dados obtidos pelo diário de campo, gravações das oficinas, fotos, vídeos e textos produzidos pelos participantes (BARDIN, 1977). O percurso de análise dos dados se deu a partir de uma leitura flutuante de todo o material obtido nos encontros, através da leitura foram selecionados enunciados e a partir dos enunciados, juntou-se em três unidades de significação: US1 - Violência; US2 - Saúde Mental e US3- Instituição. A partir dessas unidades, a nomeação da categoria de análise parte de uma analogia a partir de um texto de um participante: “O som do silêncio chega aos meus ouvidos, sinto algo me oprimindo”.

Este estudo está de acordo com os aspectos éticos das Resoluções 466/12 e 510/16. Essa pesquisa foi submetida e aprovada ao Comitê de Ética em Pesquisa do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da UFRJ (CEP-CFCH), foram entregues aos pais dos alunos e aos alunos participantes um termo de autorização para a participação da pesquisa, assim como, o uso do material para sua publicação.

3. RESULTADOS E DISCUSSÃO:

Esse estudo contou com a inscrição nas oficinas de aproximadamente 25 alunos, participando ativamente aproximadamente 10. As oficinas sempre se iniciavam com o trabalho de corpo e como já pontuado, o corpo escolar muitas vezes é atravessado por uma lógica de disciplinarização. Dessa forma, os exercícios visavam a desmecanização corporal, assim como um dispositivo de vínculo que ressoavam risadas, sensações e olhares sobre os próprios corpos. “Teatro é muito estranho (estudante L.)” uma das participantes comentou rindo enquanto andávamos pela sala, e eu perguntei “Mas por

que você acha estranho?” e ela respondeu “Ah, tem umas coisas com o corpo (L.)”. É interessante pensar no lugar do corpo nesse ambiente e como é também através desse processo que foi se tornando possível a nomeação do corpo em sociedade que cada discente faz parte. Perceber as singularidades do cotidiano é também perceber o próprio corpo e onde o mesmo se situa.

A escola tem um papel fundamental no cotidiano dos jovens, visto que é um local onde se constrói parte do seu cotidiano, perspectivas, relações e construção de si. Dessa forma, é um espaço de construção de cidadania, porém com ressalvas, já que também é um espaço que reproduz muitas lógicas engendradas perpassadas pela colonialidade. Nesse sentido, a perspectiva colonial hegemônica do que é o sujeito “padrão” é reproduzido na escola e tudo que foge desse modelo é considerado o “diferente”. Dessa forma, como colocam Silva e Paveltchuk (2014), as referências utilizadas na escola para dialogar sobre família, relações de afeto, relações de gênero são baseados na cis-heteronormatividade. Na intenção de trabalhar a “diversidade”, ou seja, contemplar aquilo que foge da norma, a escola reproduz um discurso pronto onde a diferença está sempre localizada no outro, “a diferença é problema no contexto higienista da tolerância, porque nesse contexto a diferença é o desvio de um suposto caminho certo” (p.53).

A experiência das oficinas possibilitou aos participantes discutirem e compartilharem várias formas de pensar o seu corpo no mundo. Grande parte dos participantes traziam à cena questões que atravessavam a sexualidade e identidade de gênero e dentro desses debates o corpo aparecia muito em cena. Os jogos e as rodas de conversa possibilitaram que os alunos trouxessem debates sobre a questão das suas experiências em relação à sexualidade e gênero, as relações familiares e sociais que fazem parte do seu cotidiano e o contexto escolar. Assim como foi possível eles partilharem textos e produções que construíram a partir da vivência.

Pensar em valorização e melhoria das condições de vida no território é também construir comprometimento com o fim das opressões. A periferia é o local onde vive a maioria da população negra e a mais atingida pelas desigualdades promovidas pelo capitalismo, pelo genocídio do Estado e pelo racismo. A transformação social caminha junto com a construção individual e coletiva do seu lugar no mundo (D’ANDREA, 2020). Deste modo, é papel da escola dialogar com a realidade que atravessa a

população periférica, assim como trazer de forma crítica o que se produz na periferia.

Um ensino engessado impede que trocas sejam realizadas entre alunos e educadores, portanto parte de uma perspectiva decolonial visualizar que “quem ensina aprende ao ensinar, quem aprende ensina ao aprender” (FREIRE, 1996,p.25). Há uma riqueza de conhecimento presente na juventude que frequenta a escola, trazer ao debate aspectos do seu cotidiano e o protagonismo da sua vivência é fazer com que o sujeito se visualize enquanto pertencente aquele espaço, não só como uma máquina.

Nesse sentido, o TO também vem como um recurso de desmecanização corporal e foi perceptível que a escuta é algo essencial no trabalho de corpo em grupo, pois auxilia no fortalecimento de vínculo, além de fazer com que o ambiente se torne mais seguro para o compartilhamento de experiências. Por isso, como já descrito, após os exercícios sempre fazíamos uma roda de conversa onde era possível compartilhar as vivências individuais e coletivas do cotidiano, e assim construir cenas ou ideias de transformação do real.



Figura 15: Oficina de Teatro do Oprimido (Roda de conversa)

Fonte: Arquivo Pessoal, 2023

J: O teatro para mim é uma liberdade que você tem de representar as coisas que você sente. Assim, você começa a fazer as cenas e você começa a fazer um personagem que tem dentro de você e que você não sabia. É... tipo assim, demonstrar um pouco da raiva, um pouco da alegria, da tristeza, um pouco de tudo.

Pesquisadora: E para além disso, como você sentiu o espaço que tinha pra gente conversar depois?

J: Eu me senti um pouco... um pouco não. Eu me senti livre falando sobre isso, eu não tenho muito com quem falar das coisas que eu passo. Por exemplo, se eu for falar isso para os meus pais eles vão me discriminar e falar um monte de coisa, mas aqui nas oficinas, eu consigo me expressar livremente... sobre o que eu sinto, o que eu sou, o que passa na minha cabeça. Ouvir as pessoas falando também, é bom! Eu gosto bastante de falar sobre o cotidiano.

Pesquisadora: E acaba que as pessoas tinham coisas semelhantes entre si, né?

J: Sim, tipo, a maioria das pessoas que estavam participando passavam pelos mesmos problemas que eu passo. Por exemplo, LGBTfobia, eu sou “encubado”, não falo para minha família porque eles são muito opressores com essa parte. Se for isso, você vai ser castigado, você está precisando de uma cura religiosa. E eu passo por isso todos os dias, como eles também estão passando. A transexualidade, e não ser aceito pela família. Sobre a identidade que você tem e outras pessoas não aceitam... é isso.

A partir dessa construção coletiva, nas oficinas surgiam debates densos e sensíveis, principalmente relacionados à sexualidade e gênero. Em um desses encontros uma aluna trouxe que existe muito forte a opressão em relação à sexualidade, pelo fato de ser lésbica, mas também pelo fato de ser mulher. Os diálogos ocorriam com acolhimento e compartilhamento de outras experiências semelhantes. Como se tratavam de assuntos muito sensíveis, eu e a assistente de pesquisa sempre nos prontificamos a escutar o que poderia despertar as rodas. A partir dos debates que ocorriam, nós pensávamos na construção de estratégias e ações concretas na escola para trabalhar as opressões relatadas.

Segundo Junqueira (2013), as instituições escolares desempenhariam um papel importante de produção de cidadania e educação se pautassem em uma análise crítica de práticas, normas e valores que auxiliam no questionamento da naturalização heterossexualidade, segregação, essencialização das diferenças e reprodução de hierarquias opressivas. Como coloca Spivak (2019), o poder é uma legitimação coletiva,

institucional e política, é uma complexa situação estratégica. Um caminho para reapropriação da história através da perspectiva contra hegemônica é a partir de uma pedagogia desconstrutiva, que fique visível as lacunas coloniais:

Refazer a história é uma persistente crítica, sem glamour nenhum, eliminando oposições binárias e continuidades que sempre emergem no suposto relato do real. A política cultural da repetição está sendo encenada com o gestual da política da ruptura estratégica, necessária, tendo em vista a independência política que é o requisito mínimo para a ‘descolonização’. (SPIVAK, 2019, p.268, aspas do original)

Outro indicador que o TO dialoga com uma educação libertadora eram as intervenções dos próprios participantes com falas uns dos outros. Era perceptível que o aprendizado estava acontecendo não por um intermédio de um sujeito tido como detentor de saber, como professor, ou até no meu papel enquanto mediadora, mas sim dos alunos com eles mesmos. Isso é um forte exemplo de uma educação crítica que provoca o aprendizado que existe ali dentro. Havia a construção de aprendizagem a cada oficina, com cada fala e diálogo que era apresentado, quando eles traziam questionamentos sobre sua própria existência e corpo, eu também questionava a minha. Dando o devido valor àquilo que os alunos trazem enquanto conhecimento e construindo autonomia.

E: É o que eu tava falando com meu pai, a palavra minoria não é porque é algo menor, mas é porque é oprimido por algo que se acha maior. Tipo, eu não sei se vou fazer transição, eu vi muita gente que é trans não fazendo transição, tem gente que usa binder, tem gente que não usa. Binder pra quem não sabe é um negócio que...

V:Eu to usando

I:Isso machuca pra caralho...

E: isso é prejudicial se você usar por muitas horas, porque aperta, mais 8h não pode usar. O que eu acho complicado, com o que você tava falando antes. **De você ser não binário e ter que se explicar, eu acho que isso não deveria, porque dentro do termo trans, você também é trans. O termo é diverso. Se você é transmasculino você não é obrigado a tirar seu seio, você fica se você quiser e aliás, homens trans menstruam, homens trans passam por períodos que**

mulheres passam e isso é totalmente normal, não é algo que a gente pode tirar [grifo meu].

A: Posso tirar uma dúvida? Papo reto

E: Pode falar

A: Tipo assim, eu tô tendo uma situação, o cara é trans... é homem trans que vocês falam né?

E: isso

A: Era A., agora é T. , e tipo assim, realmente não parece que nasceu em um corpo de mulher, sabe? Se ele viesse me bater, assim... mesmo sendo homem trans, eu poderia denunciar ele?

E: Isso vai muito pela questão judiciária...

I: Continua sendo agressão

V: violência de qualquer forma, é violência

A: Eu fiquei nessa dúvida. Se poderia acionar a Lei Maria da Penha

I: Aliás a lei Maria da Penha não é só para mulheres

V: Apesar do caso de homens sofrerem violência doméstica ser um número bem menor do que as mulheres sofrem, funciona para eles também.

E: é, que nem o câncer de mama, teve uma palestra ano passado que falou que é possível homens cis também terem câncer de mama, apesar da porcentagem ser minúscula. E o que eu acho é, se você é cis você tem que respeitar. O preconceito começa quando você vê algo diferente que não é do seu cotidiano. É só respeitar.

I: Então, foi o que eu falei... É uma coisa que vai... tipo um castelo... por isso que existe a palavra “desconstruir”, vai colocando um bloquinho, depois um bloquinho e depois um prédio enorme na cabeça que fica muito difícil desconstruir

Apesar da instabilidade de participação, houve uma troca e uma resposta sobre a importância que as vivências estabelecidas tiveram naquele ambiente. Muitos relataram que conseguiram elaborar questões individuais sobre suas próprias identidades através das oficinas e rodas de conversa sobre o cotidiano, assim como também abordar para alguns familiares e amigos.

Pesquisadora: Então, a gente tá conversando um pouco mais pra ouvir como foi a experiência de vocês

E: Pra mim foi libertador, porque eu só consegui sair do armário por conta desse teatro com os meus pais

J: Eu me assumi pra minha tia, por parte de pai. Ela falou “A tia sempre soube meu amor”

E: A família por parte da minha mãe é muito conservadora.

J: A minha família também, porque assim, eu moro com meu padrasto e com minha mãe, eles são da igreja evangélica. Pastor e missionária. Então eles preservam muito o que a bíblia fala para eles. Tipo assim, eu não falei para eles, mas provavelmente eles já sabem... pelo jeito que eu me visto e falo com os outros. A família do meu pai, tem um primo que é gay e eu decidi falar com minha tia, a mãe dele. Aí ela foi lá e falou que sempre soube, que viu eu crescendo, que sabia já.

As oficinas de Teatro do Oprimido realizadas na escola se mostraram como um forte dispositivo de diálogo das diversidades juvenis na escola. Trazendo um espaço de composição de arte e cultura construído pelos próprios alunos e questionamentos críticos sobre o cotidiano. Trazendo para o debate o corpo ambientado num cotidiano hostil que é a escola, os jovens puderam refletir e colocar as multiplicidades que atravessavam o seu próprio corpo, criticando a cis-heteronormatividade. Nascimento (2021), assinala que “os corpos são referências que podem funcionar como âncora para nossas identidades, um ponto firme ao qual nos vinculamos e nos conectamos, um ponto de apoio (p.124)”.

O caminho metodológico que a pesquisa percorreu teve o intuito de todos terem participação ativa sobre o processo, auxiliando na construção de um coletivo. Foi possível ouvir como dentro da escola certos debates e posicionamentos são sensíveis, bell hooks (2021) aponta que quando estudantes marginalizados adentram ambientes que são moldados por uma política de dominação, isso pode prejudicar a autoestima de um modo irreparável. Dessa forma, pensar em espaços de fortalecimento coletivo é também pensar na apropriação desses jovens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

A partir das oficinas realizadas utilizando o Teatro do Oprimido enquanto ferramenta pedagógica, foi possível a abertura de canais de comunicação que

permitiram debates potentes sobre temas que emergiram da demanda dos próprios jovens participantes e seus atravessamentos no cotidiano escolar.

Dentro desses aspectos relacionados ao impacto das oficinas pode-se abrir a reflexão de como as questões de gênero e sexualidade têm efeitos dentro da escola a partir dessas atividades, assim como fora dela, entendendo que as movimentações feitas pelos alunos também geram um impacto no cotidiano. Como colocado por Belém (2016), dentre tantas abordagens e técnicas que fundamentam a metodologia do Teatro do Oprimido, a característica mais marcante da natureza educativa do teatro é a capacidade de representar valores e ideias inseridos em uma cultura e contexto social específicos. Para Boal, o teatro é uma forma de explicar a sociedade, funcionando enquanto meio para narrar a história da humanidade.

A escola e o teatro são instrumentos que contribuem para o estabelecimento da autonomia do sujeito em contato com seu espaço social; desse modo, são imprescindíveis à formação integral do indivíduo (BELÉM, p.57, 2016)

Pensar o Teatro do Oprimido enquanto metodologia e ferramenta de diálogo e participação, como lugar de produção de cultura, é pensar em uma libertação da Educação, buscando outros olhares, a descolonização do conhecimento e a interlocução entre todas as partes. O espaço teatral em si traz um olhar para o coletivo, não se faz teatro sozinho. Ao longo do caminho percorrido nesta pesquisa, foi possível visualizar a transformação que a juventude movimenta trazendo a transformação do real e cotidiano da instituição através da arte.

É importante sinalizar que a utilização do Teatro do Oprimido enquanto ferramenta pedagógica para uma Educação Decolonial no debate sobre opressões interseccionais com jovens periféricos pode trazer novas perspectivas de trabalho para a comunidade escolar, entretanto, não se esgota nele. É necessário todo um movimento dentro da escola, revendo seu currículo, normativas e práticas organizacionais.

REFERÊNCIAS:

- BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 1977.
- BELÉM, Maria A F. **O teatro do oprimido no espaço escolar**: um despertar crítico e criativo. 2016. Dissertação (Mestrado).
- BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- BOAL, Augusto. *A estética do oprimido*. 1. ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não atores*. 16. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- CHASSOT, Carolina S.; SILVA, Rosane A.. *A pesquisa-intervenção participativa como estratégia metodológica: relato de uma pesquisa em associação*. *Psicologia & Sociedade*, v. 30, p. e181737, 2018.
- CONCEIÇÃO, Alessandro. *Cor dos Oprimidos: o teatro do oprimido como resistência, ação e reflexão frente ao racismo*. 2017. 151 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de pós-graduação em Relações Étnico-Raciais – PPRER/CEFET, Rio de Janeiro, 2017.
- D'ANDREA, Tiaraju. P. **40 ideias de periferia**: história, conjuntura e pós-pandemia. 1.ed. São Paulo: Editora Dandara, 2020.
- FREIRE, Paulo; NOGUEIRA, Adriano. **Que fazer**: teoria e prática em educação popular. Petrópolis: Vozes, 1989.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 78. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021.
- HOOKS, Bell. **Ensinando o pensamento crítico**: sabedoria prática. 1. ed. São Paulo: Elefante, 2020.
- HOOKS, Bell. **Ensinando comunidade**: uma pedagogia da esperança; tradução Kenia Cardoso. São Paulo: Elefante, 2021
- JUNQUEIRA, Rogério Diniz. *Pedagogia do armário: a normatividade em ação. Retratos da*

Escola, v. 7, n. 13, p. 481–498, 2013.

NASCIMENTO, Letícia. **Transfeminismo**. São Paulo: Jandaíra, 2021.

RENAULT, Letícia; RAMOS, Júlia. *Participar da análise, analisar a participação: aspectos metodológicos de uma pesquisa-intervenção participativa em saúde mental*. In: Entre clínica e política: produção de conhecimento e cuidado em saúde / Organizadores: Eduardo Passos, Christian Sade e Iacã Macerata. - 1. ed. - Rio de Janeiro : NAU Editora, 2020. p. 161-180.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** 1. ed. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

ROCHA, Marisa.; AGUIAR, Katia. *Pesquisa-intervenção e a produção de novas análises. Psicologia: Ciência e Profissão*, Brasília, v. 23, n. 4, p. 64-73, dez. 2003.

SANTOS, Bárbara. **Teatro do Oprimido - Raízes e Asas**: Uma teoria da práxis. Rio de Janeiro: Íbis Libris, 2016.

SARAPECK, Helen. *Abraçando a árvore do Teatro do Oprimido: pesquisa e memorial de experiências com o símbolo do método*. 2016. Dissertação (Mestrado Profissional em Ensino de Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UniRio, Rio de Janeiro, 2016.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Quem reivindica a alteridade?* In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. [258 - 276].

VIEIRA SILVA, Daniel; PAVELTCHUK, Fernanda. *Olhares atentos: sobre a escola e a heteronormatividade*. In: BICALHO, Pedro Paulo G. de (org.). *Gênero e diversidade na escola: práticas transversais, polifônicas, compartilhadas, inquietas*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2014. p. [50-63]

RIMA, RUA E LUTA: A TENSÃO ENTRE ARTE E REPRESSÃO NAS RODAS CULTURAIS DO RIO DE JANEIRO.¹

Guilherme M. dos Santos¹

RESUMO: O Rio de Janeiro abriga diversas Rodas Culturais, espaços essenciais para a expressão artística e mobilização política da juventude periférica. Essas rodas reúnem MCs, poetas, grafiteiros e dançarinos, promovendo a visibilidade de manifestações culturais marginalizadas. Este estudo, parte de uma pesquisa de doutorado em Sociologia, investiga como essas rodas, apesar de desafios estruturais e repressão, se consolidam como espaços de resistência e construção identitária. A análise se baseia em Hall, Bhabha, Foucault e Gramsci, além de pesquisas sobre as Rodas de Rimas. Com abordagem qualitativa, a pesquisa revela que as Rodas Culturais ressignificam o espaço urbano e fomentam novas articulações políticas e artísticas, ressaltando sua importância para políticas públicas, reconhecimento patrimonial, cultural e artístico.

PALAVRAS-CHAVE: Rodas Culturais; Hip Hop; Resistência; Identidade; Políticas Culturais.

Introdução

*Quem tá na correria vai entender. Só com muita luta pra fazer valer
Liga só no papo que é pra você. Igual a geral quero meu lazer*
Ramonzin - Correria - pt. Shadow, Shaw & Karla da Silva (Prod. Du Brown)

O Rio de Janeiro é palco de uma efervescente diversidade de manifestações culturais urbanas que ocupam ruas e praças, transformando o espaço público em arenas de criatividade e resistência. Entre essas manifestações, destacam-se bailes, Rodas Culturais, Batalhas de Rima, Rodas de Samba, saraus, slams, cineclubes e festas, que reúnem uma multiplicidade de artistas, como rappers, grafiteiros, dançarinos, djs, poetas, performers, e muitos outros. Esses eventos não apenas promovem encontros culturais, mas também ressignificam o espaço público como um espaço político, reafirmando identidades periféricas e coletivas. A partir das teorias de cultura popular (HALL, 2003)

¹ Doutorando em Sociologia (PPGS – UFF). E-mail: gmarcelino@id.uff.br

e da noção de entre-lugar (BHABHA, 1994), essas manifestações são entendidas como práticas que transcendem a marginalização, evidenciando o potencial criativo das periferias ao transformar desafios estruturais em expressão cultural.

A maioria dessas festas é organizada por coletivos de arte – grupos de artistas e produtores que agem de forma autônoma e cujo objetivo precípuo é promover intervenção na cena urbana - e por agentes sem formação ou conhecimento profissional prévio, porém com muita vontade de empreender culturalmente em prol da sua comunidade. Revestidos de muita determinação e alguma autonomia, inspirados na máxima urbana de “é nós por nós”, os coletivos vêm atuando sistematicamente nas grandes cidades, sobretudo nas ruas.

Tais ações estão dando visibilidade a um vasto campo de expressões artísticas, assim como a artistas que não encontram acolhida em espaços culturais tradicionais - ou mesmo não desejam, ou desenvolvem uma proposta estética que melhor se adéque às ruas - e tampouco são beneficiados por políticas públicas. Algumas dessas linguagens não têm, ainda, um lugar no cânone artístico, mas nas ruas formam público, se desenvolvem, aperfeiçoam e recebem uma legitimação fundamental para sua manutenção. Vale observar que essas ações ocorrem em todo o estado do Rio de Janeiro, que abriga um repertório cultural ricamente diverso e que, dentro das possibilidades, flertam com a cultura periférica e marginal.

Assim, embora as Rodas e Batalhas reúnam centenas de pessoas nas ruas e desempenhem com excelência uma função social muitas vezes negligenciada pelo Estado – a de proporcionar acesso ao lazer e à cultura –, esses encontros continuam marcados por precariedades e obstáculos. Quando autorizados, frequentemente não dispõem de infraestrutura adequada, e qualquer infração, independentemente de sua origem, resulta na punição dos organizadores. Estes acabam assumindo responsabilidades que ultrapassam, em muito, as atribuições de um produtor cultural, sendo responsabilizados por questões como uso de drogas, consumo de bebidas alcoólicas por menores e outras infrações. Entre os grupos de cultura urbana em atividade, aqueles vinculados ao movimento Hip Hop – especialmente Rodas Culturais e Batalhas de Rimas – figuram como os mais impactados por embargos e restrições impostos pelo poder público.

Tais manifestações culturais são construídas sem apoio do poder público - quando muito recebem uma autorização para a realização. Invariavelmente, se há alguma forma de auxílio contínuo, este vem do comércio local e da solidariedade entre os

coletivos de arte. Ou seja, as ações culturais acontecem com improvisos, gambiarras, atrasos, ensejando um empenho desmedido dos organizadores, dentro do que eles classificam como “no amor”.

Este texto faz parte de um estudo que busca responder à seguinte pergunta central: de que forma as Rodas Culturais e Batalhas de Rima no Rio de Janeiro, mesmo atravessadas pela precariedade e desafios estruturais, colaboram para o desenvolvimento do potencial criativo de jovens marginalizados e se afirmam como entre-lugares que reconfiguram as relações entre espaço urbano, cultura e identidade? Ao compreender os processos de criação e as dinâmicas presentes nas Rodas Culturais e Batalhas de Rima, busca-se fornecer possíveis subsídios para políticas públicas que reconheçam e apoiem essas manifestações como práticas fundamentais para a juventude periférica e sua emancipação artística. Além disso, pretende contribuir para a valorização cultural de expressões artísticas frequentemente marginalizadas.

A partir desse panorama, este trabalho buscará identificar e compreender como se dão os processos de criação e trocas entre os espaços e os sujeitos/atores - maioria jovens periféricos que são parte desses movimentos e se tornam referências para esses espaços, seja por seu destaque ou individualidades. Sendo assim, nossa proposta é aprofundar a pesquisa construída anteriormente (Santos, 2018). Para explorar essa questão, assim se propondo a analisar as práticas culturais emergentes nas Rodas Culturais e Batalhas de Rima, investigando como essas dinâmicas contribuem para a construção de identidades artísticas e culturais entre os participantes, especialmente jovens periféricos. Além disso, explorar as estratégias utilizadas por artistas – tanto emergentes quanto consagrados – para lidar com a marginalização e a posição de entre-lugar, observando como essas estratégias contribuem para o reconhecimento artístico e a construção de suas trajetórias.

Vale ressaltar que a cena do Hip Hop, em especial as Rodas de Rima, produzem indivíduos de destaque que ganham reconhecimento artístico e, por isso, desempenham um papel fundamental como referência não apenas para a cultura Hip Hop, mas também para esses espaços amáveis. Há uma troca simbólica: o espaço é uma peça importante para a visibilidade, e o indivíduo retribui essa exposição.

Artistas reconhecidos como Azzy, Marechal, Nissin Oriente, Sant, BK, Xamã, Major RD, MD Chefe, Filipe Ret, Funkero, Mc Marechal, Orochi, Pelé MilFlows e o

grafiteiro Airá Ocrespo são os mais conhecidos na cultura Hip Hop atualmente e suas trajetórias são narradas a partir dessas ocupações culturais, tornando-se coautores dos espaços. A imersão de cada um deles nesses movimentos culturais não afeta suas individualidades, pois é por meio delas que alcançam destaque e se tornam referências nesses mesmos espaços.

Ir além de pensar este movimento como minoria marginalizada e olhar para o que ele promove a partir das circunstâncias de marginalização que carrega é um modo de reconhecer-lhe um lugar. O movimento cresce e se consolida dentro da repressão/marginalização, o grupo cria territórios de afeto, reelabora-se, bem como novas subjetividades e possibilidades são desenhadas.

Rodas de Rima: entre a autonomia e a institucionalização

“Enquanto homens de poder fingem não ver. Não querem saber. Faz o que bem entender. E assim... aumenta a violência. Não somos nós os culpados dessa consequência?”

Racionais Mcs - Tempos difíceis

A cultura Hip Hop acaba de completar 50 anos de existência. Dentro dessa cultura houve, entre 2023 e 2024, uma movimentação a nível nacional, intitulada "Construção Nacional - 50 anos da cultura Hip-Hop" que buscava o registro do Hip Hop como patrimônio imaterial junto ao Iphan e a construção de um Decreto Presidencial do Programa de reconhecimento e fomento da Cultura Hip Hop.

O trabalho dos envolvidos resultou no decreto nº 11.784, de novembro de 2023² onde o Presidente da República em exercício, Luiz Inácio Lula da Silva, decretou que "A cultura hip-hop e os seus elementos e fatores artísticos e sociais, criados, desenvolvidos e agrupados pelas comunidades periféricas afro-americanas e latinas, são uma manifestação da cultura nacional".

Para ocorrer esse fato foi criado um inventário participativo, construído coletivamente, colocando o Brasil como pioneiro no mundo como o país que reconheceu o Hip Hop como patrimônio imaterial.

² Disponível em https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2023/decreto/d11784.htm#:~:text=DECRETO%20N%C2%BA%2011.784%2C%20DE%20da%20Constitui%C3%A7%C3%A3o%20e%20nos%20art. Acesso em 23 de outubro de 2024

A afirmação de que a Construção Nacional do Hip Hop não seria uma entidade sem fins lucrativos e nem uma empresa privada, ao invés disso, o grupo se colocava como "movimento social, uma coalizão histórica e inédita". A posição enquanto movimento social, pautado na coletividade e tendo como norte a mudança como principal objetivo, foi potencializado pela oportunidade política (PEOPLES, 2019), em vista que o país foi governado por uma direita que projetava o apagamento da cultura como essência do plano político vigente naquele período. Com isso, após anos de desinteresse e sucateamento da cultura no Brasil, o movimento social da Construção Nacional se valeu da abertura política para alcançar o êxito.

Não é segredo que o hip hop é uma cultura multifacetada que surgiu nos anos 1970 no Bronx, em Nova York, e se desenvolveu a partir de uma combinação de influências sociais, políticas e artísticas. O hip hop também incorpora outros gêneros, como funk, soul e reggae, criando uma sonoridade única. A letra do rap frequentemente aborda temas de resistência, identidade, injustiça social e experiências pessoais, refletindo a vida nas comunidades urbanas.

É mais do que música e dança; é uma cultura que abrange elementos como arte (especialmente o grafite), moda e linguagem. O grafite, por exemplo, se tornou uma forma de expressão visual, com artistas usando as ruas como telas para suas obras. A moda hip hop também evoluiu, refletindo a identidade da comunidade, com roupas largas, tênis e acessórios se tornando parte da estética.

Além disso, o Hip Hop é um veículo para a conscientização social, servindo como uma plataforma para artistas se pronunciarem sobre questões que afetam suas comunidades, como desigualdade racial, pobreza e violência.

Dentro do Inventário Participativo Da Cultura Hip Hop Brasileira³, há uma definição da cultura que diz:

O Hip Hop brasileiro é uma manifestação cultural rica e diversa, resultado da mistura de influências musicais africanas, latinas, brasileiras e norte-americanas, além de estar enraizado nos contextos sociais e culturais do país. Cada região do Brasil possui suas próprias características, estilos e ritmos de rap, estéticas de graffiti, padrões de plasticidade em suas danças (Breaking, Popping, Locking, etc.), técnicas no toca discos e modos de vida associados ao movimento. Uma das características mais marcantes do Hip Hop brasileiro é justamente

³ Disponível em: <https://www.gov.br/iphan/pt-br/assuntos/noticias/movimento-realiza-pedido-de-registro-do-hip-hop-como-patrimonio-cultural-do-brasil-1/VersoPrincipalInventrioParticipativo.pdf>. Acesso em: 23 out. 2024

a diversidade regional resultante da sua relação com as diferentes culturas e realidades locais. (BRASILEIRA, 2023, p.41)

Dentro do documento, vale destacar algumas definições. Trazemos aqui conceitos de alguns elementos. São eles⁴:

- Cypher: é a denominação usada para uma aglomeração de pessoas no formato de roda, onde os artistas se apresentam alternadamente mostrando sua dança ou suas rimas;
- Jam: reunião informal, celebrada ao som das músicas que contemplam a Cultura Hip-Hop (soul, original funk, rap, latinas, etc.), em que se encontram as pessoas que desenvolvem os elementos artísticos da Cultura Hip Hop, entre si e também com o público geral, para dançar, cantar ou apenas presenciar a celebração;
- Disc jockey (DJ) e DJing: na Cultura Hip-Hop, o DJ é o instrumentista responsável por operar e manipular os toca-discos em festas de Hip Hop, jams, eventos, batalhas de dança e rima e shows, e por realizar a produção musical do gênero musical rap. Já o termo “DJing”, por sua vez, refere-se à arte da discotecagem, à atividade em si do DJ, normalmente realizada com toca-discos;
- MC e MCeeing: MC é a sigla utilizada para designar o mestre de cerimônias que apresenta os eventos, shows, as apresentações, batalhas, festas e jams da Cultura Hip Hop, garantindo a interação como apresentador e a animação do público presente. Muitas vezes, o MC é também o músico que canta o rap ou que faz as rimas de improviso (freestyle). Já o termo MCeeing designa a arte de atuar como mestre de cerimônias, a atividade do MC;
- Grafiteiro(a) ou writer: é a pessoa que executa e compõe o graffiti;
- Rap: é um gênero musical composto por ritmo e poesia (rhythm and poetry em inglês), normalmente como um canto em formato de discurso ritmado e falado, lançado sobre uma batida musical;
- Rapper: é o cantor ou músico de rap que pode ou não também ser mestre de cerimônias (MC);
- Freestyle: o termo polissêmico “freestyle”, dentro da Cultura Hip Hop, tem seu significado atinente a “improvisar”. Pode designar as rimas improvisadas feitas

⁴ Todos os conceitos expostos estão listados no INVENTÁRIO PARTICIPATIVO DA CULTURA HIP HOP BRASILEIRA entre as páginas 41 a 46

pelos MCs, rimadores e rappers e pode designar a dança criada espontaneamente e de improviso. Pode, ainda, designar o estilo de dança chamado Hip Hop Freestyle Dance;

- Batalhas: são as disputas feitas entre os artistas de determinado elemento da Cultura Hip Hop (rima e dança). Trata-se, normalmente, de um duelo em que cada um demonstra suas habilidades, provocando uma resposta do oponente que, por sua vez, tenta se sobrepor por meio de uma performance superior àquela já apresentada;
- Agentes culturais e/ou agentes de Cultura Viva: pessoas, coletivos e organizações que desenvolvem atividades relacionadas à Cultura Hip Hop e aos seus elementos, tais como DJs, b-girls, b-boys, MCs, Graffiti Writers, dançarinos de outras danças urbanas, beatboxers, produtores de eventos culturais de Hip Hop, rappers, jornalistas, gestores, designers, fotógrafos e editores de imagens e vídeos, associações e casas de Hip Hop.
- Rodas Culturais: encontros comunitários de livre manifestação da cultura Hip Hop, realizados em espaços públicos, com periodicidade semanal, quinzenal ou mensal, totalmente gratuitos, sem qualquer restrição à circulação das pessoas e com responsabilidade de transformação do território.

Dentro do mesmo contexto, há outras movimentações políticas para as Rodas e Batalhas. Esse tipo de ação, em certa medida, busca institucionalizar a existência frente as instituições de poder do Rio de Janeiro, facilitando a construção das manifestações artísticas do Hip Hop.

Vale apontar uma rotulação que ainda é feita, a distinção entre cultura "alta" e "baixa": um artifício histórico que reflete as desigualdades de classe e raça estruturais nas sociedades modernas. A chamada cultura "alta" é tradicionalmente associada às elites e a formas artísticas legitimadas por instituições, como museus, academias e teatros, locais que a cultura do Hip Hop ainda é vista como não merecedora de ocupar constantemente. Em contrapartida, a cultura "baixa" – frequentemente relacionada às práticas populares, urbanas e periféricas – é relegada a um status inferior, sendo vista como rudimentar ou desprovida de valor. Essa divisão não é neutra; ela carrega consigo preconceitos profundos, que não apenas deslegitimam expressões culturais ligadas às classes

populares, mas também perpetuam um olhar colonialista sobre as culturas não europeias, em especial as culturas negras.

No caso das artes urbanas e do Hip Hop, essas manifestações desafiam diretamente as hierarquias culturais e o preconceito racial que lhes são impostos. Por serem expressões de uma juventude – principalmente - negra e periférica, elas enfrentam resistência tanto no plano simbólico quanto institucional. Como as manifestações culturais negras historicamente foram marginalizadas – vistas como "ameaças" à ordem social ou meramente toleradas quando apropriadas por elites –, o preconceito contra o Hip Hop não é apenas uma questão estética, mas também racial e política.

Esse preconceito cultural é agravado pela tentativa do poder público de controlar ou regulamentar essas manifestações, sob o pretexto de integrá-las, mas frequentemente com a intenção de neutralizá-las ou higienizá-las. Assim, a luta do Hip Hop por reconhecimento e valorização não é apenas uma luta artística, mas uma batalha contra as estruturas que ainda negam a legitimidade e a complexidade das culturas negras e periféricas. Nascida no Morro de São Carlos, cria do movimento Hip Hop, a deputada estadual do Rio de Janeiro Daniella Monteiro, conhecida popularmente como Dani Monteiro assinala:

As artes urbanas e principalmente o Hip Hop são manifestações da juventude negra e periférica e sabemos que tudo que é produzido por essas pessoas ainda é visto com muito preconceito. Por muitas vezes o poder público tenta controlar a manifestação desses artistas e essa é uma luta de muitos anos, tem avançado aos poucos, mas ainda temos um longo caminho a percorrer para tal. (MONTEIRO, 2024, entrevista cedida ao autor)

Mesmo havendo o decreto nº 36.201 de 06 de setembro de 2012⁵, a lei municipal do Rio de Janeiro nº 6.301 de 6 de dezembro de 2017⁶ e, também, estão lei estadual nº 7837 de 09 de janeiro de 2018⁷, onde a cultura Hip Hop e todas as suas manifestações artísticas, como breaking dance, grafite, rap, MC e DJ, fica declarada como Patrimônio

⁵ Disponível em <https://leismunicipais.com.br/a/rj/r/rio-de-janeiro/decreto/2012/3620/36201/decreto-n-36201-2012-dispoe-sobre-o-programa-de-desenvolvimento-cultural-carioca-de-ritmo-e-poesia> Acesso em 11 de abril das 2023 às 16:40

⁶ Disponível em <http://aplicnt.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/2ed241833abd7a5b8325787100687ecc/d78584f8f7eebcfc832581ee003fcbe0?OpenDocument>. Acesso em 11 de abril das 2023 às 16:42

⁷ Disponível em <https://gov-rj.jusbrasil.com.br/legislacao/552659136/lei-7837-18-rio-de-janeiro-rj#:~:text=%E2%80%99Art.,e%20integra%C3%das> 2023 às 20dos%20seus%20gestores. Acesso em 11 de abril de 2023 às 14:57

Cultural de natureza imaterial do Estado do Rio de Janeiro e, também, estão dispensadas da prévia autorização da PMERJ, da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro - PCERJ e do Corpo de Bombeiros Militar do Estado do Rio de Janeiro – CBMERJ, desde que não haja montagem de palcos, as repressões e impedimentos feitos pelos órgãos de fiscalização não cessam.

A deputada aponta a forma preconceituosa que o movimento ainda assim é visto.

A cultura sempre foi vista pelo poder público como um problema, foram diversas as repressões em especial às Rodas Culturais e Batalhas de rima, que ocupam espaços públicos, normalmente em locais em que o poder estatal não chega com cultura e arte, e levam a cultura Hip Hop para essas localidades realizando um serviço público e gratuito voltado para a juventude da área. Em 2018, o Hip-Hop se tornou Patrimônio Cultural Imaterial do Estado do Rio de Janeiro, através de um Projeto de Lei proposto pelo então Deputado Marcelo Freixo que pensou junto ao Movimento essa legislação. Essa Lei desobriga os produtores culturais de pedirem autorização à Polícia Militar, ao Corpo de Bombeiros e a Polícia Civil, o que se torna uma arma contra a repressão policial, porém, pouco tem funcionado desde então. Em 2022 vimos a Polícia chegar atirando em uma roda que acontecia em uma comunidade de Cabo Frio, no início desse ano vimos policiais dispersaram uma Roda que acontecia em Campos dos Goytacazes com spray de pimenta. Enfim, são muitos os casos e temos acompanhado e cobrado de forma efusiva das autoridades responsáveis, no caso de Cabo Frio, após o ocorrido realizamos uma Audiência Pública lá para cobrar o Batalhão da área, no caso de Campos enviamos ofício cobrando o Batalhão para cobrar explicações e seguimos na luta para que o Movimento seja respeitado de fato e a Lei seja cumprida. (MONTEIRO, 2024, entrevista cedida ao autor)

Ainda sobre as leis referentes a cultura Hip Hop, a lei nº 10.180 de 09 de novembro de 2023⁸ foi criado o "Programa Hip-Hop nas Escolas" na rede Estadual de Educação do Estado do Rio de Janeiro. Baseado em um circuito que trabalharia em conjunto com Rodas de Rima para levar oficinas e atividades sobre a história e o presente desta cultura. A lei, de parágrafo único, aponta que se entende como Hip-Hop a apresentação de qualquer um dos elementos artísticos da Cultura que foram definidos de acordo com o Art.1º da lei nº 7.837. A partir da lei do Hip-Hop nas escolas, a Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro lançou em novembro de 2024, o primeiro edital que contempla dez propostas, no valor de R\$ 30 mil, somando investimento de R\$ 300 mil⁹.

⁸ Disponível em <https://www.jusbrasil.com.br/legislacao/2052276067/lei-10180-23-rio-de-janeiro-rj> Acesso em 29 de novembro de 2024

⁹ Disponível em <http://cultura.rj.gov.br/hip-hop-nas-escolas/> Acesso em 10 de fevereiro de 2024

O edital visava poiar oficinas culturais de hip hop a partir dos seus elementos - dj, breaking, grafitti, mc e conhecimento - a serem realizadas em instituições públicas de ensino das dez regiões do estado do Rio de Janeiro.

Dani nos ajuda a observar que, o movimento Hip Hop de maneira ampla e direcionada as Rodas e Batalhas, é observado pelo Estado, porém a forma como a aproximação é feita está longe de atingir e abraçar ao movimento cultural de maneira adequada.

Alguns motivos têm influenciado nessa atenção do poder público direcionada ao movimento e acho que posso dividir em duas partes principais que têm guiado a atenção em direção ao Hip Hop. O primeiro, é o crescimento do movimento e a ascensão de vários artistas, em especial do rap ao cenário nacional e internacional. Muitos levantam a bandeira do Hip Hop e trazem visibilidade ao movimento de forma concreta e consequentemente essa visibilidade vai de encontro aos interesses de quem gere o estado [...] A cultura preta e periférica como um todo carece de atenção do poder público, e vimos isso como uma necessidade de se buscar através da ALERJ. O segundo ponto é a organização do próprio movimento para buscar melhorias para a base, seja através do estado, seja através da iniciativa privada ou de quaisquer outros meios. (MONTEIRO, 2024, entrevista cedida ao autor)

A fala da deputada revela um momento crucial na luta cultural do Hip Hop, ao apontar como o movimento passou a atrair o interesse do poder público. Este reconhecimento, por um lado, é uma vitória significativa que demonstra a força política, cultural e econômica da cultura preta e periférica. Por outro, evidencia um processo de incorporação institucional que exige cuidado. Como Stuart Hall (2003) destaca, o campo da cultura é um espaço de tensões constantes, marcado pela dialética entre resistência e aceitação, onde as posições conquistadas nunca são definitivas e estão sempre sujeitas a disputas.

O Hip Hop, ao se organizar para dialogar com o poder público e a iniciativa privada, demonstra sua capacidade de agência e de mobilização coletiva. Contudo, essa aproximação também pode levar à diluição de suas demandas mais radicais, especialmente quando elas se chocam com os interesses hegemônicos que moldam o Estado e o mercado. A própria deputada menciona que essa visibilidade se alinha aos "interesses de quem gere o Estado", apontando para um aspecto central da hegemonia descrita por Gramsci (1999): a capacidade do poder dominante de absorver elementos da cultura popular para mantê-la sob controle, enquanto aparenta apoiá-la.

Nesse sentido, o reconhecimento do Hip Hop pelo Estado pode ser lido como um movimento duplo. Por um lado, ele legitima e amplifica a visibilidade do movimento, criando oportunidades concretas de transformação social. Por outro, também funciona como um mecanismo de gestão e disciplina, conforme sugere Foucault (1977), que direciona a cultura popular para moldes que atendam às lógicas do poder. Essa ambivalência reforça a necessidade de manter a luta como uma “guerra de posições”, na qual o movimento deve constantemente negociar e redefinir sua relação com as instituições para preservar sua autonomia crítica e suas raízes junto à base.

A cultura Hip Hop, nesse contexto, se insere plenamente na "dialética da luta cultural" descrita por Hall (2003): é um campo de batalha onde não há vitórias definitivas. Cada conquista, como a ascensão de artistas ao cenário nacional e internacional ou a institucionalização de políticas públicas voltadas ao movimento, deve ser entendida como um passo estratégico que precisa ser constantemente defendido e expandido. A organização do Hip Hop não pode se limitar a buscar reconhecimento; é essencial que ela também questione os limites e condições desse reconhecimento, garantindo que as políticas resultantes sejam efetivamente transformadoras e não apenas simbólicas.

Por fim, a luta do Hip Hop deve ser vista não apenas como uma luta por reconhecimento, mas como uma disputa pela reconfiguração das estruturas de poder. Como Hall (2003) e Gramsci (1999) sugerem, a cultura popular tem o potencial de desafiar a hegemonia ao mesmo tempo em que corre o risco de ser apropriada por ela. O desafio para o movimento Hip Hop, então, é construir estratégias que mantenham o Estado e o mercado como ferramentas de suporte, e não como espaços de dominação. Essa luta não se limita ao campo artístico, mas ecoa nas demandas por justiça social, igualdade racial e transformação estrutural – temas que são centrais para o movimento e que devem ser mantidos no centro da disputa hegemônica.

Nesse sentido, a deputada pontua:

Temos visto o Movimento se organizar de forma efusiva em busca de políticas que digam respeito ao Movimento e contemplem toda a arte em torno da cultura, mas principalmente fazer com que o Poder público entenda o Hip Hop como uma ferramenta da juventude preta em busca não só de se expressar, mas de disputar a sociedade através dos seus olhos. (MONTEIRO, 2024, entrevista cedida ao autor)

Nossa intenção de destacar essa movimentação, vem para reafirmar uma posição política do Hip Hop que reflete nesse estudo: os modos de fazer político de maneira coletiva.

Conclusão

As Rodas Culturais do Rio de Janeiro são espaços fundamentais para a expressão artística e a mobilização política da juventude periférica, funcionando como territórios de criação, disputa e ocupação do espaço urbano. Reunindo MCs, poetas, grafiteiros, dançarinos e DJs, esses encontros ressignificam as ruas como palcos abertos para performances e diálogos, ao mesmo tempo em que enfrentam desafios estruturais e repressão do poder público. Ao longo deste estudo, buscou-se compreender a importância dessas rodas como fenômenos culturais e políticos, analisando sua inserção no contexto urbano carioca e as formas como seus participantes lidam com as contradições entre reconhecimento e marginalização.

Diante desse cenário, a presente pesquisa buscou responder à seguinte questão: de que forma as Rodas Culturais, mesmo atravessadas por precariedades e desafios estruturais, se afirmam como espaços de resistência, construção artística e mobilização política? Para isso, o estudo teve como objetivo compreender os processos de criação e organização dessas rodas, explorando as estratégias utilizadas pelos artistas para fortalecer suas trajetórias e enfrentar os desafios impostos pelo Estado e pelo mercado cultural.

A fim de responder a essa questão, a pesquisa foi estruturada em diferentes seções e adotou uma abordagem qualitativa, combinando observação participante, entrevistas com artistas e produtores culturais, além da análise de registros audiovisuais e documentos institucionais. A partir desse percurso metodológico, foi possível investigar não apenas as dinâmicas internas das Rodas Culturais, mas também as tensões políticas e institucionais que atravessam esses espaços.

Na primeira seção, foram discutidas as Rodas Culturais no contexto das manifestações artísticas urbanas, destacando sua relevância como espaços de experimentação e formação para novos artistas. A análise revelou que essas rodas operam como redes de sociabilidade e aprendizado coletivo, permitindo que MCs e outros agentes culturais aprimorem suas performances e estabeleçam conexões com a cena artística local. Além disso, identificou-se que esses encontros são marcados por uma forte noção

de pertencimento comunitário, funcionando como espaços de reconhecimento e legitimação artística para jovens da periferia.

A segunda seção abordou a relação entre Rodas Culturais e políticas públicas, analisando como esses espaços são afetados por regulamentações e práticas repressivas. A pesquisa evidenciou que, apesar do reconhecimento oficial do Hip Hop como patrimônio cultural, as Rodas Culturais ainda enfrentam dificuldades para acessar apoios institucionais e muitas vezes são criminalizadas pelas autoridades. Esse cenário demonstra que, embora haja avanços na legitimação da cultura Hip Hop, persistem desafios na efetivação de políticas públicas que garantam a continuidade dessas manifestações sem interferências arbitrárias.

Ao conectar esses resultados, fica evidente que as Rodas Culturais desempenham um papel central na cena urbana carioca, articulando arte, política e resistência em um mesmo espaço. Elas não apenas promovem a circulação de novos artistas, mas também funcionam como arenas de disputa simbólica, desafiando estereótipos e construindo narrativas alternativas sobre as periferias. Dessa forma, a pesquisa contribui para o entendimento dessas rodas como fenômenos complexos, que transcendem o entretenimento e se configuram como práticas socioculturais fundamentais para a juventude.

Essa investigação representa uma etapa intermediária de um estudo mais amplo, que será aprofundado na tese de doutorado. No próximo estágio da pesquisa, pretende-se explorar de forma mais detalhada as trajetórias individuais de artistas que emergiram das Rodas Culturais, analisando como sua participação nesses espaços influenciou suas carreiras e perspectivas de futuro. Além disso, busca-se ampliar a discussão sobre a relação entre cultura periférica e políticas públicas, propondo caminhos para a valorização e o fortalecimento dessas práticas no cenário cultural brasileiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Rôssi. *Rio de Rimas*. 1. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BRASIL. Decreto nº 11.784, de novembro de 2023. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br>. Acesso em: 23 out. 2024.

BRASIL. Lei nº 10.180, de 09 de novembro de 2023. Programa Hip-Hop nas Escolas. Disponível em: <https://www.alerj.rj.gov.br>. Acesso em: 23 out. 2024.

BRASIL. Lei nº 7.837, de 09 de janeiro de 2018. Declara o Hip Hop como Patrimônio Cultural Imaterial do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.alerj.rj.gov.br>. Acesso em: 23 out. 2024.

BRASIL. Lei Municipal nº 6.301, de 6 de dezembro de 2017. Regulamenta a cultura Hip Hop na cidade do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.camara.rj.gov.br>. Acesso em: 23 out. 2024.

BRASILEIRA, Inventário Participativo Da Cultura Hip Hop. Versão principal. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/iphan/pt-br/assuntos/noticias/movimento-realiza-pedido-de-registro-do-hip-hop-como-patrimonio-cultural-do-brasil-1/VersoPrincipalInventrioParticipativo.pdf>. Acesso em: 23 out. 2024.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução: Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1977.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Volume 1. Tradução: Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

MONTEIRO, Dani. Entrevista concedida ao autor, 2024.

PEOPLES, Clayton D. Classical and Contemporary Conventional Theories of Social Movements. In: BERBEROGLU, Berch (Ed.). *The Palgrave Handbook of Social Movements, Revolution, and Social Transformation*. Cham: Palgrave Macmillan, 2019. p. 21-40.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes*. São Paulo: Cortez, 2010.

SANTOS, Guilherme Marcelino dos. *Roda Cultural Batalha do Tanque, o que vocês querem ver? "Sangue", orgulho e identidade*. Dissertação (Mestrado em Cultura e Territorialidades) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades, Niterói, 2018.

ⁱ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

CARNAVAL DE RUA DE SÃO PAULO: DIREITO À CIDADE E CIDADANIA CULTURAL

Nabil Georges Bonduki¹

Vinicius Ribeiro Alvarez Teixeira²

RESUMO: O artigo discute o Carnaval de Rua de São Paulo como manifestação do direito à cidade e da cidadania cultural, conceitos fundamentais para compreender os conflitos e transformações urbanas contemporâneas. A partir dos dois conceitos, analisa-se a ocupação do espaço público como resistência à lógica capitalista e especulativa da cidade. O crescimento do carnaval de rua paulistano na década de 2010 reflete novas formas de ativismo urbano, promovendo diversidade e inclusão. Discute a importância de uma política pública atenta aos anseios da sociedade e alinhada às transformações urbanas do século XXI. Coletivos e blocos carnavalescos consolidaram essa mobilização, articulando o carnaval de rua como ferramenta de reivindicação social. Contudo, a falta de regulamentação legal e a crescente influência do setor privado, como a “ambevização” da festa, ameaçam sua essência popular e democrática. O artigo destaca que o carnaval de rua continua sendo um espaço de disputa pelo direito à cidade, onde diferentes grupos sociais expressam suas demandas culturais, políticas e urbanas.

PALAVRAS-CHAVE: ativismo urbano, carnaval de rua, cidadania cultural, direito à cidade, política cultural.

¹ Arquiteto e urbanista, professor titular de Planejamento Urbano na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP). Vereador da cidade de São Paulo, onde também foi secretário de Cultura (2015-16). E-mail: nbonduki@usp.br.

² Doutor em sociologia pelo PPGS/USP. Mestre em antropologia pela PUC/SP. Especialista em Gestão de Projetos Culturais pelo CELACC/ECA/USP. Bacharel em Ciências Sociais pelo IFCH/Unicamp. E-mail: vini90@gmail.com.

1. Introdução

Não é possível observar a explosão do carnaval de rua em São Paulo e como se converteu em objeto da política pública da gestão municipal na segunda década do século XXI sem colocar em perspectiva dois conceitos centrais para entender o Brasil urbano contemporâneo, seus conflitos e horizontes transformadores: o direito à cidade e a cidadania cultural.

O direito à cidade é um conceito há muito tempo debatido nas ciências sociais. Tem sua origem nos estudos de Lefebvre ([1968] 2001), que mais do que definir, desde o princípio, tratou do direito à cidade como um manifesto, uma reivindicação política. O autor já abordava o espaço urbano na ótica da transformação, escreveu ele sobre o direito à cidade: “só pode ser formulado como direito à vida urbana, transformada, renovada” (LEFEBVRE, [1968] 2001, p. 118). Para Lefebvre, a cidade é onde as diferenças se encontram, onde o “valor de uso” se sobrepõe ao “valor de troca”. Nesse sentido, já anunciava que era preciso que a realidade urbana estivesse “destinada aos “usuários” e não aos especuladores, aos promotores capitalistas, aos planos dos técnicos” (LEFEBVRE, [1968] 2001, p.127). Sendo a festa uma das possibilidades de “invenção lúdica” da cidade, na medida em que para o filósofo a cidade se produz nas práticas sociais que nela ocorrem (FREHSE, 2018 p. 16).

No que tange à cidadania cultural, um marco na política pública e também na discussão sobre essa dimensão, foi a experiência de Marilena Chauí como secretaria de cultura da cidade de São Paulo, na gestão de Luiz Erundina (PT, 1989-1992) publiciza em livro pela própria filósofa. A interpretação dada por Chauí se aproxima da ideia de direito à cidade de Lefebvre ([1968] 2001), na medida em que a cidadania cultural passa pelo direito à cultura, nas palavras dela: “a cultura como direito dos cidadãos, sem confundi-los com as figuras do consumidor e do contribuinte” (CHAUÍ, 2006, p. 69). Esse ponto de vista reconhece o direito dos cidadãos de realizarem seus trabalhos e, em termos lefebvrianos, produzirem a cidade simbolicamente através de suas técnicas, suas artes, nas práticas socioculturais e também científicas. Uma cidade que preza pela cidadania cultural possibilita o encontro das diferenças e fomenta a diversidade.

Portanto, foi na interface do direito à cidade e da cidadania cultural que a política pública do carnaval de rua de São Paulo nos anos da gestão Haddad foi desenhada.

2. Carnaval de rua e o direito à cidade

Embora o Carnaval no espaço público seja uma manifestação que, como demonstrou, por exemplo, Mikhail Bakhtin ([1965] 1987), tem origem na idade média no mundo cristão e está presente no Brasil desde os tempos coloniais, ele ao longo de tempo foi assumindo diferentes contornos culturais, urbanos e sociais relacionados com as tradições locais e os interesses econômicos e políticos. A socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz (1992) argumentou, fundamentalmente, que no Brasil dois tipos de carnavais se verificaram historicamente, um de caráter burguês, geralmente, realizados em espaços privados, sobretudo, em clubes; outro de caráter popular, onde se situa o carnaval de rua. Também Olga Von Simson (2007) resgatou a história do carnaval de rua em São Paulo desde os tempos coloniais até a década de 1980, com ênfase ao que denominou de “carnaval popular paulistano”, fruto de experiências anteriores de classes

populares, como os “os zé-pereiras³, os ranchos⁴, os blocos⁵, os cordões⁶” (SIMSON, 2007, p. 23).

Em suma, ao longo do tempo, o carnaval oscilou entre tendência diversas e muitas vezes opostas: elitista ou popular; restrito a espaços fechados ou aberto no espaço público; confinado a lugares predefinidos ou espalhados pela cidade; espontâneo ou planejado; mais ou menos tolerante; comercial e patrocinado ou autossustentado; com gestão mais centralizada ou mais autogerido; gratuito e aberto ou pago e restrito; com gênero musical predominante ou com diversidade musical.

Como o próprio nome indica, o carnaval é de rua, em ruas que foram implantadas para serem dos carros e não das pessoas. O plano mais famoso de São Paulo é o das avenidas, construídas com o objetivo de permitir a circulação motorizada, sobretudo a individual. Reverter, ou melhor, limitar essa lógica em uma metrópole que se orgulhava de ser o berço e principal polo da indústria automobilística no país, era e continua sendo um enorme desafio, profundamente vinculado ao direito à cidade para as pessoas.

³ O estudioso da cultura brasileira Luís Câmara Cascudo, definiu Zé-Pereira como o bumbo e o grupo de foliões que o acompanham. De origem portuguesa, está presente no Brasil desde o século XIX (CASCUDO, [1954] 2005, p. 928). Câmara Cascudo (ibidem) menciona um verso, reproduzido ainda hoje em algumas regiões do Brasil, que faz referência à manifestação do Zé-Pereira: “Viva o zé-pereira! / Que a ninguém faz mal; / Viva o zé-pereira! / No dia do carnaval”.

⁴ De origem portuguesa, conforme demonstra Câmara Cascudo ([1954] 2005, p. 768) no “Dicionário do Folclore Brasileiro”, os ranchos, no Brasil, “aparecem como grupos de foliões, com instrumento de corda e sopro, cantando em coro versos musicados e alusivos ao grupo, a marcha do rancho ou mesmo os mais populares na ocasião” (ibidem). Câmara Cascudo (ibidem) adverte que alguns ranchos também receberam a denominação de cordões, o que evidencia, na minha percepção, uma certa similaridade entre os dois tipos de agrupamento.

⁵ Os blocos foram definidos por Câmara Cascudo ([1954] 2005, p. 162) da seguinte maneira: “No vocabulário do carnaval é um grupo com indumentária uniforme tendo um hino-marcha, composto para o folguedo, e que se exhibe nos três dias da folia, cantando qualquer cantiga popular. O bloco usa a mesma fantasia ou a muda em cada dia. Há bloco exclusivamente de moças, de rapazes e moças, e só de rapazes. Vezes aparece estandarte e o bloco fica com alguma fama. São grupos improvisados nas vésperas do carnaval, sem maiores exigências, embora suja mesmo dança privativa, executada pelos componentes. Confundem-no com os cordões e ranchos e o nome é usado indiferentemente. Outrora só blocos tomavam encargos de críticas e sátiras políticas e sociais. Hoje é apenas um grupo que se diverte. Os blocos são sempre acompanhados de um pequeno conjunto musical, saxofone, violões, banjos, pandeiros”.

⁶ Sobre os cordões de carnaval, Câmara Cascudo escreve ([1954] 2005, p. 307): “eram grupos de mascarados, velhos, palhaços, diabos, rei, rainha, sargento, baianas, índios, morcegos, mortes, etc. Vinham conduzidos por um mestre, a cujo apito de comando obedeciam todos. O conjunto instrumental era de percussão: adufes, cuicas, reco-recos, etc. Os “velhos” fazendo seus passos, que se chamavam letras, cantavam marchas lentas e ritmadas, do tipo “ó raio, ó sol, suspende a lua” enquanto os palhaços cantavam chulas e ritmo acelerado como “Querê, Querê, Querê, ó Ganga”. E assim atravessam as ruas, nos dias e noites de carnaval”.

A luta pelo Direito à Cidade nas cidades brasileiras (embora ainda não tivesse esse nome) remonta a meados do século XX, quando o processo de urbanização explodiu, gerando um amplo leque de precariedades urbanas, que foram enfrentadas por diferentes organizações sociais.

Fortalecida durante o processo de redemocratização, a luta pelo direito à cidade a partir dos anos 1970 estava intimamente associada ao acesso a condições básicas de sobrevivência na cidade. O crescimento das cidades, realizado com uma alta taxa de exploração do trabalhador, salários insuficientes para adquirir uma moradia e baixo investimento público, gerou o chamado padrão periférico de crescimento urbano, caracterizado pela exclusão social e urbana, com moradias precárias sendo autoconstruídas em áreas sem qualquer infraestrutura urbana (Bonduki, 1998). Empunhada pelos movimentos sociais urbanos, originários das organizações populares, como as Sociedades Amigos de Bairros e as Comunidades Eclesiais de Base da Igreja Católica (vinculada à Teologia da Libertação), as lutas urbanas estavam focadas no acesso a condições básicas de sobrevivência, como moradia, saneamento, luz elétrica, pavimentação, equipamentos de saúde e educação e transporte coletivo. A Constituinte de 1988 e seus desdobramentos nas políticas urbanas, como o Estatuto da Cidade, os marcos institucionais da habitação, saneamento e mobilidade e os investimentos realizados nesses setores responderam a essas lutas, mas foram insuficientes para equacioná-las, pois não enfrentaram as causas estruturais do modelo excludente do desenvolvimento urbano.

Assim, no século XXI, essa agenda “tradicional” continua forte e relacionada à redução da desigualdade e reforma urbana, mas, por outro lado, surgiram novas demandas vinculadas ao direito à cidade, vindas de outros segmentos da sociedade, que trazem outras pautas. A luta pelo direito à cidade no Brasil e, especialmente, em São Paulo, ganhou maior abrangência, novos contornos e novos atores. O carnaval de rua e o direito à folia enquadram-se no âmbito dessa ampliação do Direito à Cidade.

Em sua tese de doutorado, Guilherme Varella (2021) argumentou que o carnaval de rua é “ator e vetor do direito à cidade”. Varella recorre à ideia de Lefebvre que o espaço urbano se produz, sobremaneira, pelo seu uso. Para ele, os blocos carnavalescos “cantam o cenário de descaso com os direitos sociais na cidade, como saúde, educação e moradia” (VARELLA, 2021, p. 172). Nesse sentido, o carnaval de

rua “configura-se também como vocalizador do seu programa de direitos no espaço urbano” contra uma lógica orientada, por exemplo, à especulação imobiliária e à pavimentação de rios e córregos (*ibidem*).

Essa avaliação de Varella (2021) pode ser corroborada pela categoria central na gramática dos blocos carnavalescos de “ocupar”. Trata-se de um enunciado que indica a subversão da lógica capitalista na fruição da cidade. Na medida em que ocupar tem o sentido de reivindicar um espaço como seu, por direito. Os bloco carnavalescos ocupam os espaços públicos porque reivindicam a rua como sua. E é natural que reinvidiquem o espaço público como seu, posto que é nas ruas que se encontram, realizam suas atividades, são vistos e resistem à toda sorte de violência, econômica e simbólica (TEIXEIRA, 2025, p. 262).

3. Cidadania e diversidade cultural no carnaval de rua

Ao mesmo tempo em que questiona estruturalmente o modelo de desenvolvimento urbano do século XX, baseado na cultura do automóvel e na privatização do espaço viário por ele gerada; em uma cidade segregada; na mercantilização dos serviços urbanos; na ideologia de segurança; no esvaziamento do espaço público; no desprezo ao meio ambiente; na cultura do desperdício; na intolerância às minorias e aos diferentes.

O questionamento desse modelo cresceu ao longo da 1ª década e se fortaleceu na segunda década do século XXI. Novos atores surgiram da arena urbana – com diferenças expressivas em relação aos movimentos sociais tradicionais, que tanta importância tiveram (e ainda tem) na luta pela agenda básica do direito à cidade. Os novos protagonistas são jovens, organizados em “coletivos”, grupos com baixa institucionalidade, organização horizontal que rejeita a figura do líder, articulação e divulgação de suas pautas pelas redes sociais e práticas baseada no ativismo e ações diretas.

Conforme tem demonstrado a socióloga Maria da Glória Gohn (2022, p. 10), as formas de associativismo foram ampliadas no século XXI no Brasil. Essas novas formas de ações coletivas são frequentemente denominadas de “coletivos” e comumente atuam nos espaços públicos urbanos. Trata-se da emergência de uma nova maneira de se organizar, mas também de atuar, que parece evitar estruturas verticalizadas e

centralizadoras. No entanto, a compreensão do que de fato são as formas de associativismo do mundo contemporâneo ainda está em construção, podendo ser, inclusive, múltipla e, certamente é diversa. Os blocos carnavalescos, por exemplo, podem ser compreendidos como coletivos.

Nessa perspectiva dos novos ativismos urbanos, o antropólogo Heitor Frúgoli (2018) observou que o carnaval de rua de São Paulo que se originou a partir dos anos 2010 faz parte de um processo “de reivindicação do espaço público para atividades de cunho artístico, cultural e social” (TEIXEIRA, 2025, p. 23). O Manifesto Carnavalista é um bom exemplo de ativismo que se originou nesse período na chave da luta pelo direito de fruir a cidade pela arte, pela cultura, pelo encontro da diversidade nas ruas paulistanas. Varella (2021, p. 202), que foi uma das pessoas envolvidas na mobilização do Manifesto Carnavalista, definiu o grupo como um movimento articulador e organizador das demandas relativas ao carnaval de rua de São Paulo. Tinham como reivindicação o reconhecimento do carnaval de rua como “manifestação popular, espontânea, com direito à livre manifestação no espaço público, independentemente de serem organizados de modo formal” (VARELLA, 2021, p. 203).

Em 2013, especificamente no dia 24 de janeiro, ainda nos primeiros dias da gestão Fernando Haddad, o Manifesto Carnavalista se reuniu com o então recém empossado secretário de cultura, Juca Ferreira, para apresentar suas principais demandas, pontuadas em uma carta assinada por 24 signatários, o que nos fornece uma boa ideia do tamanho que o carnaval de rua de São Paulo tinha à época.

Embora a opção tomada na regulamentação do Carnaval a partir de 2013 tenha sido orientada por uma diretriz política e cultural da gestão de Fernando Haddad e seus colaboradores na Secretaria Municipal de Cultura (entre os quais o próprio Guilherme Varella), ela é resultado de um processo social mais amplo, que gerou as condições para que ele florescesse quando encontrou uma administração municipal que soube traduzir o espírito da época em política pública. Essa política pública permitiu que a folia nas ruas paulistanas crescesse exponencialmente ao longo da década de 2010, se em 2013, cerca de 50 cortejos foram realizados na cidade, dois anos depois, em 2015, mais de 300 blocos já existiam na cidade. Em 2025, mais de 750 blocos se inscreveram para sair às ruas no pré, no pós e no carnaval.

As motivações para a formação dos blocos são inúmeras, há aqueles que se formam para constituir um espaço seguro de um determinado grupo social, há outros que se originam a partir do território, há também os grupos que buscam promover uma nova experiência, bem como há quem crie um bloco simplesmente para se divertir com as pessoas de seu círculo social. Há diversos motivos para a conformação dos blocos, mas é possível notar, conforme já argumentamos, que boa parte deles nascem na esteira de um contexto histórico de reivindicação do espaço público e do direito à cidade.

Entre as pautas trazidas por esses coletivos desde meados do início da década de 2010, muito presentes no debate do Plano Diretor Estratégico (PDE) 2014, em São Paulo, podem ser citados, entre outros: a ocupação e a gestão compartilhada de espaços públicos como praças, parques e espaços culturais; a defesa da mobilidade ativa (a pé, bicicleta, skate, etc.); cidadania cultural (cultura popular e periférica, cultura digital, fomento ao teatro, dança, audiovisual, etc.); uso do espaço público para cultura (grafite, artistas de rua, música, eventos, etc.); resistência à verticalização da cidade, associados à luta genérica contra a chamada especulação imobiliária; agroecologia e agricultura urbana; acesso à internet livre em equipamentos e espaços públicos; tarifa zero no transporte coletivo; compartilhamento de espaços de trabalho (coworking), de moradia e de veículos; defesa da memória e do patrimônio arquitetônico e urbano; ocupação cultural de espaços públicos ou privados; agendas ligadas a criação e inovação tecnológica.

São pautas contemporâneas que expressam a existência de grupos sociais conectados, com mais escolaridade e formação, buscam um novo modo de vida, onde a cultura, o meio ambiente, e o uso do espaço público são importantes. E que trazem também pautas identitárias e relacionadas aos direitos civis e às liberdades fundamentais, como questões de gênero, diversidade e orientação sexual, igualdade racial, assim como a descriminalização do aborto e da maconha.

Esses ativistas introduzem novos valores urbanos e defendem um novo modo de vivenciar a cidade, baseados no compartilhamento, no uso do espaço público, na mobilidade ativa, na conectividade, na sustentabilidade ambiental e na diversidade. Nesse sentido, o carnaval de rua teve uma grande importância, na medida em que, por seu caráter popular e suas imensuráveis possibilidades criativas e de expressão, pessoas de múltiplas origens, realidades e identidades puderam se encontrar nos blocos e ir para

as ruas, com toda potência que há nesse tipo de encontro. Os blocos de carnaval são, então, uma das novas formas de ativismo urbano em São Paulo, a qual tem qualidades como algumas de suas características: a arte, a criatividade, a música, a crítica, a sátira e o lúdico.

A organização em blocos carnavalescos possibilitou, por exemplo, que questões relativas à sexualidade e gênero se combinassem inequivocamente com os elementos da cultura africana. Uma das maiores potências do carnaval de rua é a expressão na esfera pública de identidades que se interseccionam. Mais do que carregar seus belos estandartes, os blocos carnavalescos carregam consigo bandeiras relativas ao direito à cidade, pelo direito das pessoas de viverem, existirem e experienciarem o espaço público. Vale registrar que os corpos das pessoas nos blocos de carnaval, entendidos como uma forma ativismo, é parte central da organização. “O corpo expressa, o corpo toca, o corpo marca, o corpo sente. Antes de mais nada, é na junção dos corpos que o bloco carnavalesco se constitui” (TEIXEIRA, 2025, p. 343).

Além dos blocos carnavalescos propriamente, formaram-se nos últimos anos alguns coletivos que reúnem esses blocos com pautas geralmente associadas à defesa do carnaval de rua como um direito. Dentre os quais, há o Fórum de Blocos de São Paulo, o qual reúne mais de 100 grupos e costuma participar de reuniões, audiências e encontros a fim de debater e propor ações para a folia paulistana. Existe também o Arrastão dos Blocos, com a finalidade de agrupar os blocos carnavalescos do campo progressista da cidade, que se descreve nas redes sociais da seguinte maneira: “(des)organização que une blocos de carnaval de rua de sp para ocupar a cidade. Contra a necropolítica: carnapolítica”. O grupo surgiu em 2016, no período em que avançava o golpe contra a presidenta Dilma Rousseff. Há também a Comissão feminina, criada para organizar as demandas específicas das folionas, mas também com o intuito de evidenciar que mulheres fazem, participam e protagonizam o carnaval. Esses são apenas alguns dos muitos coletivos que se formaram depois que o carnaval de rua de São Paulo passou a contar com centenas de blocos e milhares de foliões e folionas.

4. Considerações finais

Embora desde 2013, a Prefeitura de São Paulo tenha organizado a folia - com interrupção apenas nos anos de 2021 e 2022, por consequência da pandemia do covid-19 -, ainda não há uma lei que regule o carnaval de rua. Por isso, a cada ano, o prefeito da cidade faz um novo decreto, o que gera uma instabilidade na gestão do carnaval de rua em São Paulo, posto que mudanças são realizadas com maior facilidade. Nos últimos anos vimos a gestão da festa passar por diversas secretarias, vimos o regulamento ser cada vez mais restritivo com as possibilidades de organização e realização dos blocos, bem como uma maior interferência do setor privado no carnaval de rua paulistano. A este processo, Guilherme Varela deu o nome de “*ambevização* do carnaval de rua” (2021), como crítica às ingerências da empresa de bebidas na gestão da folia, que segundo ele representa “o sequestro dos valores do carnaval de rua pelas empresas patrocinadoras, mediante a injeção de recursos nos blocos, o financiamento das ações do poder público e a exclusividade de exploração comercial da festa” (VARELLA, 2021, p. 299).

Assim, retomamos o ponto de partida deste artigo, o carnaval de rua é uma manifestação popular de luta pelo direito à cidade, a qual resiste contra a especulação imobiliária e políticas orientadas pelo valor de troca. No entanto, a falta de uma lei que estabeleça, por exemplo, que a Secretaria Municipal de Cultura (SMC) é o órgão responsável pela gestão da festa permite que o “mercado” avance com seus interesses sobre a folia e dificulte a realização de um modelo mais inclusivo, democrático e voltado para o uso público dos espaços da cidade. Por isso, a noção de “ocupar” é tão cara para os blocos carnavalescos, trata-se de um contraponto à lógica privatizante da cidade.

De todo modo, o carnaval de rua de São Paulo, desde 2013, tem lugar na geografia da folia brasileira. Assumiu características próprias, muitas delas concatenadas ao imaginário coletivo que se tem da cidade, como a reivindicação de ser, ao menos em números, um dos maiores carnavais do país, bem como ser comumente descrito como o “carnaval da diversidade”. O carnaval de rua paulistano evidencia também a tensão entre o planejamento urbano tradicional e a emergência de novas formas de ativismo e participação popular, consolidando-se como uma expressão do direito à cidade e da cidadania cultural.

PRESERVAÇÃO DIGITAL DO ACERVO FOTOGRÁFICO DO GRUPO CULTURAL CAXAMBU DO SALGUEIRO: ENTRE A POLÍTICA NACIONAL DE ARQUIVOS E AS FRAGILIDADES DE UM ACERVO QUE PRETENDE SALVAGUARDAR PARTE DA MEMÓRIA AFRODIASPÓRICA DO BRASIL

Emerson Pires Menezes¹
Marcelo da Paz Rocha²

RESUMO: Trata-se aqui dos arquivos comunitários e o que o estado brasileiro vem fazendo, ou deveria fazê-lo, em detrimento de sua salvaguarda e a possibilidade de fortalecimento da identidade dos referidos grupos. Aqui, especificamente, o grupo cultural Caxambu do Salgueiro. Tais arquivos são um importante dispositivo para a construção de uma memória social substancialmente coletiva e plural e notadamente democrática. Este artigo, portanto, pretende apresentar uma discussão sobre o lugar dos arquivos privados nas políticas públicas arquivísticas. Para tanto, apresenta uma revisão bibliográfica não apenas sobre o tema dos arquivos privados e seus elementos constitutivos, mas também quanto às políticas públicas arquivísticas que devem, ou deveriam; estar em consonância com as políticas públicas culturais.

PALAVRAS-CHAVE: acervos digitais, patrimônio cultural, plano de salvaguarda, caxambu do salgueiro.

1. INTRODUÇÃO

Há 33 anos vigora no Brasil a Política Nacional de Arquivos, a partir da instituição da Lei 8.159/1991³. Desde então, a preservação de documentos de valor histórico, que estão sob a guarda de pessoas físicas, ou jurídicas, grupos e quaisquer entidades da sociedade civil, foi incorporada à discussão da legislação brasileira. E daí à frente, utilizando-se como ferramenta de fomento à preservação de tais acervos, foi finalmente

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

² Bacharel em Administração de Empresas pelo Centro Universitário Augusto Motta (UNISUAM) Mestrando em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde pela Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ). E-mail: marceloverru@gmail.com

³ Lei 8.159/ 1991 - https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L8159.htm acesso em 06/01/25.

definido pela legislação federal, que é responsabilidade do poder público identificar esses arquivos privados que são de interesse público e fundamentalmente social. Desde então, cabe ao Conselho Nacional (Conarq)⁴, através da Declaração de Interesse Público Social, a responsabilidade sobre oficializar esses interesses.

É preciso revisar toda uma história de apagamentos de nossa cultura, principalmente no que tange os legados afroindígenas deste país. O grupo cultural Caxambu do Salgueiro⁵, apesar de ser patrimonializado em 2005, no âmbito do Jongo do Sudeste, tendo-se formatado o seu Plano de Salvaguarda seis anos depois, em 2011, pouco se avançou de lá para cá em relação à guarda dos seus arquivos/ memória do grupo. Isto relatado aqui tem foco sobre esse grupo cultural. Contudo, em uma análise mais pormenorizada, verifica-se que essa realidade também se aplica em outras comunidades jongueiras/ caxambuzeiras da mesma forma. Realidade essa reportada, por exemplo, em discussões da primeira reunião anual do Colegiado Jongo Caxambu do Sudeste, em 27-28 abril de 2024, na sede do grupo Cultural Caxambu do Salgueiro, com a presença de 13 das 14 comunidades jongueiras/ caxambuzeiras, reunião esta organizada pelo Iphan, sendo a primeira de três desse ano. A figura 1 ilustra esse momento.

Já que o grupo Cultural Caxambu do Salgueiro é uma instituição sem fins lucrativos, sem recursos próprios e sem pessoas devidamente qualificadas para salvaguardar o seu acervo, pretende-se determinar formas factíveis para preservação digital do seu acervo fotográfico. Espera-se, através de determinadas estratégias, organizar o acervo do grupo que atualmente está pulverizado entre os componentes e em outros veículos. Adquirir suportes adequados nos quais esses materiais digitalizados possam ser guardados, também é uma estratégia que vem sendo planejada no intuito de debelar tais fragilidades.

⁴ O Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ) é um órgão colegiado, vinculado ao Arquivo Nacional do Ministério da Justiça e Segurança Pública, que tem por finalidade definir a política nacional de arquivos públicos e privados, como órgão central de um Sistema Nacional de Arquivos, bem como exercer orientação normativa visando à gestão documental e à proteção especial aos documentos de arquivo. https://pt.wikipedia.org/wiki/Conselho_Nacional_de_Arquivos acesso em 29/12/2024.

⁵ Grupo Cultural Caxambu do Salgueiro – é um grupo situado no morro do Salgueiro, Tijuca, Rio de Janeiro, e que se destina a fortalecer a cultura africana na região. Sua principal expressão é o Jongo do Caxambu, uma das mais importantes manifestações folclóricas do morro. https://wikifavelas.com.br/index.php/Caxambu_do_Salgueiro acesso em 06/01/2025.

2. ARQUIVOS PRIVADOS – O QUE SÃO?

As relações estabelecidas entre cidadãos, ou entre cidadãos com os seus respectivos governos gera o conceito que nasce dessas relações para Arquivo Privado. A própria Lei 8.159/1991 traz no seu artigo 11º, que “consideram-se arquivos privados os conjuntos de documentos produzidos ou recebidos por pessoas físicas ou jurídicas, em decorrência de suas atividades”. SILVA, Isabela da Costa da *et al*, em CONCEITOS E CARACTERÍSTICAS DOS DOCUMENTOS DE ARQUIVO E OS ARQUIVOS PESSOAIS: algumas reflexões, trazem-nos uma ampliação para esse quando nos dizem que:

As abordagens que envolvem a temática dos arquivos pessoais vêm ganhando relevância na área, trazendo à tona questões de pesquisa e problemas que exigem reflexão, se consolidando como uma importante fonte de estudos. Essa relevância decorre em função de muitos pesquisadores os distinguirem como elementos privilegiados de fatos e informações inéditas e originais. Entretanto, para que os cidadãos e pesquisadores possam usufruir dessas fontes de pesquisa, é imprescindível que o arquivo esteja conservado, organizado e acessível. (SILVA, FRANÇA, SOUSA, 2022, p.28)

Desta forma, como nos informam as autoras acima, são imprescindíveis os cuidados com a devida conservação, organização e acessibilidade dos arquivos em questão.

Para nos certificarmos de que os arquivos pessoais estão inseridos na categoria de arquivo privado, e, de acordo com a Lei 8.159/1991, que em si abrange tanto os arquivos institucionais como os arquivos pessoais sem considerar as suas devidas especificidades Santos (2012), Oliveira (2012) e Bellotto (1991), trazem definições sobre os arquivos pessoais, ao nos reportar que:

Os arquivos pessoais, ao representarem uma parcela da memória coletiva, contribuem ao lado dos arquivos de origem institucional para a salvaguarda do patrimônio documental e a compreensão das sociedades modernas. Interessam como fonte de pesquisa e são dotados de uma singularidade. Não se criam com uma finalidade histórica e cultural inicial, mas são formados por homens e mulheres ao longo de uma vida, e adquirem valor testemunhal por um gesto de quem os produziu e/ou de quem os identificou e lhes atribuiu significado social e cultural (SANTOS, 2012, p. 21).

Conjunto de documentos produzidos, ou recebidos, e mantidos por uma pessoa física ao longo de sua vida em decorrência de suas atividades e função social. Esses documentos, em qualquer forma ou suporte, representam a vida de seu titular, suas redes de relacionamento pessoal ou de negócios. Representam também o seu íntimo, suas obras etc. São, obviamente, registros de seu papel na sociedade, num sentido amplo (OLIVEIRA, 2012, p. 33).

O conjunto de papéis e material audiovisual ou iconográfico resultante da vida e da obra/atividade de estadistas, políticos, administradores, líderes de categorias profissionais, cientistas, escritores, artistas etc. Enfim, pessoas cuja maneira de pensar, agir, atuar e viver possa ter algum interesse para as pesquisas nas respectivas áreas onde desenvolveram as atividades; ou ainda, pessoa detentora de informações inéditas em seus documentos que, se divulgadas na comunidade científica na sociedade civil, trarão fatos novos para as ciências, a arte e a sociedade (BELLOTTO, 1991, p. 179).

Assim, equiparando-se os conjuntos de documentos pessoais, com o conjunto de documentos com os quais determinados grupos, coletivos resguardem a trajetória de memória do legado dos mesmos, tem-se a devida equiparação. São documentos que guardam esse valor documental, guardam registros de memória, servem de material didático para que as gerações seguintes e posteriores entendam e aprendam como era o “fazer” e a prática das referências culturais, aos moldes que os escravizados e escravizadas faziam no período colonial do Brasil.

3. RESULTADOS DA PESQUISA

Tendo-se ciência de que os fundamentos arquivísticos também se aplicam aos arquivos pessoais, com uma política pública específica que determina sua devida jurisprudência, é importante traçar as dificuldades com as quais os grupos de cultura vêm tendo em acessar tais políticas públicas que lhes garantam o devido acesso a esses mecanismos estatais.

Importante trazer para esta discussão, o processo de revalidação do Plano de Salvaguarda do Jongo do Sudeste no Rio de Janeiro que foi elaborado em conformidade com as quatorze comunidades jogueiras/ caxambuzeiras e o Iphan. De uma maneira geral, o Plano de Salvaguarda é um instrumento essencial para viabilizar a execução de ações após o Registro de um bem cultural como Patrimônio Cultural do Brasil. O objetivo do plano é conciliar diferenças e buscar consensos, de modo a auxiliar o planejamento de

ações a serem executadas a cada ano e embasar a solicitação anual de recursos (financeiros e humanos) à área central do Iphan.

Embora em 2011 já tenha sido feito um Plano de Salvaguarda do Jongo do Sudeste, no âmbito do Pontão de Cultura do Jongo/ Caxambu, constituído em 2008 pela parceria entre comunidades jogueiras, a Universidade Federal Fluminense (UFF) e o Iphan, foi identificada a necessidade de elaborar um novo Plano, tendo em vista as mudanças que ocorreram no contexto do jongo ao longo dos últimos anos, bem como o desejo dos detentores de estabelecer novas parcerias e frentes de atuação no processo de salvaguarda.

O novo plano que foi elaborado e consolidado em 28 de abril de 2024 na sede do grupo Cultural Caxambu do Salgueiro prevê ações e justificativas elaboradas pelos jogueiros, os responsáveis pela execução de cada uma das ações, dentre as quais identificarem os parceiros a se mobilizar, os respectivos prazos de execução e as devidas periodicidades.

Ainda cabe informar, que só em 2021, em plena pandemia por COVID-19, 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, focada na elaboração do Plano de Salvaguarda, que geraram um diagnóstico atualizado sobre o Jongo no Rio de Janeiro e permitiram a definição dos objetivos do Plano de Salvaguarda que foi consolidado em abril de 2024, na Tijuca, na sede do grupo Cultural Caxambu do Salgueiro. Ainda em 2022, só para ilustrar o quão árduo e contínuo foi o processo; foram realizadas reuniões em maio, junho e julho. Não obstante também cabe informar, que dentre as muitas discussões que se travaram nesses anos/ período de formação do novo Plano de Salvaguarda, a preocupação com os detentores e detentoras em relação aos seus arquivos e ao armazenamento inadequado dos mesmos foi contundente.

Também é importante reportar, que em nenhum momento, da parte do órgão Federal responsável pelo cuidar dos Patrimônios Culturais Materiais e Imateriais do país, o Iphan, obteve-se informações sobre a possibilidade de acessar o Conarq, ou quaisquer informações pertinentes a Lei 8.159/1991. Talvez, elucubra-se aqui; muitas das

preocupações e dúvidas referentes à salvaguarda dos arquivos, mais notadamente os fotográficos em acervos digitais, pudessem receber devida atenção e cuidado em relação a sua guarda e arquivamento.

Enfatiza-se a preocupação com a salvaguarda desse acervo em questão, que o mesmo atualmente se encontra em vários arquivos, com integrantes distintos do coletivo, em suportes os mais variados e de forma pouco organizada. Há, por exemplo, arquivos ainda não digitalizados, e, portanto em frágeis suportes de papel fotográfico ou até mesmo em negativos não revelados. E a fragilidade também se percebe, quando tais arquivos digitais estão em HD de desktop, em HD Externo, em nuvens na internet, em CDs.

Avalia-se neste levantamento de possibilidades, a utilização do SSD (Solid State Drive), por ser um componente que armazena dados em computadores e consoles de videogames, substituindo o HDD (Hard Disk Drive) tradicional e, desta forma, garantir mais rapidez ao sistema.



Figura 1 – Reunião do Colegiado do Jongo do Sudeste no Estado do Rio de Janeiro, em 28 de abril de 2024, onde o Iphan, juntamente com detentores das treze comunidades jongueiras/ caxambuzeiras; consolidaram o novo Plano de salvaguarda do grupo. Na foto, representantes do Programa de Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde (PPGPAT), que participaram desse momento e firmaram votos de apoio a determinados pontos da salvaguarda.

4. CONCLUSÕES

No período em que se tratou a salvaguarda dos grupos jongueiros/ caxambuzeiros do Estado do Rio de Janeiro, através de um levantamento entre os próprios detentores para se verificar o estado desses arquivos – todos de suma importância para contar e recontar a história do Brasil pelas próprias lentes desses remanescentes afrodiaspóricos percebeu-se o quão difícil é ter tais memórias e registros devidamente salvaguardados. Aos integrantes do grupo cultural Caxambu do Salgueiro, verificou-se, por exemplo, que as imagens do acervo do grupo estão dispersas e cada uma com um dos integrantes e de forma não sistematizada. Parte está em HD de desktop, parte em HD Externo, outras em nuvens na internet, algumas em CD, outras tantas ainda impressas sem que nem tenham sido digitalizadas e até mesmo uma parte considerável ainda em negativos não revelados.

Fazer um levantamento através de arquivos públicos, instituições de ensino/ pesquisa e veículos de comunicação sobre as imagens do grupo, também seria uma das alternativas para a devida apreensão dessa memória dispersa do grupo. Bem como, fazer um levantamento com outros grupos culturais nesse mesmo segmento do Jongo/ Caxambu, sobre como eles arquivam os seus próprios acervos fotográficos.

Cabe, numa estratégia necessária a tal salvaguarda, fazer um levantamento no mercado sobre ferramentas que possam ser utilizadas para esse arquivamento do material. Para tal, cabe levantar no mercado de ferramentas de armazenamento digital, com até três orçamentos, para se levantar a viabilidade financeira para tais aquisições.

Dentre as ferramentas disponíveis no mercado, o SSD é o componente mais indicado nesse procedimento. Isto porque as SSDs armazenam dados em memória flash, enquanto as HDDs armazenam em discos magnéticos. Quanto a velocidade, as SSDs são mais rápidas que as outras, permitindo uma inicialização mais rápida e um carregamento

mais acertado aos aplicativos. O SSD ainda pode ser encontrado em diversos tamanhos e formatos. É possível trocar o HD de um computador antigo pelo SSD ou ter as duas peças na mesma máquina. Determinar a capacidade de armazenamento ideal de cada componente, certamente será um desafio, até para definir a efetiva aquisição.

Seria de suma importância, num desdobramento ativo das necessidades elencadas aqui que, apesar do que foi exposto no item referente aos resultados da pesquisa, quanto ao Colegiado Jongo/ Caxambu do Estado do Rio de Janeiro ter trabalhado desde 2021 na reformatação do plano de salvaguarda do colegiado, que essa preocupação com tais dados acima reportados não tenham sido discutidos com essa amplitude técnica para aquisição de tais dispositivos que façam a devida guarda desses acervos fotográficos, e, portanto, os mesmos não foram contemplados, quiçá debatidos nas reuniões do referido Colegiado.

Portanto, e por fim, talvez caiba ao Estado à devida atenção à preservação digital de tais acervos de grupos culturais em questão. Talvez ainda caiba aos detentores, mecanismo que lhes deem o devido acesso às políticas públicas culturais que lhes propiciem os mecanismos de acesso às mesmas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELLOTTTO, Heloísa Liberalli. Arquivos permanentes: tratamento documental. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991. 198 p.

OLIVEIRA, Lucia Maria Velloso de. Descrição e pesquisa: reflexões em torno dos arquivos pessoais. Rio de Janeiro: Móbile, 2012.

SANTOS, Paulo Elian. Arquivo pessoal, ciência e saúde pública: o arquivo Rostan Soares entre o laboratório, o campo e o gabinete. In: SILVA, Maria Celina Soares de Mello e; SANTOS, Paulo Roberto Elian dos (Org.). Arquivos pessoais: história, preservação e memória da ciência. Rio de Janeiro: Associação dos Arquivistas Brasileiros, 2012, p. 21-41.

SILVA, Isabela da Costa da; FRANÇA, Patrícia Machado Goulart; SOUSA, Alice Veridiana de. CONCEITOS E CARACTERÍSTICAS DOS DOCUMENTOS DE ARQUIVO E OS ARQUIVOS PESSOAIS: algumas reflexões RACIn, João Pessoa, v. 10, n. 1, p. 25-39, jan./jun. 2022

O PATRIMÔNIO AFRO-BRASILEIRO NO PRÊMIO RODRIGO: EDUCAÇÃO E MEMÓRIA NAS AÇÕES VENCEDORAS

Márcia Cristina Pacito Fonseca Almeida¹
Marília Amaral²

RESUMO: Este ensaio tem como objetivo analisar como as iniciativas vencedoras, voltadas ao patrimônio afro-brasileiro, da 36ª edição do Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, promovido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), mobilizam a educação e a memória em suas ações. Com este estudo, observou-se que a educação é um poderoso instrumento para a ressignificação de memórias afro-diaspóricas e para construção no plano simbólico de que as vidas afro-brasileiras importam e devem ser efetivamente consideradas na arena pública como sujeitos de direitos.

PALAVRAS-CHAVE: Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, Patrimônio afro-brasileiro, Educação, Memória.

INTRODUÇÃO

No âmbito da política federal de patrimônio cultural, entre as premiações encabeçadas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), as de maior projeção são o Prêmio Luiz de Castro Faria, direcionado à pesquisa acadêmica que trata do patrimônio arqueológico brasileiro, o Prêmio Sílvio Romero de Monografias, destinado à produção de conhecimento científico que trata do tema do folclore e cultura popular, e o Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, o qual abarca diferentes segmentos da sociedade que desempenham iniciativas de preservação de excelência, referentes a uma ampla gama de patrimônios culturais. Foco de nossa análise, esta última premiação leva o nome do intelectual que foi o primeiro dirigente da instituição, entre 1937 e 1969, e é anunciada nos meios oficiais de comunicação do IPHAN, como a “maior premiação nacional no campo do patrimônio cultural”.

Apesar do caráter amplo do concurso, nem sempre o Prêmio Rodrigo esteve estruturado dessa forma. Isso porque, o formato da premiação passou por mudanças relacionadas à trajetória institucional e à gradual aproximação em relação às demandas da sociedade. Partindo dessa perspectiva, não seria equivocado compreendermos como o

¹ Mestre e doutora em História Social (USP). Técnica em História e, atualmente, Coordenadora de Educação Patrimonial e Formação (Iphan-sede). Email: marcia.fonseca@iphan.gov.br

² Mestre em Preservação do Patrimônio Cultural (Centro Lúcio Costa - Iphan) e doutoranda em Antropologia Social pelo Museu Nacional (UFRJ). Analista em Patrimônio Cultural (Iphan-sede). Email: amrl.marilia@gmail.com

prêmio operou como uma espécie de ponte entre diferentes camadas da sociedade civil e a instituição.

A criação do Prêmio Rodrigo, em 1987, foi motivada pela ocasião da comemoração dos 50 anos do IPHAN, na época Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), no Rio de Janeiro, para homenagear funcionários e colaboradores considerados importantes para essa trajetória, em um contexto representativo da consolidação da missão e da expansão do modelo de funcionamento da instituição (GUEDES, 2015).

A segunda edição, contudo, foi realizada em 1993, após a conjuntura política desfavorável à área cultural, quando o SPHAN passou a funcionar, durante o governo de Fernando Collor, sob a rubrica do IBPC (Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural). Nesse cenário, o então “Prêmio Mérito” foi utilizado estrategicamente para homenagear personalidades públicas de relevância, por meio da entrega de placas laudatórias, visando não só reconhecer o mérito pela manutenção da instituição como também obter o fortalecimento da sua imagem.

A partir de 1994, ano em que a instituição voltou a funcionar sob a sigla IPHAN, o concurso passou a premiar iniciativas consideradas exemplares relativas à preservação do patrimônio cultural executadas em qualquer região do país. As ações passaram a ser selecionadas por meio de comissão especializada nacional a partir das iniciativas indicadas pelos colegiados regionais, havendo a intenção de periodicidade anual.

Ainda que estivesse aberto à participação de diferentes setores e camadas da sociedade brasileira, foi a partir de 1996 - quando em vez da indicação de inscritos pelas esferas regionais passou-se a abrir as inscrições para qualquer pessoa física ou jurídica, havendo apenas a pré-seleção em âmbito local - que este caráter participativo se consolidou. Foi também nesse ano que se firmou o entendimento de que a comissão nacional, que não era fixa, não deveria ser formada apenas por técnicos do IPHAN, mas congrega profissionais de notório saber na área cultural.

Os estudos relativos à temática são elucidativos ao destacarem a década de 1990 como período decisivo no percurso da premiação. Nessa década, foram desempenhados trabalhos mais efetivos e significativos, de forma que o Prêmio Rodrigo adquiriu feições semelhantes ao modelo atual. Prova disso foi a regulamentação da premiação como edital público em 1995.

No âmbito dessas transformações, é relevante sublinhar como o prêmio - que leva o nome daquele que é considerado um dos intelectuais mais representativos da fase histórico-institucional ligada à centralidade do patrimônio de “pedra e cal” (CHUVA, 2012; CALABRE, 2017) - adquiriu, com o tempo, viés ampliado. Ao longo dos anos, a premiação passou a abarcar a participação de diferentes segmentos da sociedade e de uma gama diversa de patrimônios culturais localizados em regiões distintas.

Sobre a composição das comissões estaduais e nacional, para a escolha das ações pré-selecionadas e ganhadoras na premiação, vale salientar a decisão tomada no sentido de ampliar a participação da sociedade também no âmbito dessas instâncias, que não estão circunscritas aos profissionais atuantes no IPHAN, englobando, no decorrer dos anos, especialistas, profissionais e representantes de grupos da sociedade pertencentes ao universo do patrimônio cultural no país (FEITOSA, 2017).

Se na trajetória da premiação nota-se a preocupação quanto à definição de categorias específicas de patrimônio a serem contempladas, é possível observar nos últimos anos uma inflexão nesse sentido, já que as categorias ao longo do tempo reduziram-se numericamente e ampliaram-se no que diz respeito ao sentido.

Avaliando a dinâmica do Prêmio, percebe-se então a sua desvinculação gradual do caráter personificado que o originou. Ao longo do tempo, o concurso passou a abrir suas inscrições, categorias e segmentos - e até mesmo suas comissões julgadoras - à diversidade de patrimônios culturais e de setores e grupos da sociedade brasileira, ao adotar critérios de concorrência mais acessíveis e democráticos. Para esse processo de abertura e inclusão, a constituição da política federal de patrimônio intangível exerceu impacto relevante (ALMEIDA; AMARAL, 2022).

A análise das ações também demonstra a complementaridade da premiação em relação aos principais instrumentos da política patrimonial federal, quais sejam o registro e o tombamento, pois abarca não somente os patrimônios culturais acautelados por meio desses instrumentos jurídicos, como também outras referências culturais apresentadas como relevantes pela sociedade. Esses entrelaçamentos de práticas e ações ensejam tanto a possibilidade de a instituição ampliar a continuidade e o alcance dos seus instrumentos e políticas, como também de rupturas e inovações relativas a esta dinâmica, por meio do conhecimento e do mapeamento da diversidade e sentidos de patrimônios culturais que o concurso propicia.

HOMENAGEM AOS 20 ANOS DA LEI Nº 10.639/2003 NA 36ª EDIÇÃO: EDUCAÇÃO, DEMOCRACIA E IGUALDADE RACIAL

Dando continuidade ao processo de expansão da representatividade do patrimônio cultural, conforme pontuamos nas seções anteriores, a 36ª edição do Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade homenageou os 20 anos da Lei nº 10.639/2003, que estabelece a obrigatoriedade do ensino da História e Cultura Afro-Brasileira nos currículos da educação básica no país, em consonância com os direitos fundamentais da educação, democracia e igualdade racial.

A norma estabelece que o conteúdo programático das escolas deve incluir o estudo da história da África e dos africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, de modo a evidenciar a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política da história do Brasil.

A lei significa um marco para o reconhecimento e a valorização do patrimônio afro-brasileiro, indo na contramão de práticas epistemicidas, eurocêtricas e colonialistas, embora sua aplicação ainda seja atravessada por desafios. Além de enaltecer os 20 anos dessa importante norma do ordenamento jurídico brasileiro, a escolha do tema também teve como justificativa o expressivo número de inscrições que o Prêmio Rodrigo recebe, a cada ano, de iniciativas voltadas à preservação do patrimônio afro-brasileiro. Esse número, no entanto, ainda não se reflete na presença de ações ligadas ao patrimônio entre as premiadas, se comparadas a outros tipos de bens culturais (ALMEIDA; AMARAL, 2024).

O patrimônio afro-brasileiro corresponde às manifestações culturais tangíveis e intangíveis de matriz africana, e o seu reconhecimento se faz necessário em razão do histórico de predominância dos bens culturais materiais de origem europeia no conjunto de patrimônios reconhecidos e preservados nacionalmente. Justamente por essa predominância, foram excepcionais e emblemáticos os reconhecimentos, pelo Estado brasileiro, de alguns bens afro-brasileiros no período que precedeu à ampliação do conceito de patrimônio cultural, a exemplo do acervo do antigo “Museu Magia Negra”, hoje conhecido como Acervo Nosso Sagrado (1938), do Terreiro Casa Branca do Engenho Velho (1984) e da Serra da Barriga (1986) (LIMA, 2012).

O desenvolvimento da preservação do patrimônio afro-brasileiro só foi possível graças às reivindicações realizadas pela população negra organizada, pelo fortalecimento das políticas e direitos sociais e pela ampliação do conceito de patrimônio cultural pela Constituição Federal, de maneira a identificar e proteger o patrimônio brasileiro de matriz africana. Esses fatores permitiram maior visibilidade e valorização da cultura afro-brasileira, reconhecendo a participação das populações africanas e afro-americanas na formação do país, embora persistam desafios inerentes ao racismo estrutural pelo qual está historicamente pautada a nossa sociedade.

Nesse movimento, a publicação do Decreto nº 3.551/2000, que cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, estendeu significativamente o conjunto de bens culturais afro-brasileiros reconhecidos como patrimônio nacional, entre os quais se destacam o Samba de Roda do Recôncavo Baiano (2004), o Jongo no Sudeste (2005), o Ofício das Baianas de Acarajé (2005), o Tambor de Crioula do Maranhão (2007), o Frevo (2007), as Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: partido alto, samba de terreiro e samba-enredo (2007), o Ofício dos Mestres de Capoeira (2008), a Roda de Capoeira (2008), o Complexo Cultural do Bumba-meu-Boi do Maranhão (2011), a Festa do Senhor Bom Jesus do Bonfim (2013), o Carimbó (2014), o Maracatu Nação (2014), o Maracatu de Baque Solto (2014), o Caboclinho (2016), o Complexo Cultural do Boi Bumbá do Médio Amazonas e Parintins (2018), o Marabaixo (2018), o Bembé do Mercado (2019), o Banho de São João de Corumbá e Ladário (2021), totalizando 18 bens dentre os 52 registrados.

Além disso, até agosto de 2023, foram tombados 12 terreiros pelo Iphan, estando 20 outros terreiros em processo de instrução para a decisão quanto ao tombamento. Desses 12 terreiros reconhecidos como patrimônios nacionais, 11 foram tombados após o alargamento do conceito de patrimônio cultural na Constituição Federal de 1988. Com relação aos bens arqueológicos, destaca-se o Sítio Arqueológico Cais do Valongo, revelado em 2011 e reconhecido como patrimônio mundial pela Unesco desde 2017. Esse sítio arqueológico de natureza sensível materializa a diáspora africana nas Américas, além de memórias de violências e resistências das populações escravizadas.

Nunca é demais frisar que instituições são arenas de poder nas quais são produzidos conhecimentos, narrativas e discursos. Nesse sentido, compreender a atuação do Iphan a partir dessa dimensão impõe a tarefa de construir novas visões, linguagens e tecnologias sociais capazes de descolonizar pensamentos e práticas institucionais.

Acompanhando o dinamismo que é próprio dos fenômenos da cultura e de seus múltiplos agentes, o Iphan, como uma instituição de quase 90 anos, também é lançado ao desafio de renovar e repensar a visibilidade conferida aos patrimônios dos grupos majoritários historicamente subalternizados. É na esteira desse movimento de ampliação da noção de patrimônio cultural que podemos apreender a proposição da temática do Prêmio Rodrigo de 2023 analisada por este estudo.

A EDUCAÇÃO E A MEMÓRIA NAS AÇÕES VENCEDORAS VOLTADAS AO PATRIMÔNIO AFRO-BRASILEIRO

A 36ª edição do Prêmio Rodrigo, ocorrida em 2023, teve 15 ações vencedoras. A partir de todas, é possível estabelecer diálogos com o tema da edição, que coloca em evidência a herança cultural da diáspora africana. Contudo, são em 11 delas que observamos mais diretamente o protagonismo do patrimônio afro-brasileiro, sendo que 3 dizem respeito centralmente a comunidades quilombolas, quais sejam, Peropava, em São Paulo; Picada, no Rio Grande do Norte; Pimenteiras do Oeste, em Rondônia.

Ressalta-se ainda a presença, dentre essas 11 premiadas, de 3 ações que dão primazia à educação. São elas, a iniciativa denominada “T.E.R.R.A - Teatro, Educação e Responsabilidade com as Raízes Afro-brasileiras”, de Goiás; a “Escola Afro-amazônica”, do Amazonas; o “Projeto Cantando Marabaixo nas Escolas”, no Amapá. Outra ação que se destaca entre essas 11 é a que trata da gestão compartilhada do Acervo Nosso Sagrado, pela sua importância para os povos de terreiros e considerando que o tombamento de parte do acervo em 1938 foi um marco para a história do patrimônio afro-brasileiro.

Examinando o quadro geral das vencedoras, observamos que dentro do tema das heranças culturais de matrizes africanas, elas dialogam com diferentes dimensões do patrimônio, como as cidades, as comunidades quilombolas, a cultura alimentar, a educação, os museus, a música, a religiosidade e o turismo, evidenciando a capilaridade e pluralidade do fenômeno histórico-cultural da diáspora africana nas Américas.

É importante frisar que a categorização feita para fins deste trabalho é meramente exemplificativa, a fim de facilitar a sistematização dos dados e de destacar dimensões mais aparentes. Obviamente, a realidade é multifacetada, de modo que uma ação pode versar sobre um ou mais dos temas destacados, a exemplo da “Gestão Compartilhada do Acervo Nosso Sagrado no Museu da República (2020 - 2022)” que engloba tanto a questão da religiosidade quanto dos museus e da educação.

Considerando o histórico de alto número de inscrição de ações relacionadas aos bens culturais de matrizes africanas, porém pouca representação entre as vencedoras, pode-se dizer que o concurso alcançou em 2023 a finalidade a que se propôs. Isso porque, a 36ª edição foi a primeira, em todos os anos do Prêmio Rodrigo, que premiou uma maioria de iniciativas cujo protagonismo é dado ao patrimônio afro-brasileiro.

As ações vencedoras demonstram como diversos grupos sociais, de diferentes territórios, organizam-se para reivindicar o direito à memória, à patrimonialização e à musealização como meios de acesso à cidadania. Embora a maioria das iniciativas contempladas seja da região sudeste, o que é uma questão a ser observada nas próximas premiações, a edição de 2023 trouxe à tona a potência de ações elaboradas por comunidades da região norte, destacando a representatividade do universo cultural e social afro-amazônico.

A ação “Acervo Plataforma Projeto Curas” envolve o compartilhamento de histórias de cura relacionadas às religiosidades de matriz africana, promovendo reconexões com a ancestralidade e o combate ao racismo religioso. Outra iniciativa que tangencia a questão da religiosidade é a “Gestão Compartilhada do Acervo Nosso Sagrado no Museu da República (2020 - 2022)”, na medida em que reúne a cultura material de terreiros de candomblé e umbanda apreendida pela polícia do Rio de Janeiro, quando essas religiões eram associadas à criminalidade na aplicação do Código Penal de 1890. Sua recuperação e alteração do nome significam não só uma reparação histórica à violação de direitos humanos cometida, como também a ressignificação de símbolos da memória afro-brasileira.³

Assim como o Acervo Nosso Sagrado, a “Casa de Cultura Negra de Ouro Preto” é símbolo de resistência e luta antirracista, na medida em que mantém vivas as histórias e tradições culturais de matrizes africanas na cidade mineira, ao materializar em um espaço específico diferentes possibilidades de experienciar esse patrimônio. Nesse sentido, tanto a Casa de Cultura Negra como o “Largo do Rosário Patrimônio Cultural de Belo Horizonte: do Arraial dos Pretos à Cidade dos Homens Brancos” destacam o

³ O resgate físico desses objetos foi garantido, em grande medida, pelo Iphan. Ainda em 1938, o então chamado Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) informou oficialmente o Ministério da Justiça, que detinha a custódia dos objetos do chamado “Museu de Magia Negra”, sobre o tombamento de parte da coleção. Das 519 peças que compõem o Acervo Nosso Sagrado, 126 estão na lista daquele que foi o primeiro tombamento etnográfico realizado pelo instituto.

relevante papel que a população preta desempenhou no desenvolvimento de Minas Gerais, a fim de superar apagamentos impostos pela história oficial e ocupando espaços públicos significativos para a comunidade.

Nessa linha da ocupação dos espaços públicos por populações historicamente excluídas, cabe sublinhar ainda a iniciativa “Rotas Afro”, a qual coloca em evidência lugares de importância sociocultural que contam a história da diáspora africana no território paulista, desenvolvendo o afroturismo e incentivando a educação antirracista na região. Além de ser uma forma de turismo, o afroturismo consiste em uma estratégia de organização política e de apropriação de instrumentos para garantir direitos, evidenciando a riqueza da tecnologia e conhecimentos africanos.

O caráter afrocentrado da ação “História e Memória do Quilombo Peropava” fica evidente no protagonismo ocupado por essa comunidade quilombola, a qual busca recontar sua própria história a partir da ressemantização de referências e valores que sofreram tentativas de apagamento. O mesmo caminho percorre a iniciativa denominada “Museu Quilombola da Picada” por representar a autodeterminação da comunidade quilombola em reivindicar para si o direito à memória, rompendo com a ideia dos museus eurocêntricos e estabelecendo pontes entre patrimônio cultural, ambiental e a museologia social.

Em sintonia com as ações anteriores, a “Revista Memórias e Histórias da Comunidade Quilombola de Pimenteiras do Oeste” se constitui em mais uma mobilização comunitária em prol da autonomia e afirmação identitária afro-brasileira, acionando, dessa vez, a linguagem textual, por meio da publicação de uma revista, para registrar o acervo da cultura quilombola como material educativo. A publicação é não somente um veículo de difusão de narrativas e memórias sobre a população, como também uma forma de documentar e preservar esse patrimônio.

A iniciativa “T.E.R.R.A - Teatro, Educação e Responsabilidade com as Raízes Afro-Brasileiras” é multifacetada, envolve teatro, literatura, dança, música, celebrações e educação. À semelhança de outras ações, ela dá centralidade a referências culturais de comunidades quilombolas, quais sejam, as populações Kalunga, de Goiás. Por meio dessas estratégias educativas, a proposta é estimular na juventude o reconhecimento e a valorização de sua identidade afro-brasileira, bem como ampliar conhecimentos sobre sua ancestralidade.

Objetivo similar tem a “Escola Afro-Amazônica”. Munida da educação como ferramenta e utilizando as escolas como espaços de difusão de conhecimento, a iniciativa foca no aprendizado “étnico-racial, decolonial e popular” para valorizar “história e culturas africanas, afro-brasileiras e indígenas”. É um destaque dessa ação a produção de um rico conjunto de materiais didáticos voltados para o letramento racial, a negritude amazônica e ao “auto-conhecer-se”.

O “Projeto Cantando Marabaixo nas Escolas” também se desenvolve em ambiente escolar. Refletindo a complexidade do universo afro-amapaense, o marabaixo é uma manifestação cultural de grande relevância estadual, cuja sonoridade transmite intensidade e evoca ancestralidade. A iniciativa destaca-se pelo uso da oralidade como ferramenta de aprendizagem, apostando no protagonismo juvenil como forma de perpetuar a existência desse bem cultural.

As demais iniciativas de forma indireta podem ser associadas à temática do Prêmio Rodrigo de 2023, mas acabam enfatizando outras questões, como a feminização das narrativas sobre a independência no caso da ação “Caretas do Mingau: Heroínas da Independência do Brasil na Bahia” e o reavivamento da produção de instrumentos musicais típicos do Tocantins, como a viola de buriti, no que diz respeito à iniciativa “Projeto Vereda”.

Quanto ao “Inventariamento Participativo da Cultura Alimentar dos Povos Tabajara do Sertão dos Inhamuns e Tremembé da Barra do Mundaú” o foco acaba sendo a relação da população com a biodiversidade e a produção de conhecimentos a partir do manejo de plantas medicinais e do cultivo dos sistemas agrícolas tradicionais, que borram as eurocêntricas e rígidas fronteiras estabelecidas entre as noções de natureza e cultura. Nesse sentido, a ação concentra-se no patrimônio cultural alimentar, no uso de plantas medicinais, na biodiversidade, nos sistemas agrícolas tradicionais, na oralidade e em comunidades indígenas.

Embora a iniciativa “Projeto BH é Quem? BH é Nós!” questione o processo de embranquecimento da capital, sua centralidade está no direito à cidade pelas populações periféricas, contestando narrativas fundadas numa mentalidade higienista e segregacionista sobre Belo Horizonte. A cidade é reivindicada não como espaço de interdição, mas como território de livre circulação.

Com tantos exemplos de resiliência, capacidade criativa de adaptação e de preservação dos símbolos de identidade, pertencimento e memória, a 36ª do Prêmio Rodrigo apresenta como ações ganhadoras um conjunto variado de iniciativas, sejam elas individuais ou coletivas, privadas ou públicas, populares ou governamentais.

Em linhas gerais, as iniciativas vencedoras do Prêmio Rodrigo, dando ou não primazia à educação como temática, utilizam-na como instrumento, na medida em que promovem por meio de práticas de ensino-aprendizagem ou de vivências o direito à memória afro-brasileira, contribuindo para o processo de reconhecimento dos patrimônios de matrizes africanas. Esses movimentos expressam esforços no sentido da reparação histórica a violências do passado e presente que violam gravemente os direitos humanos.

Silenciadas por muitos anos, as “vítimas” dessas violências reivindicam o seu reconhecimento com tais e o seu direito à memória e justiça, contando a história a partir de sua perspectiva. Como analisa Azevedo, é necessário desnaturalizar a noção de “vítima”, visto que é uma construção política, de modo que historicamente algumas pessoas ou populações conseguem se constituir como tais e outras não (AZEVEDO, 2019). Como consequência disso, recebem ou não o reconhecimento do Estado. A luta por memória e justiça envolve, portanto, disputas narrativas e simbólicas.

É importante ponderar que a construção do lugar de vítima por determinados grupos sociais, como analisa Lacerda, denota alguma fragilidade ou vulnerabilidade em relação a determinado evento, contudo, também evoca poder, representando a vontade de “lutar” por uma causa (LACERDA, 2014). Butler chega a conclusões semelhantes. A filósofa descreve esse processo como de enlutamento e transformação do luto em recurso para política, a partir da identificação com o próprio sofrimento (BUTLER, 2019).

Em consonância com o pensamento de Azevedo, o qual desnaturaliza a noção de “vítima”, Butler reflete que as vidas têm pesos diferentes na arena pública. Desse modo, algumas são consideradas dignas de luto e outras não, chegando a ser desqualificadas até mesmo como vidas. Trata-se da hierarquização do luto, gerando comoções diferentes em relação a eventos que atingem os sujeitos: “Até que ponto os povos árabes, predominantemente praticantes do islamismo, foram excluídos do “humano”, tal como foi naturalizado nos modelos ocidentais contemporâneos do humanismo?”.

Essa indagação pode ser transposta para as populações africanas e para o contexto da escravidão nas Américas. Por esses motivos, as narrativas sobre a história e os eventos de violência do passado e presente que envolvem as populações afro-brasileiras têm efeito humanizador ou desumanizador, de modo que a memória social e o reconhecimento como sujeito de direitos caminham juntos. Nesse processo, a educação é um poderoso instrumento para a construção no plano simbólico de que essas vidas importam e devem ser efetivamente consideradas no plano concreto da arena pública e é dessa forma que as ações vencedoras do Prêmio Rodrigo 2023 utilizam a educação.

Para Bispo, crítico combativo da “violência antinegra”, é preciso desnormalizar a exploração e o sofrimento impostos às populações afro-brasileiras, indígenas e tradicionais (BISPO, 2019). O líder quilombola examina o processo de uniformização que a monocultura promove não somente em sentido material e natural, mas também simbólico e cultural, por meio da imposição de uma crença única (monoteísmo cristão e branco) e de uma cultura única. A educação contra-colonial é, para ele, uma ferramenta de transformação que combate a monocultura do pensamento, indicando formas alternativas de existência baseadas em relações menos nocivas entre humanos e entre estes e a natureza.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A 36ª edição do Prêmio Rodrigo homenageou os 20 anos da Lei nº 10.639/2003, tendo como conceitos norteadores a “Educação, Democracia e Igualdade Racial”. Examinando as ações vencedoras do concurso em 2023, é possível afirmar que a premiação alcançou a finalidade proposta, visto que pela primeira vez na história do Prêmio Rodrigo, a maioria das ações contempladas versou diretamente sobre o patrimônio afro-brasileiro. É importante notar também que a maioria das iniciativas ganhadoras é oriunda da sociedade civil, isto é, corresponde a ações não governamentais.

Apesar desse avanço, no que diz respeito à significativa ampliação da participação social no Prêmio Rodrigo, é possível pontuar o desafio persistente de equalizar a questão da destinação de recursos por região geográfica, já que a maioria dos vencedores são do sudeste do país. Outra colocação que pode ser feita diz respeito aos tipos de proponentes estabelecidos no edital, que não permitem compreender se a maioria das iniciativas propostas tem caráter coletivo ou individual, o que facilitaria a compreensão acerca do nível de mobilização social e política em torno de cada ação.

Embora nem todas as ações premiadas coloquem a educação no epicentro de suas descrições, é inegável como todas as que tratam diretamente dos patrimônios de matrizes africanas se utilizam dela como instrumento para construção de memórias afro-brasileiras reformuladas a partir da autodeterminação de suas respectivas comunidades. Isso faz parte da luta pela valorização dessas vidas na arena pública e do processo de desnormalização da exploração e do sofrimento impostos às populações afro-brasileiras, conjugando educação, memória e direitos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Márcia C.P.F; AMARAL, Marília. O Prêmio Rodrigo e patrimônios de matriz afro-brasileira: caminhos percorridos, desafios a serem trilhados. In: *Revista do Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade. 36ª Edição - 20 anos da Lei nº 10.639/2003: Educação, Democracia e Igualdade Racial*. Brasília, Iphan, 2024, pp. 12-15.

_____. O patrimônio imaterial nas ações vencedoras do Prêmio Rodrigo (2000 - 2020). *Revista Mosaico (FGV)*, vol.14, n. 22, p. 283-305, 2022.

AZEVEDO, Desirée de Lemos. Os Mortos Não Pesam Todos o Mesmo: uma reflexão sobre atribuição de identidade política às ossadas da Vala de Perus. *Papeles del CEIC*, vol. 2019/2, papel 218, 2019.

BISPO, Antonio. *Colonização, Quilombos. Modos e Significações*. 2a. ed. Brasília: Instituto de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa, 2019.

BUTLER, Judith. Vida precária, vida passível de luto. In: _____. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

BUTLER, Judith. Violência, luto e política. In: _____. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

CALABRE, Lia. O Serviço do Patrimônio Artístico Nacional dentro do contexto da construção das políticas públicas de cultura no Brasil. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 35, p. 33-43, 2017.

CHUVA, Márcia. Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil. *Revista do Patrimônio*, nº 34, Rio de Janeiro: IPHAN, 2012.

FEITOSA, Gabriela M. *O Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade - PRMFA: análise e perspectivas de uma ação cultural*. 174 fls. Dissertação (Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural) - IPHAN, Rio de Janeiro, 2017.

GUEDES, Maria T. F. *Trajetórias do Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade (1987-2008)*. Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015.

IPHAN, Banco de Bens Culturais Imateriais Registrados: https://bcr.iphan.gov.br/bens-culturais/?view_mode=table&perpage=12&paged=1&order=ASC&orderby=date&fetch_only=humbnail&fetch_only_meta=65736%2C65773. Último acesso em: 16/11/2024.

LACERDA, Paula. O Sofrer, o narrar e o agir: dimensões da mobilização social de familiares de vítimas. *Horizonte Antropológicos*, v. 20, p. 45-76, 2014.

LIMA, Alessandra R. *Patrimônio Cultural Afro-brasileiro: As narrativas produzidas pelo Iphan a partir da ação patrimonial*. 157 fls. Dissertação (Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural) - IPHAN, Rio de Janeiro, 2012.

RETRATO DA CULTURA AFRODESCENDENTE NO SUL DO BRASIL: UMA ANÁLISE DO PRÊMIO MESTRE LUCINDO DO EDITAL SÉRGIO MAMBERTI DO MINC

Marcia Cabral da Costa¹
Mirella Farias Rocha²
Wilson José Tavares Júnior³

RESUMO: Este estudo analisa as candidaturas do Prêmio Culturas Populares e Tradicionais - Mestre Lucindo, com foco na região Sul do Brasil. O Prêmio faz parte do Edital Sérgio Mamberti, promovido pelo Ministério da Cultura (MinC), e representa o maior fomento direto investido na Política Nacional Cultura Viva (PNCV). A pesquisa investiga a presença da cultura afrodescendente em uma região historicamente marcada pela valorização das culturas europeias e pela segregação das manifestações culturais da população negra. Utilizando uma abordagem quali-quantitativa, a análise revela a expressiva participação de iniciativas afro-brasileiras, ao mesmo tempo em que identifica limitações estruturais no reconhecimento institucional dessas manifestações. Os resultados apontam como políticas culturais podem potencializar a diversidade de iniciativas culturais negras no Sul do Brasil, assim como reforçar ou desafiar o mito da democracia racial, e propor recomendações para aprimorar a inclusão efetiva das expressões culturais negras nas políticas públicas brasileiras.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura afro-brasileira; Edital Sérgio Mamberti; Racismo; Cultura Popular; Povos Tradicionais de Matriz Africana

1. Introdução

A cultura brasileira é marcada por uma forte influência africana, presente nas manifestações artísticas, religiosas e sociais desde o período colonial. No entanto, ao longo da história, políticas de branqueamento e discursos hegemônicos buscaram minimizar e invisibilizar essas contribuições, promovendo uma narrativa de identidade nacional eurocentrada (Schwarcz, 1993; Nascimento, 1978). A cultura negra brasileira vem demonstrando ao longo dos anos resistência e resiliência, encontrando nos

¹ Professora do Programa de Pós-Graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social do Instituto de Psicologia da UFRJ. Coordenadora do Laboratório de Estudos Africanos integrado às atividades e à Terapia Ocupacional - Isé (UFRJ). Vice-coordenadora do projeto de pesquisa Mapa da Diversidade Cultural Brasileira - Sérgio Mamberti e coordenadora do Eixo Cultura Popular marciadacosta@medicina.ufrj.br

² Professora na Escola de Serviço Social da UFRJ e Tutora do PET Povos de Terreiro e Comunidades Tradicionais de Matriz Africana. Coordenadora de Extensão do Núcleo de Estudos Afro-brasileiros e Indígenas (NEABI-UFRJ). Coordenadora do Eixo Cultura Popular na Pesquisa realizada a partir do Edital Sérgio Mamberti. mirella.rocha@ufrj.br

³ Mestrando do Programa de Pós Graduação em Políticas Públicas, Estratégias e Desenvolvimento do Instituto de Economia da UFRJ. Pesquisador do Eixo Cultura Popular na Pesquisa realizada a partir do Edital Sérgio Mamberti. wilsonjuniorprodutor@gmail.com

movimentos sociais, nas políticas culturais e nos mecanismos de fomento, espaços de expressão e afirmação de sua potência.

O presente manuscrito tem como objetivo retratar a análise das candidaturas do Prêmio Culturas Populares e Tradicionais - Mestre Lucindo, com foco na região Sul do Brasil, de modo a visibilizar a contradição entre a histórica valorização das culturas europeias e a segregação da população negra nessa região; a forte presença de manifestações culturais afrodescendentes entre as candidaturas analisadas; a expressão de resistência e resiliência dentro do contexto histórico regional e das políticas culturais.

O Prêmio faz parte do Edital Sérgio Mamberti, lançado em 2023 pela Secretaria de Identidade e Diversidade Cultural (SCDC) do Ministério da Cultura (MinC), e representa o maior fomento direto investido na Política Nacional Cultura Viva (PNCV).

Por meio da parceria entre a Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ e Ministério da Cultura (MinC) foi criado o projeto de pesquisa Mapa da Cultura da Diversidade Brasileira - Sérgio Mamberti que contou com a Coordenação Geral das professoras Patricia Dorneles, Marcia Cabral da Costa e Roberta Mendonça. O Mapa foi dividido em quatro Eixos (Culturas Populares e Tradicionais; Culturas Indígenas; Diversidade Cultural; e Pontos de Cultura Viva). Na coordenação do Eixo Culturas Populares e Tradicionais - Mestre Lucindo, a pesquisa foi conduzida pelas professoras Marcia Cabral da Costa e Mirella Farias Rocha com o apoio do Diretor de Promoção das Culturas Populares da Secretaria da Cidadania da Diversidade Cultural do MinC Sebastião Soares. A projeto também contou com a pesquisa de quatro bolsistas da Pós-graduação da UFRJ: Wilson Júnior, Zane Oliveira, Kitalési Roque e Alex Hermes.

Para a região Sul, foram realizados o levantamento e análise de dados numéricos sobre a distribuição das candidaturas que apresentaram marcadores da cultura negra e a análise crítica do discurso presente nas inscrições. A investigação busca evidenciar não apenas a presença quantitativa das candidaturas das culturas negras, mas também a forma como são narradas, reconhecidas e inseridas nas políticas culturais vigentes.

A justificativa deste estudo reside na necessidade de compreender o papel das políticas culturais, especialmente as promovidas pelo MinC, como instrumentos de potencialização da diversidade cultural negra no Sul do Brasil, já que historicamente a região foi associada a um projeto de embranquecimento da nação, consolidado por políticas migratórias que incentivaram a vinda de imigrantes europeus para a região a

partir do século XIX. Segundo Lilia Schwarcz (1993), esse processo reforçou a ideia de um Sul "branco", onde a cultura europeia foi supervalorizada, enquanto a presença negra foi marginalizada e, muitas vezes, apagada dos registros históricos e das políticas culturais. Sua relevância é também contribuir com as discussões sobre o mito da democracia racial, para propor recomendações de aprimoramento de políticas públicas brasileiras para as expressões culturais negras na região, sobretudo, produzidas pela população negra do Sul, as quais vêm resistindo de forma resiliente ao racismo e todas as formas de violência decorrentes deste sistema.

Maria Aparecida Bento (2002) aponta que o pacto da branquitude opera de forma institucional, garantindo privilégios e silenciando a contribuição afrodescendente na cultura nacional. No contexto do Sul do Brasil, esse pacto se traduz na predominância de discursos que associam a identidade regional à imigração europeia, desconsiderando a presença histórica de quilombos, comunidades afrodescendentes e práticas culturais negras.

Estudos sobre a forma social racista no Brasil, como os de Abdias do Nascimento (1978), reforçam que o mito da democracia racial contribui para a manutenção desse apagamento, pois transforma a cultura negra em uma presença "tolerada", mas não plenamente reconhecida nos espaços institucionais. Isso se reflete nas políticas culturais, nos editais e nos critérios de seleção, que frequentemente não consideram as especificidades das manifestações afro-brasileiras, tornando a inclusão dessas expressões algo simbólico, mas não efetivo. Dessa forma, o estudo não se propõe a restringir as discussões sobre os impactos das políticas de branqueamento e do mito da democracia racial, mas pretende instigar uma leitura que ressalte a capacidade de resistência e resiliência das expressões culturais negras em espaços historicamente hostis.

O artigo está estruturado da seguinte forma: a primeira seção introdutória contextualizando a problemática do campo das culturas negras na região Sul; a segunda seção com discussões sobre o processo histórico da desafricanização da cultura brasileira, abordando o mito da democracia racial, racismo e as políticas de branqueamento; a terceira seção apresentando o Prêmio Mestre Lucindo e sua relevância dentro das políticas culturais nacionais, bem como as estratégias de resistência das culturas negras em momentos de apoio a cultura. A quarta seção detalha a metodologia utilizada na pesquisa de levantamento do perfil das candidaturas no referido Prêmio. A seção cinco é dedicada

às análises quantitativa e qualitativa das candidaturas da região Sul, com recorte relacionado à cultura negra. E, por fim, a sexta seção traz as considerações finais, discutindo os principais achados e propondo reflexões para futuras pesquisas e políticas culturais.

Por fim, este trabalho tem intenção de fomentar a importância de fornecer subsídios para o aprimoramento de editais e políticas culturais, sugerindo caminhos para garantir maior equidade na distribuição de recursos e no reconhecimento das expressões culturais afro-brasileiras. Com isso, espera-se contribuir para a formulação de políticas culturais mais inclusivas, antirracistas e alinhadas à diversidade real da cultura brasileira.

2. Contexto Histórico: Racismo, Branqueamento e Cultura no Brasil

2.1 O mito da democracia racial e a invisibilização da cultura negra

Abdias do Nascimento (1978) argumenta que a ideia de democracia racial no Brasil é um mito que mascara profundas desigualdades e impede a mobilização da população negra. Segundo o autor, essa noção é instrumentalizada para manter o status quo, promovendo a falsa percepção de que não há barreiras raciais estruturais no país. Esse discurso deslegitima a luta antirracista ao sugerir que a convivência entre brancos e negros sempre foi harmoniosa, o que oculta a exclusão sistemática dos afrodescendentes dos espaços de poder e prestígio social. Dessa forma, a crença na democracia racial não apenas distorce a realidade, mas também serve como um obstáculo à implementação de políticas públicas eficazes para a equidade racial.

Para Nascimento (1978), o genocídio da população negra no Brasil não se restringe ao extermínio físico, mas também ocorre no campo cultural. Esse processo se manifesta pela destruição da memória e identidade afro-brasileira, pela marginalização das instituições negras e pela imposição de valores eurocêntricos como universais. O embranquecimento foi um dos principais instrumentos desse genocídio, promovendo tanto a miscigenação biológica quanto o apagamento da cultura negra, reduzindo-a a elementos folclóricos ou exotizados.

Outro ponto fundamental abordado pelo autor é a manipulação da história para minimizar a violência do regime escravista no Brasil. Nascimento (1978) denuncia o mito do senhor benevolente, que sustenta que a escravidão brasileira teria sido mais branda em comparação a outros países. Essa narrativa contribui para a invisibilização das

brutalidades impostas à população negra, apagando registros de tortura, castigos extremos e exploração desumana. Esse mito, além de suavizar a responsabilidade da elite branca, perpetua a ideia de que os afrodescendentes devem gratidão à sociedade brasileira por sua "integração", em vez de reivindicar reparação pelos séculos de opressão e marginalização.

A cultura negra, no entanto, resistiu e se manteve presente no Brasil, apesar das tentativas de apagamento. Nascimento (1978) destaca o papel das religiões de matriz africana, como o candomblé e a umbanda, como espaços de preservação da ancestralidade e fortalecimento comunitário, elementos presentes da cultura negra. Embora frequentemente perseguidas e criminalizadas, essas manifestações religiosas representam importantes formas de resistência contra a hegemonia cultural branca. Da mesma maneira, a música, a dança e a oralidade dos povos africanos permaneceram como pilares fundamentais da identidade negra no Brasil, desafiando a imposição de valores eurocêntricos como únicos legítimos.

Além da cultura, a organização política da população negra é apontada pelo autor como um fator essencial para o combate à forma social racista. Nascimento (1978) enfatiza a importância da luta coletiva, defendendo que somente por meio da mobilização será possível transformar a estrutura desigual da sociedade brasileira. Ele cita o Teatro Experimental do Negro (TEN) como um exemplo de iniciativa voltada à valorização da identidade afro-brasileira, promovendo representatividade e estimulando a conscientização racial. O autor reforça que sem essa organização, a inserção dos negros nos espaços institucionais será sempre superficial, sem questionar ou alterar as hierarquias raciais historicamente estabelecidas.

2.2 O processo de desafricanização da cultura brasileira

O processo de desafricanização da cultura brasileira ocorreu por meio de estratégias sistemáticas que buscaram minimizar, ocultar e deslegitimar as contribuições da população negra para a identidade nacional. Esse fenômeno esteve diretamente ligado às políticas de embranquecimento, que, além de promoverem a miscigenação como ferramenta de apagamento étnico, também estabeleceram padrões eurocêntricos como referências legítimas de cultura e civilização. A marginalização das expressões culturais afro-brasileiras foi reforçada por um pacto social que assegura a manutenção dos privilégios da branquitude, garantindo que as estruturas de poder e prestígio sigam sendo

dominadas por uma elite branca. Assim, esta seção analisa como a cultura negra foi historicamente silenciada ou ressignificada sob uma ótica branca, dificultando sua plena valorização e reconhecimento dentro do imaginário nacional.

A construção da identidade nacional brasileira entre o final do século XIX e o início do século XX esteve profundamente atrelada às teorias raciais que justificavam a hierarquização da sociedade e a marginalização da população negra. Segundo Schwarcz (1993), após a abolição formal da escravidão, intelectuais e cientistas buscaram sustentar um modelo de nação que priorizava a branquitude, utilizando discursos supostamente científicos para fundamentar a exclusão racial. A mestiçagem, em vez de ser reconhecida como um elemento enriquecedor da cultura brasileira, era vista como um problema a ser superado por meio de um projeto de embranquecimento populacional. O liberalismo da época, embora promovesse ideias de progresso e cidadania, incorporou o racismo em suas bases, defendendo que a modernização do país passava pela subalternização dos negros e pela adoção de valores europeus como norma social e cultural.

As instituições científicas e educacionais desempenharam um papel central nesse processo. Schwarcz (1993) evidencia como museus, institutos históricos e faculdades de medicina e direito legitimaram discursos racistas que reforçaram a exclusão da população negra. O Museu Nacional e o Museu Paulista, por exemplo, consolidaram uma visão eurocêntrica da história brasileira, enquanto o campo da medicina utilizou argumentos pseudocientíficos para justificar desigualdades raciais em saúde. Assim, a política de embranquecimento não apenas moldou a estrutura social do país, mas também fundamentou discursos institucionais que perpetuaram o apagamento da cultura afro-brasileira.

A análise de Maria Aparecida Bento (2002) desloca o foco das discussões raciais para o papel ativo da branquitude na manutenção da forma social racista. Segundo a autora, a branquitude não é apenas uma condição biológica, mas uma construção social que opera silenciosamente para garantir privilégios a pessoas brancas. Esse sistema se manifesta por meio de um pacto implícito entre os membros do grupo dominante, que evitam questionar a história colonial e os mecanismos de exclusão racial. O "pacto narcísico" descrito por Bento refere-se a esse acordo não verbalizado, no qual a memória da escravidão é apagada ou ressignificada de forma positiva para isentar os brancos de sua responsabilidade histórica. Esse pacto se reflete na negação da forma social racista

como determinante da sociedade brasileira e na resistência a políticas de reparação, reforçando a permanência das desigualdades. Outro aspecto central em sua obra é a relação entre racismo e capitalismo, evidenciando como o sistema econômico se desenvolveu à custa da exploração da população negra. Bento (2002) argumenta que o trabalho escravizado foi essencial para a acumulação primitiva de capital, permitindo que a elite branca consolidasse sua hegemonia econômica e social. Mesmo após a abolição, a exclusão dos negros do mercado de trabalho formal e das políticas de redistribuição de riqueza garantiu a continuidade da supremacia branca. Esse fenômeno desmente a ideia de que o sucesso individual se deve exclusivamente ao mérito, demonstrando que a suposta meritocracia apenas reproduz as desigualdades históricas. Dessa forma, a branquitude se beneficia de um sistema que perpetua privilégios sob a ilusão de um mercado competitivo e igualitário.

A branquitude também se manifesta na estrutura das instituições brasileiras, que operam para manter a desigualdade racial por meio de práticas de racismo institucional. Bento (2002) destaca que o sistema judiciário, a educação e o mercado de trabalho são espaços onde as normas e os processos favorecem indivíduos brancos, dificultando o acesso da população negra a oportunidades de ascensão social. Essa realidade pode ser observada na baixa representatividade negra em cargos de liderança, na criminalização da juventude negra e na inferiorização das manifestações culturais afro-brasileiras. Além disso, a invisibilidade branca, conceito desenvolvido pela autora, mostra como pessoas brancas se percebem como universais e neutras, recusando-se a reconhecer sua própria racialidade. Essa ausência de autorreflexão perpetua a exclusão dos negros, pois impede que a branquitude seja identificada como parte do problema.

Diante desse cenário, Bento (2002) defende a implementação de ações afirmativas e políticas de reparação como medidas essenciais para combater as desigualdades raciais. Somente ao romper com o pacto narcísico e ao questionar os privilégios brancos será possível construir uma sociedade verdadeiramente equitativa, onde a cultura afro-brasileira seja reconhecida e valorizada de forma justa e legítima.

3. O Prêmio Culturas Populares e Tradicionais - Mestre Lucindo e as Políticas Culturais no Brasil

O Edital de Premiação Cultura Viva - Sérgio Mamberti, lançado em 2023 pelo Ministério da Cultura (MinC), representa um marco no reconhecimento das culturas populares e tradicionais brasileiras. Dentro desse edital, o Prêmio Culturas Populares e Tradicionais - Mestre Lucindo destaca-se ao valorizar mestres, grupos e instituições que preservam saberes ancestrais, fortalecendo a identidade cultural e combatendo a histórica marginalização dessas expressões.

Inserido na Política Nacional de Cultura Viva (Lei nº 13.018/2014), o Prêmio busca reconstruir a cidadania e diversidade cultural a partir da base comunitária. Além de reconhecer agentes culturais, o objetivo é garantir sustentabilidade às manifestações populares, permitindo sua continuidade e promovendo intercâmbios culturais por meio da Rede Cultura Viva.

Apesar desses avanços, desafios estruturais persistem na efetivação das políticas voltadas à cultura afro-brasileira e quilombola. Recomendações do Colóquio Festac 77, como a publicação de documentos históricos e a coleta obrigatória de dados sobre raça e etnia nos censos, seguem pouco implementadas e enfrentam resistência institucional (Bento, 2002). Isso evidencia que políticas culturais como o Prêmio Mestre Lucindo, embora positivas, não reverterem isoladamente a exclusão histórica.

Para consolidar o reconhecimento efetivo da cultura afro-brasileira, é necessário implementar ações permanentes de valorização, como recursos contínuos para iniciativas culturais negras e quilombolas, maior acesso a editais e inclusão dessas expressões nos currículos escolares. Sem tais medidas, iniciativas como o Prêmio Mestre Lucindo correm o risco de possuir impacto meramente simbólico. Portanto, políticas culturais inclusivas demandam um compromisso contínuo do Estado com a valorização real das culturas negras e quilombolas no Brasil.

4. Metodologia da Pesquisa

A pesquisa foi desenvolvida no âmbito do projeto Mapa da Diversidade Cultural Brasileira, parceria entre UFRJ e MinC, visando auxiliar na construção de indicadores culturais. A sistematização dos dados da região Sul foi realizada por um bolsista do Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas, Estratégias e Desenvolvimento (PPED/UFRJ), orientado por duas professoras pesquisadoras da UFRJ. O estudo envolveu etapas como análise de editais das secretarias estaduais de cultura,

levantamento, tabulação e categorização de dados do sistema ID Cultura, utilizado para inscrição nos editais Sérgio Mamberti e Pontões de Cultura.

De forma colaborativa, bolsistas de outras regiões participaram da construção dos dois produtos principais: o Mapeamento da Diversidade Cultural Brasileira e a Análise das Tendências Culturais. A pesquisa adotou abordagem quali-quantitativa, combinando análise estatística e interpretação crítica dos dados. A dimensão quantitativa permitiu identificar padrões na distribuição racial dos inscritos e taxas de aprovação, enquanto a qualitativa focou nas narrativas presentes nas candidaturas, observando como proponentes descrevem práticas e identidades culturais.

O universo da pesquisa compreende todas as candidaturas submetidas ao Prêmio Culturas Populares e Tradicionais - Mestre Lucindo na região Sul. A amostra foi composta por candidaturas com marcadores da cultura negra, permitindo analisar representatividade e critérios de seleção. A coleta dos dados ocorreu a partir das informações do sistema ID Cultura, organizadas para tabulação. Foram analisadas três perguntas sobre identidade étnico-racial (colunas 22, 28 e 30), possibilitando uma avaliação abrangente das candidaturas voltadas à cultura afro-brasileira. Os resultados serão apresentados na seção seguinte.

5. O Lugar da Cultura Negra nas Candidaturas: Análise Quali-Quantitativa

Ao analisar as candidaturas do Prêmio Mestre Lucindo, observa-se que, apesar da expressiva presença da cultura afro-brasileira nas iniciativas do Sul, a ausência de autodeclaração racial por grande parte dos inscritos não indica necessariamente falta de identificação racial, mas sim limitações estruturais do próprio formulário de inscrição. O formulário do Mapa da Cultura apresenta falhas metodológicas ao unificar no mesmo item “pessoa negra ou de matriz africana ou de terreiro”, dificultando a distinção entre identidade racial e religiosa, o que compromete a fidedignidade dos dados e contribui para a invisibilização da população negra no processo.

A análise das candidaturas ao Prêmio Culturas Populares e Tradicionais - Mestre Lucindo busca compreender o perfil dos inscritos e a presença da cultura negra no edital. A abordagem quantitativa identifica padrões demográficos, distribuição racial, etária e territorial, enquanto a análise qualitativa investiga as narrativas, desafios e formas de autodefinição das iniciativas afrodescendentes. Esses dados fornecem subsídios para

reflexões sobre a democratização do acesso às políticas culturais e o grau de reconhecimento da cultura negra no contexto institucional.

A investigação é fundamentada em autores como Lélia Gonzalez (1988), Abdias do Nascimento (1978), Lilia Schwarcz (1993) e Maria Aparecida Bento (2002), que discutem a centralidade da cultura negra e os desafios enfrentados pelas políticas de reconhecimento, identificando padrões demográficos e a distribuição racial, etária e territorial dos participantes. Esses dados são fundamentais para avaliar a abrangência e a diversidade das iniciativas culturais submetidas ao edital, fornecendo subsídios para reflexões sobre a democratização do acesso às políticas culturais. Além disso, os resultados quantitativos serão complementados nas subseções a seguir com uma análise qualitativa, buscando interpretar as narrativas e discursos presentes nas candidaturas.

5.1 Identificação dos Candidatos e Perfil Demográfico

A análise do perfil demográfico das candidaturas, que totalizam 205 inscrições, revela uma predominância significativa de mulheres cis entre os inscritos, totalizando 107 candidaturas. Os homens cis representam um número menor, com 82 inscrições, enquanto apenas uma candidatura foi registrada por uma pessoa não binária. Além disso, 15 candidatos não informaram seu gênero, o que pode indicar lacunas na coleta de dados ou insegurança no preenchimento do formulário. Esses números sugerem que há um maior engajamento feminino na preservação e promoção das culturas populares na região Sul, um fenômeno que merece uma investigação mais aprofundada.

A análise da faixa etária dos inscritos demonstra concentração nas faixas de 51 a 60 anos (66 candidaturas) e 40 a 50 anos (37 candidaturas), indicando que grande parte dos participantes são mestres e mestras de cultura com trajetória consolidada. Não houve inscrições entre 18 e 28 anos, e a faixa de 29 a 39 anos registrou 21 inscrições. Além disso, 33 candidaturas vieram de pessoas acima dos 60 anos, e 48 não informaram a idade. Os dados revelam que a transmissão dos saberes ainda se concentra em lideranças mais velhas, reforçando a importância de fomentar a participação de agentes culturais jovens para a continuidade dessas tradições.

A distribuição territorial das candidaturas na região Sul apresenta equilíbrio relativo, com 73 inscrições do Rio Grande do Sul, 70 do Paraná e 62 de Santa Catarina. O dado demonstra que o interesse pelo prêmio está distribuído de forma consistente entre

os estados, reforçando a importância de políticas culturais descentralizadas que atendam equitativamente às expressões culturais dos territórios.

No que se refere à raça e etnia, a maior parte dos candidatos (178) não declarou essa informação. Apenas uma candidatura se autodeclarou preta, outra quilombola e uma terceira cigana. Essa ausência de autodeclaração não deve ser interpretada como falta de identificação, mas como reflexo de falhas estruturais no questionário de inscrição, que agrupa em um único item “pessoa negra ou de matriz africana ou de terreiro”, dificultando a distinção entre pertencimento racial e identidade religiosa. Essa imprecisão compromete a fidedignidade dos dados e reforça a invisibilização da população negra no processo de seleção. Assim, qualquer inferência sobre a ausência de autodeclaração só poderá ser plenamente avaliada quando a metodologia de coleta de dados for aprimorada e a análise das demais regiões do país for concluída.

Diante dessa limitação metodológica, foi adotada a estratégia de analisar três perguntas que abordam questões étnico-raciais (colunas 22, 28 e 30), permitindo identificar iniciativas voltadas à cultura negra e quilombola. A subseção seguinte apresenta uma análise detalhada dessas candidaturas, considerando não apenas a autodeclaração racial, mas também as manifestações culturais descritas e os públicos beneficiários dessas iniciativas.

5.2 Representatividade Racial e Expressões Afrodescendentes

Para compreender a representatividade da cultura afrodescendente no conjunto das candidaturas, foram analisadas as respostas das planilhas desenvolvidas e alimentadas pela equipe de pesquisa, com base na sistematização das respostas dos proponentes. Foram selecionadas três perguntas/colunas da planilha que permitem identificar manifestações culturais afro-brasileiras: Coluna 22 (se a candidatura se referia a povos e comunidades de terreiro, matriz africana e/ou afro-indígena); Coluna 28 (expressões e manifestações culturais apresentadas); e Coluna 30 (tipo de público da iniciativa cultural).

Os dados revelam que 42 candidaturas se identificaram como pertencentes a povos e comunidades de terreiro, matriz africana e/ou afro-indígena, algumas especificando tradições como candomblé, umbanda e nação muzunguê. Outras não detalharam suas tradições, o que pode indicar tanto diversidade interna quanto limitações no formulário de inscrição.

As expressões culturais listadas evidenciam a riqueza das práticas afro-brasileiras contempladas, como capoeira, maculelê, samba de roda, jongo, caxambu, medicina tradicional, tradições quilombolas, benzimentos e rezas. Também aparecem manifestações como roda de samba, maracatu e samba reggae. Muitas iniciativas combinam múltiplas expressões, refletindo a interseccionalidade das tradições afrodescendentes.

A análise do público das iniciativas reforça a centralidade da cultura afrodescendente nas candidaturas. Afro-brasileiros, comunidades de matriz africana e quilombolas são frequentemente citados como beneficiários diretos. Ao todo, 183 candidaturas mencionam alguma manifestação afro-brasileira em pelo menos uma das colunas analisadas, evidenciando a forte presença da cultura negra na região Sul. Esses dados contestam a ideia de que tais expressões são pouco representativas, e reafirmam a urgência de seu reconhecimento e fortalecimento nas políticas culturais.

5.3 Inclusão Simbólica ou Reconhecimento Efetivo?

A análise das candidaturas também permite questionar se a presença da cultura negra nos editais reflete um reconhecimento efetivo ou se se trata de uma inclusão meramente simbólica. O conceito de democracia racial no Brasil tem sido amplamente debatido por autores como Lélia Gonzalez (1988) e Abdias do Nascimento (1978), que argumentam que as políticas culturais muitas vezes reproduzem desigualdades estruturais, limitando o alcance real das iniciativas afrodescendentes.

Embora o número expressivo de candidaturas que mencionam manifestações culturais afrodescendentes (183 no total) demonstre a força da cultura negra na região Sul, a ausência de autodeclaração racial na maioria dos inscritos levanta dúvidas sobre o grau de reconhecimento institucional dessas iniciativas. A falta de dados explícitos sobre a identidade racial dos proponentes pode indicar que, apesar da relevância das expressões culturais negras, ainda há inconsistência em assumir marcadores sociais ligados ao quesito raça-cor dentro do sistema de editais públicos.

Além disso, as análises qualitativas sugerem que os critérios de avaliação podem não levar em conta as especificidades das manifestações afro-brasileiras, aplicando padrões que favorecem linguagens artísticas mais reconhecidas institucionalmente. Isso reforça a necessidade de revisar as metodologias de seleção para garantir que os critérios

sejam adequados às realidades das comunidades negras e quilombolas, promovendo um reconhecimento efetivo em vez de uma inclusão simbólica.

6. Considerações Finais

A análise das candidaturas ao Prêmio Mestre Lucindo evidencia a significativa presença da cultura afro-brasileira na região Sul do Brasil, desafiando a ideia de que essa parte do país é exclusivamente marcada pela influência europeia. Os dados quantitativos mostram um grande número de iniciativas que fazem referência a manifestações culturais afrodescendentes, enquanto as análises qualitativas revelam a centralidade da identidade negra na preservação e difusão da cultura popular. No entanto, a ausência expressiva de autodeclaração racial nos formulários levanta questões sobre o reconhecimento efetivo dessas iniciativas e sobre as barreiras ainda presentes no acesso a políticas públicas de fomento cultural. Como argumenta Lélia Gonzalez (1988), a cultura negra no Brasil foi alvo de apropriação e esvaziamento simbólico, sendo frequentemente tratada como folclore e não como parte estruturante da identidade nacional.

Para que as políticas culturais sejam verdadeiramente inclusivas e não apenas representações simbólicas, é fundamental adotar medidas concretas que promovam a equidade e o fortalecimento das manifestações afrodescendentes. A revisão dos critérios de avaliação dos editais é essencial para garantir o reconhecimento das especificidades culturais negras sem a imposição de padrões eurocêntricos — um problema já apontado por Lilia Schwarcz (1993) ao analisar como o embranquecimento moldou a exclusão da cultura negra no Brasil. Também é necessário incentivar a participação de agentes culturais mais jovens, assegurando a transmissão dos saberes e ampliando o impacto das iniciativas no longo prazo.

Outra recomendação central é a implementação de ações afirmativas com recursos permanentes para projetos culturais afro-brasileiros e quilombolas, ampliando o acesso aos editais públicos e reduzindo desigualdades históricas. Paralelamente, a inclusão da variável racial nos censos e sistemas de informação cultural deve ser aprimorada, permitindo uma avaliação mais precisa da participação negra nos mecanismos de fomento. A valorização da cultura afro-brasileira nos currículos escolares também deve ser ampliada, promovendo uma educação antirracista que reconheça a

contribuição africana na construção da identidade nacional, como reivindicado por Abdias do Nascimento (1978) ao denunciar o genocídio cultural da população negra.

Ao romper com o mito da democracia racial e enfrentar os desafios impostos pela forma social racista, o Brasil pode avançar para uma sociedade verdadeiramente pluri-racial e democrática. Para isso, não basta reconhecer a cultura negra como parte do patrimônio nacional; é necessário garantir condições concretas para que essas manifestações sejam valorizadas, preservadas e fortalecidas. Somente assim será possível construir um país em que a diversidade não seja apenas celebrada, mas efetivamente integrada às políticas públicas e ao desenvolvimento cultural brasileiro.

7. Referências Bibliográficas

BENTO, Maria Aparecida Silva. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

GONZALEZ, Lélia. **Lugar de negro**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1988.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

MESA V

Leis Emergenciais II

A IMPLEMENTAÇÃO DA POLÍTICA NACIONAL ALDIR BLANC NO PARÁ: PROCESSOS, DESAFIOS E PARTICIPAÇÃO SOCIAL.

Gláfira Fonseca Lôbo Gonçalves¹

RESUMO: O artigo analisa o processos de implementação da Política Nacional Aldir Blanc (PNAB) no Estado do Pará, com ênfase no planejamento, participação social, desafios operacionais e estratégias adotadas pela gestão estadual. Utilizo uma abordagem qualitativa, com base em minha atuação como assessora em gestão cultural na SECULT/PA, além de análise de documental, reuniões do Conselho Estadual de Cultura e dados do Mapa Cultural do Pará. O estudo destaca o protagonismo da sociedade civil na elaboração do PAAR e a adoção de critérios democráticos para a divisão dos recursos. A principal contribuição da pesquisa está na demonstração de que é possível implementar políticas culturais continuadas com gestão participativas e transparente, reforçando os princípios do Sistema Nacional de Cultura.

PALAVRAS-CHAVE: Gestão democrática, Pará, Participação Social, PNAB, Política Cultural.

INTRODUÇÃO

Neste artigo faço uma análise do processo de implementação da Política Nacional Aldir Blanc (PNAB) no Pará, abordando aspectos como planejamento, desafios operacionais, participação social e impactos na gestão cultural. O texto examina as estratégias adotadas pelo Secretaria de Cultura do Pará, para executar a referida política nacional, a relação entre o governo e a sociedade, a descentralização dos recursos e as dificuldades enfrentadas no processo. Além disso, aponto a importante influência que o Conselho Estadual de Cultura (SEC) teve na formulação das diretrizes de aplicação dos recursos da PNAB na esfera estadual.

Início fazendo um resumo das diretrizes básicas para a execução, dessa que é considerada a maior política cultural da história do Brasil, a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura no Brasil, apresentando um panorama de suas legislações

¹ Gláfira Lôbo é mestra em Gestão Cultural, no Instituto Politécnico de Leiria, campus da Escola Superior de Arte e Designer, em Portugal. Especialista em Gestão e Responsabilidade Social, pela Faculdade Integrada Ipiranga (2011), Pedagoga pela Universidade do Estado do Pará, no Centro de Ciências Sociais e Educação (2008) e esteve como assessora em gestão cultural para a SECULT entre os de fevereiro a dezembro de 2024. Palavras-chave: Política Cultural, Democracia, Participação Social, Conselhos de Cultura e PNAB/PARÁ. Email da autora: contato.glafira@gmail.com.

vigente, objetivos, ações, metas e sua aplicação. Num segundo momento, faço um relato aprofundado nas realizações da PNAB no estado do Pará para o ano I, entre os meses de fevereiro a dezembro de 2024, período em que me encontrava com Assessora em Gestão Cultural da SECULT/PA.

Política Nacional Aldir Blanc (PNAB) Lei nº 14.399/2022

A Política Nacional Aldir Blanc de fomento à cultura (PNAB), instituída pela Lei nº 14.399/2022², é um sistema federativo de financiamento contínuo à cultura, com repasses anuais da União para estados, municípios e o Distrito Federal, figurando como um marco significativo para estruturar o sistema federativo de financiamento à cultura. Essa política possibilita o investimento regular em projetos e programas culturais, representando uma evolução em relação às políticas culturais anteriores, como a Lei Aldir Blanc 1 e a Lei Paulo Gustavo, que tiveram caráter emergencial.

Entre seus objetivos estão o estímulo a projetos culturais, o financiamento e a manutenção de ações e espaços artístico-culturais, além da democratização do acesso à produção e fruição artística. Os recursos podem ser aplicados diretamente em políticas culturais locais, abrangendo iniciativas de preservação do patrimônio, promoção de manifestações culturais e construção de espaços culturais, por meio de ações públicas, editais e chamamentos abertos voltados aos trabalhadores da cultura.

É regida por princípios como racionalidade administrativa, desburocratização, descentralização e desconcentração de recursos, respeito à diversidade cultural, simplificação dos procedimentos, e gestão democrática e compartilhada. Tem entre seus beneficiários os trabalhadores da cultura, além de entidades e pessoas físicas ou jurídicas que atuem na produção, difusão, promoção, preservação e aquisição de bens, produtos ou serviços artísticos e culturais, incluindo o patrimônio cultural material e imaterial.

Tem uma vigência de 5 anos, prevendo um repasse total de R\$ 15 bilhões de reais, com uma programação orçamentária anual de até R\$ 3 milhões a partir de 2023 para os entes, garantidos pela Medida Provisória (MP) nº 1.272/2024³. As regras de

² https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2022/lei/114399.htm

³ https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2023-2026/2024/Mpv/mpv1274.htm#art1 Acessada em 01/01/2025.

solicitação e aplicação de recursos estão definidas na Portaria MinC nº 80/2023⁴, que estabelece como diretrizes complementares a PNAB para estados, municípios e o Distrito Federal o dever de cadastrar seus planos de ação para o recebimento dos repasses correspondentes.

Para recebimento dos recursos da PNAB, os estados, o Distrito Federal, os municípios e os consórcios públicos intermunicipais cadastrarão seus planos de ação na plataforma oficial de transferências da União, o TrásfereGov⁵. No plano de ação optasse pelas metas e ações pré-definidas, com os valores a serem aplicados respectivamente. Para o detalhamento do Plano de Ação, é elaborado o Plano Anual de Aplicação dos Recursos (PAAR), contendo informações mais específicas como metas detalhadas, ações, valores, formas de aplicação e produtos/entregas esperados.

O PAAR requer aprovação prévia e consulta pública e, por isso, deve ser elaborado com a participação da sociedade civil, preferencialmente por meio de conselhos de cultura ou, na ausência deste, pelas assembleias gerais dos agentes e fazedores de cultura do território. O processo deve assegurar políticas de ações afirmativas⁶ voltadas para grupos minorizados, como mulheres, negros, indígenas, LGBTQIAPN+, entre outros, com mecanismos que garantam cotas, regionalização e a valorização da diversidade cultural.

Os entes que receberam valores acima de 360 mil reais preencheram seus planos de ação seguindo um formulário padrão, que se dividia em duas metas: Ações Gerais e Implementação da Política Nacional de Cultura Viva (Lei nº 13.018/2014). Dentro das metas: 1) Ações Gerais, estavam Fomento Cultural, Obras, Reformas e Aquisição de Bens Culturais, Subsídio e Manutenção de Espaços e Organizações Culturais, e Custo Operacional (5%); 2) Implementação da Política Nacional de Cultura Viva (PNCV) Lei nº 13.018/2014.

TABELA 1 - As metas e ações do Plano de Ação dos estados, Distrito Federal e municípios que receberam valores acima de 360 mil reais.

⁴ <https://www.gov.br/cultura/pt-br/aceso-a-informacao/legislacao-e-normativas/portaria-no-80-de-27-de-outubro-de-2023> Acessada em 01/01/2025.

⁵ <https://www.gov.br/transferegov/pt-br>

⁶ Conforme as orientações da Normativa do MINC nº 10/2023. <https://www.gov.br/cultura/pt-br/aceso-a-informacao/legislacao-e-normativas/instrucao-normativa-minc-no-10-de-28-de-dezembro-de-2023> Acessada em 03/01/2025.

METAS	AÇÕES
1. Ações Gerais	Fomento Cultural
	Obras, Reformas e aquisição de bens culturais
	Subsídio e manutenção de espaços e organizações culturais
	Custo operacional (5%)
3. Implementar a Política Nacional de Cultura Viva (Lei Nº 13.018/2014)	Implementar a Política Nacional de Cultura Viva (Lei Nº 13.018/2014)

Fonte: MINC. Guia prático da PNAB para elaboração do Plano Anual de Aplicação dos Recursos (PAAR), 2º ed, 2024.

Segundo o Painel de Dados⁷ da PNAB, a adesão à Política Nacional Aldir Blanc (PNAB) alcançou, em dezembro de 2023, 100% dos estados e 96,9% dos municípios brasileiros. Apesar do cadastramento do plano de ação na plataforma oficial do governo federal levar, em média, apenas 15 minutos, e de não haver impedimentos legais ou administrativos que justificassem a ausência, 3,1% dos municípios optaram por não aderir ao programa.

A análise dos dados por regiões revelou contrastes significativos. A região Nordeste se destacou ao atingir 100% de adesão entre seus municípios. No Norte, o Pará (PA) obteve 97,9% de adesão, enquanto Rondônia (RO) registrou apenas 73,08%. No Centro-Oeste, Mato Grosso do Sul (MS) foi o único estado com adesão total, enquanto Goiás (GO) e Mato Grosso (MT) ficaram com índices de 90,2% e 90,8%, respectivamente. Já no Sudeste, o Rio de Janeiro (RJ) atingiu 100% de adesão, enquanto São Paulo (SP) e Minas Gerais (MG) alcançaram 92,9% e 96,37%, respectivamente. Por outro lado, na região Sul, nenhum estado conseguiu adesão integral dos seus municípios.

Os repasses dos recursos destinados à política somaram R\$ 2.994.489.660, transferidos há 316 dias para estados e municípios. No entanto, apenas 8,29% desse montante foi efetivamente utilizado, conforme consta no referido painel no momento de construção deste artigo. Surpreendentemente, 5 estados e 2.387 municípios não

⁷ Neste painel é possível consultar a situação de qualquer região, estado e município do Brasil em termos de valor recebido, saldo atual das contas e percentual de utilização do recurso.
<https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/pnab/painel-de-dados-pnab> Acessado em 07/01/2025.

executaram nenhum percentual dos recursos recebidos, enquanto nenhum estado e apenas 906 municípios chegaram a aplicar mais de 80% dos valores⁸. O que nos mostra um cenário alarmante de baixíssima execução orçamentária dos recursos da PNAB no Brasil.

O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA POLÍTICA NACIONAL ALDIR BLANC NO ESTADO DO PARÁ EM 2024.

A gestão, representada pela secretária Úrsula Vidal, atendeu as orientações do Ministério da Cultura (MINC) no que diz respeito as prerrogativas de participação e controle social, realizando consulta ao Conselho Estadual de Cultura (CEC) para a elaboração do Plano Anual de Aplicação dos Recursos (PAAR). O processo de diálogo com a sociedade civil ocorreu em duas etapas. A primeira realizada nos dias 8 e 13/05/2024⁹, onde o pleno deliberou e aprovou a minuta inicial.

A segunda etapa envolveu dois dias de diálogo com os segmentos culturais, nos dias 20 e 22/05/2024¹⁰, em formato híbrido, sendo o presencial no Palacete Faciola (auditório Eneida de Moraes), e através da sala na plataforma Zoom. Nesses encontros, foram recepcionadas propostas de diversos segmentos culturais, com foco na operacionalização dos editais. As contribuições recebidas foram analisadas e deliberadas pelo Conselho Estadual de Cultura em reunião extraordinária realizada no dia 23/05/2024.

Nesta, foram avaliadas as sugestões mais centradas na divisão dos R\$ 68.292.729,88 (Ciclo 2023) pelos eixos escolhidos. O PAAR da Política Nacional Aldir Blanc foi publicado no Diário Oficial do Estado¹¹, com as seguintes categorias.

As metas foram divididas em macro ações:

- 1) Ações gerais: Fomento cultural, Obras, reformas e aquisição de bens culturais e Subsídio e manutenção de espaços e organizações culturais.
- 2) Custos operacionais: comissão de seleção e editais de fomento e Observatório, gestão e fiscalização.

⁸ Dados analisado em 07/01/2024.

⁹ <https://www.agenciapara.com.br/noticia/56255/secult-promove-escutas-para-aplicacao-de-recursos-da-lei-aldir-blanc> Acessado em 30/12/2024.

¹⁰ <https://www.agenciapara.com.br/noticia/56368/secult-realiza-segunda-escuta-setorial-para-aplicacao-dos-recursos-da-politica-nacional-aldir-blanc> Acessado em 30/12/2024.

¹¹ Procurar DOE nº 35.838, de 29/05/2024, página 107.

- 3) Política Nacional de Cultura Viva (lei 13.018/2014): fomento a projetos continuados de ponto de cultura e fomento a projetos continuados de pontos de cultura.

Nas Ações Gerais do PAAR, foram investidos aproximadamente 80% dos recursos da PNAB, divididos quatro editais de fomento, sendo eles: edital de Circulação, com valor total de R\$ 18.487.819,00 (40%); edital de Criação, com valor total de R\$ 18.487.819,00 (40%); edital de Formação, com valor total de R\$ 4.621.954,74 (10%); e edital de Premiação para Mestres, com valor total de R\$ 4.621.954,74 (10%).

É importante observar que a PNAB não se trata de uma lei emergencial, com foi a Lei Federal nº 14.017/2020, conhecida como Lei Aldir Blanc (LAB), que estabeleceu uma série de medidas emergências para o setor cultural e criativo, fortemente impactado pela pandemia do novo coronavírus (Covid-19). A PNAB é uma política permanente de apoio à cultura brasileira, que tem como objetivo apoiar a cultura nacional por meio de investimentos contínuos em projetos culturais.

Por este motivo, a proposta do PAAR 2024 não focou exclusivamente na criação de projetos artísticos e culturais, pois a LAB já havia feito isso. Agora, com o recurso da PNAB, é importante fazer circular os bens culturais, as ideias, os artistas e os produtos criativos que foram produzidos largamente na LAB, bem como promover a facilitação e a circulação de artistas, agentes culturais e obras de arte neste novo momento.

Foram indicados investimentos em Obras, Reformas e Aquisição de bens culturais, no valor total de R\$ 5.463.418,39, divididos em duas rubricas: Modernização de teatro, com valor de R\$ 1.000.000,00 e Reformas de espaços culturais, com valor de R\$ 1.000.000,00. Ainda, Subsídio e manutenção de espaço e organizações culturais, com valor total de R\$ 2.731.709,20, distribuídos em R\$ 1.080.000,00 para Subsídio mensal e R\$ 1.651.709,20 para manutenção de espaços, ambos para instituições não vinculadas ao poder público.

A ação de Custos Operacionais, obrigatoriamente correspondente a 5% do valor total recebido, será realizada com um investimento de R\$ 3.414.636,49, sendo dividido da seguinte forma: R\$ 500.000,00 destinados ao custeio da Comissão de

Seleção de Editais de Fomento e R\$ 2.914.636,49 aplicados no Observatório, gestão e fiscalização.

É importante observar que, considerando que o Estado do Pará recebeu um valor superior ao limite estabelecido no artigo 5º, parágrafo único, da Lei nº 14.399/2022, o custo operacional não é tratado como uma meta, mas sim como uma ação dentro da meta, conforme as orientações do Guia Prático da PNAB para Elaboração do PAAR¹², elaborado pelo Ministério da Cultura.

O PAAR elaborado pela SECULT em diálogo com a sociedade civil — por meio de seus representantes no Conselho Estadual de Cultura do Pará e de consultas realizadas com agentes e fazedores de cultura do território —, destaca-se pela meta de Implementação da Política Nacional de Cultura Viva¹³ (PNCV). Essa meta, originalmente estabelecida em um mínimo obrigatório de 10% dos recursos totais para os estados e o Distrito Federal, foi ampliada para 15% no estado do Pará, representando um investimento de R\$ 10.463.418,30.

Entre 10 de outubro de 2023 a 16 de dezembro de 2024, foram realizadas 33 reuniões com o CEC, sendo 17 convocatórias específicas para PNAB. Nessas reuniões, foram discutidos assuntos como PAAR, sistematização de escuta da sociedade civil, operacionalização dos editais e as análises das contribuições sobre eles. Na reunião de 12 de junho de 2024 apresentei para o conselho um estudo sobre as possibilidades de divisão dos recursos, utilizando como parâmetro os dados do Mapas Cultural do Pará das Lei Aldir Blanc (LAB) E Lei Paulo Gustavo (LPG).

TABELA 1 – Total de agentes individuais por segmento cultural na Lei Aldir Blanc no estado do Pará em 2020.

¹² https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/pnab/copy_of_cartilha012510online1.pdf Acessado em 01/01/2025.

¹³ https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/l13018.htm Acessada em 01/01/2025.

**TOTAL DE AGENTES INDIVIDUAIS POR SEGMENTO CULTURAL NA
LEI ALDIR BLANC NO PARÁ EM 2020**

	SEGMENTO CULTURAL	LAB	%
1	Música	4905	15,85%
2	Culturas Populares	3640	11,76%
3	Artesanato + Moda e Design	3610	11,66%
4	Audiovisual	3419	11,05%
5	Artes Visuais	2647	8,55%
6	Dança	2380	7,69%
7	Cultura Digital	1925	6,22%
8	Teatro	1587	5,13%
9	Livro e Leitura	1578	5,10%
10	Culturas Afro-Brasileiras	1447	4,68%
11	Patrimônio Cultural Imaterial	792	2,56%
12	Cultura Urbana e Periférica	781	2,52%
13	Patrimônio Cultural Material	614	1,98%
14	Culturas Indígenas	514	1,66%
15	Circo	489	1,58%
16	Cultura Alimentar	412	1,33%
17	Museus e Memoriais de Base Comunitária	133	0,43%
18	Cultura Gospel	78	0,25%
19	Pontos e Pontões de Cultura**		
TOTAL		30951	100%

Fonte: Elaborado pela autora com dados do Mapa Cultural do Pará ¹⁴(2024).

TABELA 2 – Total de agentes individuais por segmento cultural na Lei Paulo Gustavo no estado do Pará em 2020.

¹⁴ <https://mapacultural.pa.gov.br/> acessado 08/05/2024.

**TOTAL DE AGENTES INDIVIDUAIS POR
SEGMENTO NA LEI PAULO GUSTAVO 2022**

SEGMENTO CULTURAL	QTD	%
Audiovisual	594	19.37%
Música	499	16.27%
Artesanato	191	6.23%
Artes Visuais	177	5.77%
Livro e Leitura	172	5.61%
Dança	147	4.79%
Culturas Populares	144	4.70%
Audiovisual - Licenciamento	129	4.21%
Audiovisual - Cinema de Rua	108	3.52%
Cultura Digital	105	3.42%
Audiovisual - Mostras e Festivais	99	3.23%
Patrimônio Imaterial	99	3.23%
Cultura Afrobrasileira	96	3.13%
Teatro	89	2.90%
Pontos e Pontões I	83	2.71%
Cultura Urbana e Periférica	78	2.54%
Moda e Design	70	2.28%
Cultura Alimentar	44	1.43%
Culturas Indígenas	36	1.17%
Cultura Gospel	34	1.11%
Círculo	30	0.98%
Patrimônio Material	22	0.72%
Audiovisual - Apoio as Salas de Cinema	11	0.36%
Museus e Memoriais	10	0.33%
total	3067	100%

Fonte: Elaborado pela autora com dados do Mapa Cultural do Pará (2024).

Comparando as duas tabelas, é possível observar uma diferença no ranking dos segmentos com maior porcentagem de inscritos por setorial. Enquanto na LAB, a setorial Música aparece com 4.905 inscritos, ocupando a primeira posição, na LPG, ela cai para o segundo lugar com 499 inscritos, ficando abaixo do segmento Audiovisual, que obteve 594 inscritos. Na sequência, observa-se que o segmento Cultura Popular, que ocupava a segunda posição na LAB, desce para o sétimo lugar na LPG. Já o Audiovisual que na LAB estava no quarto lugar, sobe para a primeira posição na LPG.

É importante observar que a LPG (2022) destinou recursos do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) para ações emergenciais no setor cultural. Por esse motivo, houve um crescimento significativo na área do audiovisual, que representou 19,37% do total de inscrito no edital. Já os recursos da LAB vieram do Fundo Nacional de Cultura (FNC), e abrangiam todos os segmentos culturais, o que resultou numa distribuição de inscritos mais equilibrada e próxima da realidade do setor cultural. Este fator pode ser observado no gráfico demonstrado, que ilustra um comparativo do número de inscrições por segmento no Pará.

GRÁFICO 1 – Total de agentes individuais por segmento cultural: diferença na distribuição de recursos LAB e LPG.



Fonte: Gráfico elaborado pela autora com dados do Mapa Cultural do Pará (2024).

Apresentei ao Conselho Estadual de Cultura uma prospecção sobre a divisão dos recursos da PNAB, considerando os dados do Mapa Cultural do Pará referentes à LAB e LPG. Esse gráfico faz uma sobreposição entre ambas, no entanto, adota como

referência o ranking de classificação da LPG, onde o audiovisual ocupa a primeira posição. No entanto, foi a partir deste gráfico comparativo que pudemos visualizar com mais precisão, que os dados da LAB refletem uma distribuição mais democrática. Assim, ficou evidente que essa metodologia seria o caminho mais justo para a alocação dos recursos da PNAB no estado do Pará.

A curva da LPG mostra uma enorme disparidade entre os segmentos, com o Audiovisual atingindo cerca de 10% das inscrições, enquanto o circo registrou menos de 0,5. Já a curva da LAB reduz significativamente esta discrepância, distribuindo os segmentos de forma mais equilibrada, com o Circo alcançando 3,5% e a Música ficando próximo de 9,5%. Este gráfico comparativo foi essencial para que o CEC aprovasse, por quase unanimidade, a adoção dos dados da LAB como base de cálculo para a divisão dos recursos da PNAB (ano I) no estado do Pará.

Em reunião do Conselho Estadual de Cultura, foi aprovada, em assembleia geral, a decisão de que a divisão dos recursos deveria partir de um piso mínimo de cinco vagas para cada uma das 18 setoriais (excetuado Pontos e Pontões, que terão um edital específico) somado à porcentagem da base de cálculo do gráfico 1. Desta forma, a distribuição dos recursos da PNAB no estado do Pará foi distribuída da seguinte forma entre os eixos de Circulação, Criação e Formação.

TABELA 3 – Divisão dos recursos da PNAB no Pará em 2024.

DIVISÃO DOS RECURSOS DA PNAB NO PARÁ (2024)			
	SEGMENTO	GERAL	%
1.	Música	R\$ 3.937.093,77	9,46%
2.	Culturas Populares	R\$ 3.292.140,43	7,91%
3.	Artesanato + Moda e Design	R\$ 3.276.845,10	7,88%
4.	Audiovisual	R\$ 3.179.464,79	7,64%
5.	Artes Visuais	R\$ 2.785.864,81	6,70%
6.	Dança	R\$ 2.649.736,32	6,37%
7.	Cultura Digital	R\$ 2.417.757,06	5,81%
8.	Teatro	R\$ 2.245.429,60	5,40%
9.	Livro e Leitura	R\$ 2.240.841,00	5,39%
10.	Culturas Afro-Brasileiras	R\$ 2.174.051,37	5,23%
11.	Patrimônio Cultural Imaterial	R\$ 1.840.103,20	4,42%
12.	Cultura Urbana e Periférica	R\$ 1.834.494,91	4,41%
13.	Patrimônio Cultural Material	R\$ 1.749.350,87	4,21%
14.	Culturas Indígenas	R\$ 1.698.366,42	4,08%
15.	Circo	R\$ 1.685.620,30	4,05%
16.	Cultura Alimentar	R\$ 1.634.075,74	3,93%
17.	Museus e Memoriais de Base Comunitária	R\$ 1.504.115,65	3,62%
18.	Cultura Gospel	R\$ 1.452.241,40	3,49%
	TOTAL INVESTIDO NOS EIXOS CIRCULAÇÃO, CRIAÇÃO E FORMAÇÃO	R\$ 41.597.592,74	100%

Fonte: Gráfico elaborado pela autora para a execução da PNAB (2024) no Pará.

CONCLUSÕES

O Plano Anual de Aplicação de Recursos (PAAR) do Estado do Pará, assim como a divisão dos recursos da Política Nacional Aldir Blanc (PNAB), evidenciam um esforço significativo de diálogo com a sociedade civil e uma sólida aderência às orientações do Ministério da Cultura. Embora ainda existam desafios a serem enfrentados — como a necessidade de aprofundar o entendimento das demandas reais do setor cultural no estado e ampliar a capilarização, alcançando mais regiões em suas consultas e reuniões —, a construção deste processo se destaca pela efetiva participação social, pela estratégia clara na alocação de recursos e pela organização objetiva de suas macro-ações.

A participação social no processo de construção do PAAR e PNAB no Estado do Pará respeitou as prerrogativas de controle e envolvimento da sociedade nas políticas públicas de cultura, conforme previsto na Constituição Federal de 1988. Alinhado ao Art. 216-A, que institui o Sistema Nacional de Cultura como um modelo

descentralizado e participativo, o processo garantiu a democratização das decisões por meio do diálogo entre o ente federativo e a sociedade civil.

Essa abordagem demonstra que é possível conceber políticas públicas de cultura fundamentadas em novos modelos de gestão democrática, descentralizada e participativa. A atuação da gestão da Secretaria de Cultura do Pará evidenciou um compromisso com políticas continuadas e consistentes, construídas em diálogo com a sociedade e pactuadas de forma democrática. A efetivação do Conselho Estadual de Cultura (CEC), como um instrumento de participação ativa da sociedade no processo decisório, reforça que essa nova forma de gestão cultural é viável e eficaz, abrindo caminhos para a consolidação do Sistema Nacional de Cultura no Brasil.

Ainda é necessário superar alguns desafios, como a falta de concordância sobre o formato dos editais, que exigiu reuniões adicionais e evidencia a necessidade de aprimoramento nesse aspecto. Além disso, a descrição dos produtos e entregas nos documentos acordados poderia ter incluído os impactos esperados para cada eixo, oferecendo maior clareza sobre os benefícios diretos para a sociedade. O aprimoramento desses pontos, tanto na definição dos critérios de aplicação, quanto na descrição dos impactos, pode fortalecer significativamente o processo nos próximos ciclos, garantindo maior transparência e eficiência na implementação das políticas culturais no estado do Pará.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. **Guia prático da PNAB para elaboração do plano nacional de aplicação dos recursos (PAAR).** Disponível em: https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/pnab/PNAB_Elaboracao_PAAR.pdf. Acesso em: 01 jan. 2025.

BRASIL. **Lei nº 14.399, de 8 de julho de 2022.** Institui a Política Nacional Aldir Blanc de fomento à cultura. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2022/lei/14399.htm. Acesso em: 18 fev. 2025.

BRASIL. **Medida Provisória nº 1.272, de 20 de março de 2024.** Dispõe sobre a programação orçamentária da Política Nacional Aldir Blanc. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2023-2026/2024/Mpv/mpv1274.htm#art1. Acesso em: 01 jan. 2025.

CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA DO PARÁ. **Ata das reuniões extraordinárias e extraordinárias sobre a PNAB no Pará.** Belém, 2023-2024.

GONÇALVES, Gláfira Fonseca Lôbo. **Gráficos comparativos da distribuição dos recursos da PNAB**: elaboração própria com base em dados do Mapa Cultural do Pará, 2024. Material de apoio à pesquisa.

GONÇALVES, Gláfira Fonseca Lôbo. **Relatório técnico sobre a implementação da PNAB no Pará**. Belém: SECULT/PA, 2024.

PAAR. SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA (SECULT). **Plano nacional de aplicação dos recursos PAAR-PNAB Pará – 2024**. Diário Oficial do Estado do Pará, Belém, 2024.

PARÁ. **Mapa Cultural do Pará**: dados sobre a execução da Lei Aldir Blanc e da Lei Paulo Gustavo. Disponível em: <https://mapacultural.pa.gov.br/>. Acesso em: 18 fev. 2025.

PROPULSÃO CULTURAL - ESCRITA DE PROJETOS: REFLEXÕES SOBRE O ASSESSORAMENTO A PROJETOS CULTURAIS NA IMPLEMENTAÇÃO DA PNAB NO PARANÁ¹

Vinícius Oliveira Costa²

Rachel Callai Bragatto³

Camille Bittencourt⁴

Maria Julia Silvestre⁵

Maria Carolina Sarturi⁶

RESUMO: O artigo consiste em um relato de experiência sobre o Propulsão Cultural - Escrita de Projetos, um processo de assessoramento para elaboração e escrita de projetos culturais. Detém-se especificamente às experiências conduzidas durante a implementação da Política Nacional Aldir Blanc (PNAB) em três entes federativos, Curitiba, Pinhais e Paraná. É descrita, caracterizada e analisada a metodologia conduzida pelo Laboratório de Cultura Digital (LabCD UFPR/MinC) em parceria com o Comitê de Cultura do Paraná. As reflexões apontam para a aplicação da metodologia enquanto ferramenta de rede para mapeamento e diagnóstico do campo cultural local, capaz de identificar agentes e produtores culturais, assim como contribuir para a qualificação de projetos e para a democratização do acesso às políticas públicas de fomento à cultura.

PALAVRAS-CHAVE: PNAB, Políticas Culturais, Propulsão Cultural, Assessoramento técnico, Escrita de projetos culturais.

¹ A presente pesquisa só é possível graças aos recursos aportados pelo MinC via Termo de Execução Descentralizada na UFPR chamado Laboratório de Cultura Digital. O projeto de extensão é uma iniciativa de articulação, reflexão, elaboração e desenho de soluções ligadas às políticas de cultura e cultura digital no Brasil, conectando estratégias de participação social, educação, tecnologias e comunicação.

² Vinícius Oliveira Costa é doutorando em Tecnologia e Sociedade pela UTFPR e mestre em Linguagem, Identidade e Subjetividade pela UEPG. Integrante do Grupo de Pesquisa Design e Cultura da UTFPR e do Eixo Desenho de Políticas Públicas do LabCD. E-mail: viniciuscosta@ufpr.br

³ Rachel Callai Bragatto é professora do Bacharelado de Produção Cultural na UFPR e coordenadora de Desenho de Políticas Públicas no LabCD. Foi uma das idealizadoras da metodologia Propulsão Cultural junto ao coletivo Soylocoporti. Pós doc em Sociologia na UFPR, estuda temas como economia política da comunicação, democracia e participação política. E-mail: rachelbragatto@gmail.com

⁴ Camille Bittencourt é mestranda em Artes Cênicas pela UFRGS, com pesquisas na área de produção cultural, mediação, festivais e curadoria em artes cênicas. Integrante do eixo de Desenho de Políticas Públicas no LabCD. E-mail: camilledibittencourt@gmail.com

⁵ Maria Júlia Silvestre é mestranda em História pela UFPR, com pesquisas na área de História Cultural, teoria feminista e pensamento afro-diaspórico. Integrante do eixo de Desenho de Políticas Públicas no LabCD. E-mail: majusilvestresil@gmail.com

⁶ Maria Carolina Sarturi é graduada em Produção Cultural pelo Centro Universitário Belas Artes e graduanda em Artes Visuais pela UFPR. Atua na Coordenação de Desenvolvimento da Economia da Cultura na Secretaria de Estado da Cultura do Paraná e integra o Eixo Desenho de Políticas Públicas do LabCD. E-mail: carolinasarturi@ufpr.br

1. INTRODUÇÃO

Apesar da efervescência de políticas e práticas culturais durante a primeira década do século XXI no Brasil, a partir de 2016 houve significativa descontinuidade e refluxo das políticas no campo cultural, assim como de seu financiamento e institucionalidade, decorrente, principalmente, de governos avessos às pautas culturais, reatualizando, uma vez mais, as tristes tradições a que se refere Rubim (2007). Foram cortes orçamentários, suspensão de editais, enfraquecimento de instituições participativas da área.

Durante a pandemia da COVID-19 e sob um governo adverso, que sistematicamente atacava a classe artística e criminalizava os movimentos sociais, o setor cultural nacional viu-se à beira do colapso. Contudo, foi nesse cenário de crise que o movimento cultural brasileiro protagonizou um capítulo importante de sua história: a aprovação da Lei Aldir Blanc (LAB), uma ampla e capilarizada política cultural. Apesar de sua motivação emergencial, destinada a atender artistas e trabalhadores da cultura em situação de vulnerabilidade, a LAB foi além. Estruturada sobre o princípio da descentralização, ela possibilitou que municípios e estados brasileiros tivessem acesso a recursos da cultura. Essa descentralização representou um marco histórico, ampliando a capacidade dos entes federativos de atuar no fomento cultural. Além disso, ao vincular o repasse de recursos à adesão e implementação do Sistema Nacional de Cultura (SNC), a lei estabeleceu as bases para a realização de princípios previstos no SNC rumo a uma organização do campo mais estruturada e participativa, dando passos para a institucionalização da cultura como política de Estado.

No mesmo espírito, embora em menor escala, a Lei Paulo Gustavo (LPG) também contribuiu para fortalecer o setor cultural. Criada com recursos do superávit do Fundo Setorial do Audiovisual e de outras fontes, essa lei reforçou o compromisso de descentralizar os investimentos culturais e apoiar artistas e gestores em momentos críticos. Embora não alcance a magnitude da LAB, a LPG demonstra como políticas culturais podem ser orientadas por princípios de participação e territorialidade, contribuindo para a democratização do acesso aos recursos públicos.

Como apontam Isaura Botelho (2016), Lia Calabre (2009) e Teixeira Coelho (2000), a cultura é um direito essencial que deve ser garantido por políticas estruturadas, participativas e inclusivas. As experiências acima não efetivaram tudo isso, mas mostraram um caminho. Ao vincular repasses à adesão ao SNC, instrumentos como os conselhos, planos e fundos de cultura, devem ser estruturados pelos entes federativos. Eles não são apenas mecanismos administrativos, mas instrumentos que permitem à sociedade civil influenciar na formulação, implementação e controle social das políticas culturais.

Esse modelo de política descentralizada e vinculada ao SNC viria a se consolidar com a Política Nacional Aldir Blanc (PNAB). Instituída pela Lei nº 14.399/2022, com o objetivo de consolidar o financiamento continuado para a cultura no Brasil, a partir dos recursos do Fundo Nacional de Cultura (FNC), a PNAB é hoje a maior política em volume de recursos no MinC com cerca de 15 bilhões de reais investidos em cinco anos, garantindo os repasses financeiros até 2027.

Os recursos da PNAB são repassados pela União diretamente aos estados, municípios e ao Distrito Federal. Justamente por estar dando seus primeiros passos, o modelo instituído pela PNAB experimenta desajustes do ponto de vista da execução da política pelos entes, que têm apresentado dificuldades para “gastar” os recursos, seja pela baixa institucionalidade do campo, sendo que em muitos municípios a cultura é um departamento junto com esporte ou turismo, seja pela falta de gestores e agentes públicos treinados para lidar com a burocracia. Há, inclusive, um receio justificado acerca da devolução de recursos proveniente da incapacidade de execução pelos entes.

Além da PNAB, outra novidade recente e que conforma os contornos do objeto deste artigo é o Programa Nacional dos Comitês de Cultura (PNCC) que por meio de editais públicos selecionou organizações da sociedade civil para gerirem Comitês de Cultura em todos os estados e DF. O edital previa uma organização proponente necessariamente nas capitais, mas que tivesse como parceiras organizações em regiões de baixo IDH e alta vulnerabilidade social, conforme o recém criado Índice Territorial dos Comitês de Cultura (ITCC). Além dos Comitês, o PNCC prevê os Agentes Territoriais de Cultura (ATCs), pessoas físicas selecionadas por editais públicos organizados pelos Institutos Federais de Ensino buscando lideranças que conheçam as dinâmicas sociais e culturais de seus territórios. O foco do PNCC é o assessoramento à

escrita de projetos culturais (com vistas à democratização no acesso aos recursos públicos), mobilização social, mapeamento e formação em políticas e direitos culturais diretamente nas comunidades e territórios.

É no encontro da PNAB com o PNCC que o objeto dessa pesquisa se localiza. O artigo propõe reflexões acerca dos processos formativos e de impulsionamento de projetos culturais na implementação da PNAB no estado do Paraná. As reflexões emergem da descrição, caracterização e análise da modelagem de uma metodologia de assessoramento técnico concebida originalmente pelo Coletivo Soylocoporti, a organização da sociedade civil proponente do Comitê de Cultura do Paraná, e conduzida de forma conjunta pelo Laboratório de Cultura Digital da UFPR e Comitê de Cultura do Paraná.

Para delinear essas discussões, optou-se por conduzir a escrita por meio de três seções. A primeira descreve e caracteriza a modelagem de assessoramento técnico em rede, o Propulsão Cultural - Escrita de Projetos. A segunda apresenta os processos envolvidos, inclusive os formativos, e traz dados sobre os públicos atendidos nas aplicações do modelo nas cidades de Curitiba, Pinhais e no estado do Paraná. O texto finaliza com as considerações e apontamentos para estudos futuros.

2. PROPULSÃO CULTURAL COMO TECNOLOGIA DE AÇÃO EM REDE: OS CASOS DE CURITIBA, PINHAIS E DO PARANÁ

O modelo hegemônico das políticas culturais baseadas em editais funciona a partir de uma lógica excludente, competitiva e meritocrática e, muitas vezes, descontinuada. Além dessa crítica principal, a burocratização dos editais, a exigência de conhecimentos técnicos específicos para a formulação de projetos e a concentração de recursos em determinados agentes e territórios dificultam a participação de grupos historicamente marginalizados, revelando uma estrutura discriminatória ao privilegiar agentes dotados de conhecimentos técnicos e operacionais específicos. O excesso de formalismos institucionais, aliado à rigidez documental exigida, transforma o que deveria ser um mecanismo de incentivo à diversidade cultural em um campo restrito, onde os iniciados nos códigos burocráticos conseguem transitar com fluidez. A própria linguagem técnica empregada nos editais de cultura constitui outro elemento de

exclusão. Os jargões administrativos, as exigências conceituais sofisticadas e os formatos rígidos de apresentação de projetos criam um hiato entre os agentes culturais e o aparato estatal.

Em um cenário onde os mecanismos institucionais de fomento à cultura frequentemente mostram-se excludentes, o Propulsão Cultural - Escrita de Projetos, emerge como uma ferramenta de apoio para a diversificação de agentes e projetos inscritos em editais. Ao oferecer assessoramento técnico qualificado a agentes culturais, a iniciativa atua no sentido de superação das barreiras que dificultam o acesso aos recursos públicos de incentivo à cultura.

A descentralização dos recursos possibilitada pela PNAB só se converterá em democratização efetiva se, além da disponibilização de recursos e da adesão e capacidade de execução dos entes federativos, for acompanhada por estratégias que enfrentem as barreiras técnicas e simbólicas que limitam o acesso. É precisamente aí que o Propulsão Cultural - Escrita de Projetos revela seu potencial: o apoio na compreensão do edital, adequação de documentos e mentoria no planejamento e escrita dos projetos culturais contribuem para que a descentralização de recursos se traduza em diversificação dos contemplados. Como efeito colateral, a metodologia desenvolvida capta dados sobre os participantes, permitindo um mapeamento amostral dos agentes culturais, inclusive daqueles não mapeados pelo Estado, uma vez que alcança públicos que, mesmo com o assessoramento, não chegam a se inscrever nos editais.

O Propulsão Cultural - Escrita de Projetos, que foi registrado como programa de extensão na Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da UFPR, foi desenhado tendo como base metodologias participativas, orientadas por meio de práticas dialógicas e a partir de um esforço de tradução para linguagem simples⁷. Materiais formativos e consultivos foram elaborados e disponibilizados considerando a comunicação acessível de dados, ferramentas digitais facilitadoras e técnicas de impulsionamento de projetos culturais, potencializando o acolhimento e a autonomia dos agentes de cultura que participaram do processo.

Para fins de aprimoramento e pesquisa, os participantes responderam a dois questionários: um no ato de inscrição e outro ao final como forma de avaliar a ação e

⁷ Técnica de comunicação cujo propósito é elaborar textos e documentos fáceis de ler (Bezerra e Borges, 2021). Disponível em: <https://revistas.ancib.org/index.php/tpbci/article/view/576>

remodelá-la, caso fosse necessário. Os questionários permitiram que os conteúdos fossem direcionados para os agentes inscritos e, portanto, fizeram parte do processo de formação dialógica. Da mesma forma, o formulário de inscrição permitiu um mapeamento inicial dos agentes culturais assessorados, contribuindo para a criação de um banco de dados com informações demográficas, sociais e políticas e permitindo o acompanhamento do projeto nas diferentes etapas da seleção pelos entes federativos.

Desta forma, o Propulsão Cultural - Escrita de Projetos foi viabilizado colaborativamente como uma tecnologia social⁸ de ação em rede, pautada no objetivo de impulsionar projetos culturais, especialmente aqueles dos fazedores de cultura que nunca escreveram um projeto ou participaram de um edital de seleção. Para tal, houve investimento coletivo na proposição de ações que dessem conta de temáticas recorrentes como elaboração de portfólio, escrita básica de projetos culturais, organização da documentação necessária para inscrição, bem como cronograma e orçamento, sempre dentro de um espaço dialógico crítico, orientado a partir da apreciação e avaliação dos mecanismos e instrumentos de seleção.

A implementação do modelo deu-se de três formas distintas em três territórios diferentes, a saber: primeiro em Curitiba/PR, capital do Paraná, conduzido em formato de mutirão presencial, de 3 a 20 de junho; segundo, de forma híbrida, na cidade de Pinhais/PR, localizada na região metropolitana de Curitiba, entre 22 e 26 de agosto; e terceiro, de forma remota, de 28 de agosto a 9 de setembro de 2024, focando no público interessado nos editais PNAB publicados pelo governo do estado do Paraná.

As três experiências foram conduzidas de modo a aprimorar tanto a metodologia quanto as ferramentas e materiais de apoio, considerando acessibilidade e meios de distribuição e circulação. Todas as oficinas ofertadas foram gravadas e disponibilizadas tanto no canal virtual do LabCD⁹ quanto no do Comitê de Cultura do Paraná¹⁰. Além disso, nas oficinas presenciais os materiais foram impressos e distribuídos para os

⁸ Tecnologia Social é aquela cujos valores que carrega estão alinhados com o desenvolvimento da sociedade e não o do mercado; é envolvida com um problema social e considera os saberes dos envolvidos e diretamente afetados; é a tecnologia sustentável, replicável e que tem como proposta a desierarquização dos saberes, tornando-os dialéticos (UFF, online). Disponível em: https://tecnologiasocial.uff.br/?page_id=69

⁹ Canal virtual do LabCD [\(1356\) Laboratório de Cultura Digital UFPR - MinC - YouTube](#)

¹⁰ Canal virtual do Comitê de Cultura do Paraná [\(1356\) Comitê de Cultura do Paraná - YouTube](#)

participantes, que passaram a contar com guias, *check list* de documentos e de certidões obrigatórias para a submissão de suas propostas.

2.1 PROPULSÃO CULTURAL - ESCRITA DE PROJETOS - CURITIBA/PR

A primeira experiência foi conduzida em Curitiba, capital do Paraná, uma cidade com 1.773.718 pessoas (IBGE, 2022¹¹), que recebeu R\$11.367.009,00 de recursos da PNAB no seu primeiro ciclo de execução. A aplicação piloto voltou-se ao apoio à participação no Edital Fomento Aldir Blanc, n.º 032/2024, lançado pela Fundação Cultural de Curitiba em 29 de maio de 2024, com valor total disponibilizado de R\$7.840.000,00, contemplando, a princípio, 225 projetos.

A maratona de assessoramento aconteceu de forma presencial de 3 a 20 de junho de 2024 nas dependências do Sindicato dos Artistas e Técnicos do Estado do Paraná – SATED/PR - parceiro da ação na capital paranaense, do Coletivo Soylocoporti (sede do Comitê de Cultura do Paraná) e na Universidade Federal do Paraná, que recebeu a etapa final com o plantão tira-dúvidas na véspera do encerramento das inscrições do edital.

Com vistas a um atendimento de forma integrada e colaborativa, o assessoramento técnico estruturou-se a partir dos seguintes passos: 1) divulgação de um formulário de inscrição para o público; 2) divulgação ampla da iniciativa com a imprensa e redes de cultura; 3) apreciação das inscrições diante dos critérios estabelecidos no edital de seleção PNAB Curitiba (PR); 4) agendamento de entrevistas; 5) criação do roteiro de entrevistas; 6) assessoramento durante as entrevistas; 7) preenchimento dos roteiros de atuação pela equipe; 8) revisão dos projetos; 9) reescrita conjunta dos projetos conforme necessário; 10) revisão por especialistas na elaboração de projetos culturais; e 11) organização logística, etapa que permeia todas as outras.

Conforme a figura 1, foram recebidas 107 inscrições, sendo 83 selecionados para entrevistas, 62 entrevistas agendadas, 62 projetos co-criados e refinados; 30 revisados por especialistas e 5 transmissões ao vivo sobre o edital nos canais virtuais do LabCD e Comitê de Cultura do Paraná.

¹¹ IBGE, 2022. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pr/curitiba/panorama> Acesso em: 21 de fevereiro de 2025.

Figura 1. Métricas do Propulsão Cultural Escrita de Projetos Curitiba (PR) (2024)



Fonte: Laboratório de Cultura Digital UFPR/MINC .

Estes números mostram que uma significativa quantidade de projetos não chegou a se inscrever nos editais. Mesmo com o assessoramento e suporte disponibilizados, 57% dos participantes no Propulsão Cultural pararam antes de iniciar a seleção, sequer inscrevendo-se nela. É possível perceber também que há uma quebra significativa entre os inscritos e os efetivamente assessorados, 45 projetos. Isso se deve a uma série de fatores que vão desde a inexigibilidade de alguns proponentes ou projetos até a desistência ao se depararem com a quantidade de documentos e etapas a serem cumpridas para conseguir efetivar a inscrição. De qualquer forma, esse funil apresentado acima é possível por conta do modelo de inscrição adotado, mediante preenchimento de questionário, e nos mostra que há uma larga quantidade de agentes e projetos culturais que estão completamente apartados das políticas culturais. Não se trata dos não selecionados. Trata-se dos que sequer são mapeados pelo Estado porque não chegam a se inscrever nos editais de fomento à cultura.

Os dados demográficos mostram que a faixa etária mais representativa é a de 40 a 49 anos, com 31,8% dos inscritos (34 pessoas). Em seguida, a faixa de 20 a 29 anos, que inclui 25,7% dos participantes (27 pessoas), destaca uma presença significativa de jovens adultos, possivelmente aqueles que estão começando suas carreiras no setor

cultural. A maioria dos inscritos, 57,0% (61 pessoas), identifica-se como brancas, enquanto 36,4% dos inscritos (39 pessoas) identificam-se como negros. Em relação ao gênero, 52,3% (56 pessoas), identificam-se como mulheres cisgênero e 39,3% dos inscritos (42 pessoas) como homens cisgênero.

Quando questionados sobre o grau de escolaridade, 31,1% dos inscritos (33 pessoas) indicaram ter concluído a pós-graduação, formando o maior grupo entre os participantes. 28,3% (30 pessoas) concluíram o ensino superior, destacando que a educação universitária é comum entre os inscritos. Quanto à origem escolar dos inscritos, 58,5% (62 pessoas) estudaram exclusivamente em escolas públicas. Em contraste, 17,9% (19 pessoas) estudaram exclusivamente em escolas particulares.

A maior parte dos inscritos possui uma renda familiar entre 1,5 e 3 salários-mínimos, representando 41,5% (44 pessoas) dos participantes. A segunda maior faixa de renda está entre 3 e 5 salários-mínimos, abrangendo 29,2% (31 pessoas). Além disso, 14,2% (15 pessoas) dos inscritos declararam ter uma renda familiar de até 1,5 salário-mínimo. Esses dados indicam que mais de 4/5 dos participantes, ou seja, 84,9% (90 pessoas) pertencem às classes D/E e C.

De modo geral, a maioria dos participantes identifica-se como mulheres cisgênero e como pessoas brancas. Os impulsionados possuem alto nível de escolaridade, com ensino superior e pós-graduação completa em sua maioria. No entanto, apresentam baixa renda familiar, estando majoritariamente nas classes D/E e C. No que diz respeito à trajetória educacional dos inscritos, mais da metade estudou exclusivamente em escolas públicas e a maior concentração de inscritos está localizada na região central de Curitiba.

2.2 PROPULSÃO CULTURAL - ESCRITA DE PROJETOS - PINHAIS/PR

A segunda experiência deu-se em Pinhais, o menor município em extensão territorial do Paraná, com 127.019 habitantes (IBGE, 2022¹²) e que recebeu R\$909.116,00 dos recursos da PNAB. Aqui o assessoramento voltou-se à participação no edital de chamamento público n.º 43/2024, lançado pela Prefeitura de Pinhais com

¹² IBGE, 2022. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pr/curitiba/panorama> Acesso em: 21 de fevereiro de 2025.

recursos provenientes da PNAB, em 30 de julho de 2024, com valor total disponibilizado de R\$343.000, contemplando até quarenta projetos.

Esta segunda versão do Propulsão Cultural aconteceu de forma híbrida, entre os dias 22 e 26 de agosto de 2024, possibilitando uma turma pela tarde, no primeiro dia, e uma turma pela noite, no segundo dia. O assessoramento técnico foi dividido em dois momentos: o primeiro contava com apresentação da PNAB, leitura simplificada do edital PNAB Pinhais e escrita e elaboração de projetos culturais; o segundo momento contou com um espaço de tira dúvidas e assessoramento individual. O Instituto Federal do Paraná - campus Pinhais/PR - foi parceiro da ação no município. Materiais de apoio foram produzidos especialmente para a ação, tais como guia para elaboração de projetos culturais, *check list* da documentação exigida no edital, *chek list* das certidões com os *links* para baixar.

Figura 2. Métricas do Propulsão Cultural - Escrita de Projetos - Pinhais/PR (2024)



Fonte: Laboratório de Cultura Digital UFPR/MINC.

Repete-se aqui o que foi visto em Curitiba: uma significativa quantidade de projetos não chegou a se inscrever nos editais, novamente mais da metade dos participantes do assessoramento (58,8%), índice muito próximo do da capital. No entanto, a quebra entre os inscritos e os efetivamente assessorados é pequena, apenas um projeto.

Com relação aos dados demográficos, 47,1% dos inscritos no Propulsão Cultural Pinhais se autoidentificam como pessoas negras (pardas e pretas). 10 indivíduos

(58,8%) identificaram-se como mulheres cisgênero, configurando o grupo mais representativo do programa. 35,3% pertencem à faixa etária de 40 a 49 anos e 29,4% estão na faixa de 20 a 29 anos. 29,4% dos participantes possuem ensino superior completo e 88,2% dos inscritos estudaram em escolas públicas. Parte significativa dos inscritos (35,3%) tinham renda familiar de até 1 salário-mínimo, com outro grupo de 35,3% com renda de 1 a 3 salários-mínimos.

Além dos dados demográficos, na edição de Pinhais coletamos informações sobre a experiência com editais no campo da cultura. Dos 17 inscritos, 52,9% afirmaram já ter inscrito projetos na área cultural, totalizando 9 indivíduos, configurando-se como a maioria entre os participantes. Por outro lado, 47,1% dos respondentes, ou seja, 8 indivíduos, declararam nunca ter inscrito projetos culturais.

2.3 PROPULSÃO CULTURAL - ESCRITA DE PROJETOS - PARANÁ

Já a terceira experiência aqui relatada deu-se no estado do Paraná, que tem 399 municípios e, de acordo com a última atualização do Painel de Dados PNAB, em fevereiro de 2025, recebeu R\$73.545.407,00. Sete editais encontravam-se abertos na ocasião do assessoramento, com destaque ao edital de fomento 001/2024 - Multiartes, que tinha como valor investido R\$34.050.000,00, distribuídos em todas as macrorregiões do Paraná.

Esta versão aconteceu de forma totalmente remota, entre os dias 28 de agosto e 9 de setembro de 2024, possibilitando a participação em tempo real de qualquer fazedor de cultura que se conectasse aos canais virtuais do LabCD ou do Comitê de Cultura do Paraná, já que houve transmissão simultânea. O assessoramento técnico deu-se por meio de oficinas virtuais e foi dividido em cinco momentos distintos: 1) Apresentação da Jornada Propulsão Cultural (28/ago.); 2) Escrita básica de projetos culturais (29/ago.); 3) Elaboração de orçamento e cronograma de projetos culturais (2/set.); 4) Organização de documentos, portfólio e comprovações (03/set.); e 5) Plantão tira-dúvidas e assessoramento individual com facilitadores com experiência na área.

Todas as oficinas foram gravadas e permanecem disponibilizadas para consulta, tendo alcançado, até o momento, mais de 1100 visualizações nas plataformas digitais. Além disso, materiais de apoio foram produzidos especialmente para os 81 participantes

inscritos (figura 3), tais como guia para elaboração de projetos culturais, *check list* da documentação exigida no edital, *check list* das certidões com os *links* para acessar e baixar. Até o momento não foram divulgados os homologados dos editais, nem classificados ou aprovados - o que não permite uma avaliação do funil para compreender se o padrão encontrado em Curitiba e Pinhais relativo à diferença entre participantes e inscritos nos editais se confirma.

Figura 3. Métricas do Propulsão Cultural - Escrita de Projetos - Paraná (2024)



Fonte: Laboratório de Cultura Digital UFPR/MINC.

Quanto aos dados demográficos, o grupo de 35 a 44 anos lidera a participação, representando 23 inscritos (28,5%), seguido pelo grupo de 25 a 34 anos, com 21 inscritos (25,9%). Esses dois grupos, juntos, somam 54,4%. A maior parte dos participantes, 47 pessoas (58%), declarou-se branca. O segundo grupo mais representativo foi o de pessoas negras, que corresponde a 31 participantes (38,3%). 40 pessoas (49,4%) se identificaram como mulher cisgênero, seguidos por 32 participantes (39,5%) que se identificaram como homem cisgênero. Esses dois grupos representam juntos 88,9% dos inscritos. A faixa de renda de 2 a 4 salários-mínimos é a mais representativa, com 26 inscritos (32,2%), seguida pela faixa de 1 a 2 salários-mínimos, com 23 inscritos (28,4%). Juntas, essas duas categorias somam 60,6% dos respondentes.

No que tange a distribuição de inscritos no Propulsão Cultural Paraná por cidade, a maior concentração foi registrada em Curitiba, com 35 inscrições (43,3%), refletindo um alcance maior da iniciativa na capital. Nesta edição o questionário de inscrição foi mais uma vez ampliado e passou a envolver questões sobre hábitos participativos, segmentos artísticos e conhecimento sobre políticas culturais.

Ao questionar sobre o envolvimento em atividades organizativas e associativas, observou-se que coletivos ou grupos temáticos são os que contam com maior

participação, enquanto partidos políticos e conselhos de políticas públicas são os que contam com menor participação.

Tabela 1. Atividades que os (as/es) inscritos(as/es) participam ou participaram

Atividade	Não	Não(%)	Sim	Sim(%)	NR	NR(%)
Orçamento Participativo	68	84	10	12,3	3	3,7
Associações recreativas ou esportivas	57	70,4	23	28,4	1	1,2
Associações e/ou ONGs						
Temáticas	44	54,3	36	44,4	1	1,2
Associação Comunitária	59	72,8	21	25,9	1	1,2
Associação profissional	53	65,4	26	32,1	2	2,5
Igreja ou organização religiosa	50	61,7	30	37	1	1,2
Organização beneficente	54	66,7	23	28,4	4	4,9
Colegiados de escola	58	71,6	18	22,2	5	6,2
Movimentos Sociais	28	34,6	51	63	2	2,5
Coletivos ou grupos temáticos	26	32,1	50	61,7	5	6,2
Partido Político	60	74,1	20	24,7	1	1,2
Sindicato	59	72,8	18	22,2	4	4,9
Conselho de Política Pública	59	72,8	20	24,7	2	2,5
PPA Participativo 2023	70	86,4	6	7,4	5	6,2

Fonte: Laboratório de Cultura Digital (LabCD -UFPR/MinC), 2025.

Sobre as áreas de atuação artística dos inscritos no Propulsão Cultural Paraná, Produção Cultural foi a mais escolhida, com 38 participantes (46,9%). Outras áreas com alta participação incluem Audiovisual, com 34 inscritos (42%) e Artes Cênicas (teatro,

dança, ópera e circo), com 28 inscritos (34,6%). Nesta questão era possível selecionar mais de uma alternativa, o que faz com que a soma dos percentuais ultrapasse 100%.

Tabela 2. Área de atuação artística de inscritos (as/es) no Propulsão Cultural Paraná

Área de atuação artística	N	%
Música	20	24,7
Artes cênicas (teatro, dança, ópera, circo)	28	34,6
Audiovisual (cinema, vídeo, internet, televisão e rádio)	34	42
Artes visuais (fotografia, artes plásticas, design e artes gráficas e tecnológicas)	22	27,2
Literatura	18	22,2
Patrimônio histórico, artístico e cultural	15	18,5
Culturas populares	18	22,2
Produção cultural	38	46,9
Cultura de base comunitária	12	14,8
Artes integradas	3	3,7
Outro	12	14,8

Fonte: Laboratório de Cultura Digital (LabCD -UFPR/MinC).

As modalidades mais buscadas foram Audiovisual, Patrimônio Cultural, Teatro e Música, destacando-se como as principais áreas de interesse entre os participantes do edital. Em contrapartida, modalidades como Circo e Ópera apresentaram baixa participação. Nesta questão também era permitido selecionar mais de uma alternativa.

Tabela 3. Modalidade em que o (a/e) inscrito(a/e) pretendia se inscrever no edital

Modalidade	N	%
	1	
Artes visuais	21	
	2	33,
Audiovisual		
Circo	6	7,4
	2	27,
Teatro		
	1	14,
Dança		
	1	17,
Literatura		
	2	27,
Música		
Ópera	2	2,5
	2	28,
Patrimônio Cultural		
Povos e Comunidades		
cionais	8	9,9
	1	22,
Culturas Populares		
Hip-hop	8	9,9
Artes Integradas	8	9,9
Manifestações artísticas	1	
las		16

Fonte: Laboratório de Cultura Digital (LabCD -UFPR/MinC).

A respeito do conhecimento das iniciativas culturais entre os inscritos no Propulsão Cultural Paraná, a maioria dos participantes, 56 pessoas (69,1%), indicou conhecer o Comitê de Cultura do Paraná, demonstrando maior visibilidade e alcance

dessa iniciativa entre os respondentes. Em seguida veio o Laboratório de Cultura Digital UFPR/MinC, com 38,3%.

Tabela 4. Iniciativas que o (a/e) inscrito(a/e) no Propulsão Cultural Paraná conhecem

Iniciativa	N	%
Comitê de Cultura do Paraná	56	69,1
Laboratório de Cultura Digital (LabCD-UFPR/MinC)	31	38,3
Programa Nacional dos Comitês de Cultura	24	29,6
Programa Nacional Cultura Viva	34	42
Não conheço nenhuma dessas iniciativas	20	24,7

Fonte: Laboratório de Cultura Digital (LabCD -UFPR/MinC).

3. PROPULSÃO CULTURAL - DESAFIOS E POSSIBILIDADES DE AVANÇO

O Propulsão Cultural, em suas três experiências piloto, emerge como exemplo de tecnologia de ação em rede, uma tecnologia social pactuada a partir de iniciativas governamentais em ações conjuntas - a PNAB e o PNCC, a universidade pública e atores da sociedade civil, mostrando-se descentralizada, colaborativa e plural, com foco principal na construção de uma rede de agentes, capaz de participar ativamente das políticas culturais. O número de inscritos e a quantidade de visualizações nos canais oficiais demonstram a demanda por processos de formação para a escrita de projetos culturais.

Para além do assessoramento técnico em si, as diferentes experiências permitiram uma modelagem metodológica desse assessoramento assim como de formatos de mapeamento do público atendido. Por meio dos formulários de inscrição, o processo de atendimento era organizado. Mas não somente. As respostas forneceram um mapeamento amostral dos fazedores de cultura interessados no acesso ao fomento de cultura. Tanto daqueles que se inscrevem nos editais públicos (e, portanto, mapeados pelo Estado), quanto dos que não chegam à inscrição e estão, dessa forma, fora dos números oficiais. Eles não são os não contemplados. Eles são os que sequer se

inscrevem, excluídos das políticas culturais. Tais informações, que vêm sendo trabalhadas pelo LabCD, podem auxiliar na visualização e diagnóstico parcial do cenário cultural e suas demandas, possibilitando reflexões sobre o desenho das políticas nos territórios. Nesse momento, estamos separando os grupos dos inscritos e não inscritos nos editais para verificar que diferenças demográficas, sociais e políticas poderiam explicar que um dos grupos sequer chegue à etapa de inscrição, o início de todo o processo institucional.

Outro aspecto importante é que o modelo de assessoramento testado foi pensado para ser replicado pela rede de Comitês de Cultura em nível nacional. Por isso os testes aconteceram em territórios diferentes, em formatos diferentes, para que a metodologia em desenvolvimento pudesse ser adaptável e fornecer bases sólidas para a atuação efetiva do PNCC de forma territorializada, assim como para a diversificação e ampliação do público atendido pela PNAB.

Essa disponibilização da metodologia para os demais Comitês de Cultura do país iniciou-se em outubro de 2024, com o curso Propulsão Cultural Multiplicadores (renomeado agora de Propulsão Cultural - Aprenda o Método), voltado aos Comitês, Pontos e Pontões de Cultura e agentes culturais, compartilhando materiais de apoio e dinâmicas de atendimento. Foram cinco oficinas que se estenderam durante todo o mês de outubro. O Comitê do Mato Grosso do Sul foi o primeiro a replicar o modelo fora do território paranaense, em dezembro de 2024, demonstrando que *“a abordagem de redes [...] possibilita a coerência, a integralidade e a sustentabilidade das políticas públicas, para responder às necessidades dos atores sociais de forma articulada com as finalidades do desenvolvimento”* (González, 2011, p. 71).

O fortalecimento gradual dessas redes, em níveis municipais, regionais e estaduais, alavanca o potencial articulador que fortalece agentes e entidades, com caráter permanente - característica essencial para a manutenção do setor cultural durante momentos de oscilação política e seus reflexos na organização governamental.

Observando o estado do Paraná, onde se concentraram as atividades iniciais do Propulsão Cultural, a ativação de redes colaborativas entre agentes culturais por meio do processo de formação e assessoramento técnico aconteceu de forma a, não somente qualificar projetos culturais para participação de editais, mas sim instruir agentes culturais para a participação ativa no acompanhamento e elaboração de políticas

culturais. O empoderamento resultante dessas iniciativas parte do movimento de visibilização e valorização dos fazeres e manifestações culturais em sua forma múltipla, abarcando transformações sociais ao posicionar fazedores de cultura, até então marginalizados e afastados desse sistema, enquanto detentores do direito ao acesso a políticas públicas de cultura, bem como a livre produção e manifestação cultural - pilares da cidadania plena (Chauí, 2021).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEZERRA, A. C.; BORGES, A. L. A. Linguagem simples no setor público brasileiro: uma abordagem dialógica com competência crítica em informação. **Tendências Da Pesquisa Brasileira e Ciência da Informação**, n. 14, 2021.

BOTELHO, I. **Dimensões da cultura: políticas culturais e seus desafios**. São Paulo: Edições SESC, 2016.

BRASIL. **Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura – PNAB**. Lei nº 14.399, de 8 de julho de 2022. 2022. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2022-2026/2022/lei/L14399.htm. Acesso em: 08 fev. 2025.

CALABRE, L. **Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

CHAUI, M. **Cidadania Cultural: o direito à cultura**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2021.

COELHO NETTO, J. T. **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

GONZÁLEZ, M. A. J. O planejamento cultural a partir da abordagem de redes: um olhar baseado na experiência de formulação de políticas culturais na Colômbia, da Universidade de Antioquia. In: CALABRE, L. (Org.). **Políticas culturais: teoria e práxis**. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011.

RUBIM, A. A. C. **Políticas culturais no Brasil:** tristes tradições. Revista Galáxia, n. 13, 2007.

**OS DESAFIOS E A IMPORTÂNCIA DAS POLÍTICAS PÚBLICAS
CULTURAIS PARA CIDADES DO INTERIOR: RESULTADOS DA LEI ALDIR
BLANC EM SÃO JOÃO DEL-REI (MG)**

Rodrigo Gonçalves de Carvalho¹

Cláudio José Guillarduci²

RESUMO: No presente artigo buscamos compreender a implantação de uma política pública cultural em uma cidade no interior de Minas Gerais. Para tanto, analisamos a atuação da classe trabalhadora das Artes e da Cultura em São João del Rei/MG, a responsabilidade da gestão pública municipal na implementação e a apuração de ambas no resultado da execução da política pública cultural da Lei Aldir Blanc - LAB (2020-2021). Utilizamos o método de revisão bibliográfica e análise fática e documental para realizarmos este trabalho, que tem como base a pesquisa em andamento no PPGAC da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) e que busca identificar a importância das políticas públicas culturais para trabalhadores artístico-culturais de cidades fora dos grandes circuitos de Arte e Cultura.

PALAVRAS-CHAVE: 1. POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS; 2. LEI ALDIR BLANC; 3. LAB; 4. DESCENTRALIZAÇÃO; 5. TRABALHADORES ARTÍSTICO-CULTURAIS.

¹ Rodrigo Gonçalves de Carvalho, mestrando em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFSJ sob orientação do Prof. Dr. Cláudio Guillarduci. Graduado em Teatro pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) (2016). Graduado em Direito pela UNIPAC/Barbacena (2010). E-mail: improcomdigao@aluno.ufsj.edu.br

² Cláudio José Guillarduci, professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/PPGAC da Universidade Federal de São João del-Rei/UFSJ. Pós-doutorado em Educação (UFC) em 2023. Pós-doutorado em Educação (PUC/RJ) em 2016, Pós-doutorado em Artes Cênicas (UNIRIO - CNPq/PDJ, 2011), doutorado (UNIRIO - FAPEMIG/PCRH, 2009) e mestrado em Teatro (UNIRIO, 2001). E-mail: guillarduci@ufsj.edu.br

O presente trabalho busca compreender como se dá a execução de uma política pública cultural em uma cidade interiorana de Minas Gerais. Nos últimos 5 anos tivemos importantes políticas públicas culturais sendo implementadas no Brasil, como a Lei Paulo Gustavo (2022) – que visa fomentar, sobretudo, o audiovisual brasileiro – e a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura – PNAB (2023-2027), política plurianual que visa garantir investimentos consistentes na soma de 15 bilhões de reais no setor cultural pelos próximos 5 anos. Contudo, neste trabalho será dado foco à Lei Aldir Blanc – LAB, criada no ano de 2020, bem como à apresentação dos resultados obtidos. Para isso, mostraremos o contexto histórico de sua elaboração, os desafios de sua implementação e a importância da participação da classe trabalhadora das Artes e da Cultura no acompanhamento e tomadas de decisões das políticas públicas culturais em São João del-Rei (MG).

Fazer Arte no Brasil não é uma tarefa fácil. Esbarramos em inúmeras pedras no caminho para concretizarmos nossos objetivos criativos. Encontramos agentes públicos e políticos buscando impor juízos pessoais de valor e moral a definir o que é aceito ou não como Arte. Aqui, cidade do interior, deparamo-nos com a escassez e o sucateamento de aparelhos públicos, além da pedra drummondiana no percurso de um artista ou produtor cultural que é, sem dúvidas, a falta de dinheiro para realizar seus projetos. Por estarmos inseridos num sistema capitalista, é comum artistas e produtores de Arte envolverem-se no âmbito de financiamentos que possibilitem as criações artísticas, bem como a circulação e manutenção de trabalhos, produtos e conteúdos gerados.

Entretanto, por outra via, Heloísa Marina (2023), ao propor um *Teatro Menor*, afirma uma outra possibilidade:

[...] A expressão *Teatro Menor*, longe de configurar um padrão estético ou administrativo preciso, se vincula a distintos modos expressivos e organizativos. A posição do *menor* em relação ao padrão hegemônico (seja este de vanguarda ou tradicional) não demarca um conceito essencial ou estável, mas aponta para a realidade das tensões e suas interferências e desdobramentos no fazer artístico. [...] Essa é a crise que se instala na artista *menor*

frente aos meandros atuais da produção, isto é: a busca por consolidar seus processos criativos e obter reconhecimento (inclusive econômico), enfrentando a constante pressão de apropriação da arte por discursos hegemônicos que facilmente a transformam em marketing de campanhas políticas ou corporativas (com objetivos muito alheios ao da artista.) (MARINA, 2023, p. 216-219).

Embora Heloísa Marina aponte um *Teatro Menor* como uma possibilidade, a escassez de recursos é uma realidade frequente que, muitas vezes, dificulta ou pode impedir a materialização de criações e produções artísticas. Das formas de financiamento cultural existentes hoje no Brasil destacam-se as leis de incentivo e fomento, que vêm garantindo a artistas-produtores o acesso a investimentos públicos ou público-privados para a execução de seus projetos.

Do mecenato às leis de fomento, o investimento público na área artístico-cultural é algo que pode impulsionar e incentivar o trabalhador desta área. Desde longa data, considerando que as aristocracias sempre estiveram de uma forma ou outra ligadas ao poder dominante de sua época, é o dinheiro público que, em grande parte, estimula a vanguarda das artes, como nos traz Carolina Vasconcelos Oliveira (2018) em seu artigo “Políticas para as artes: reflexões gerais e alguns tópicos do debate paulistano”:

[...] Ainda que as políticas culturais da forma como conhecemos hoje só tenham sido organizadas após o final da II Guerra Mundial, as relações entre as esferas da política e da produção artística já se dão há muitos séculos, especialmente nos países europeus. Como é amplamente conhecido, desde pelo menos o Renascimento, as aristocracias, movidas por paixões e/ou interesses políticos, financiavam parte considerável do que conhecemos, nos dias de hoje, como a “arte” de cada época - e consequentemente eram, em parte, responsáveis pela legitimação do que ficaria ou não consagrado.[...] (OLIVEIRA, 2018, p. 35).

Ainda que o trabalhador artístico-cultural busque uma autonomia da Arte na contemporaneidade, para que ele possa produzir seu ofício de forma crítica e autônoma, tentando mesmo fugir do sistema neoliberal, nos parece hoje quase impossível se desvencilhar totalmente do sistema em que estamos inseridos. A este respeito Heloísa Marina nos reforça:

Essa tensão que ora afirma a relação necessária entre arte, economia e política, e ora a rechaça, impulsiona e produz o pensamento deste livro, (*Atuar-Produzir*, 2023) pois instaura uma sensação de crise em artistas que, de alguma forma, querem questionar os modelos vigentes de mercado e política, mas no entanto, negociam com os movimentos desse meio. Ou seja, precisam enfrentar [...] as formas como nos inserimos nesse conjunto social da pós-modernidade. (MARINA, 2023, p. 82) (Grifo nosso).

É possível produzir um espetáculo sem o financiamento público, mas é inegável que o incentivo público, através de políticas culturais estruturantes e consistentes, é essencial para a geração de oportunidades em todos os campos de trabalho dos trabalhadores artístico-culturais.

Bernardo Mata-Machado (2023) reforça a importância do fazer artístico-cultural como um direito básico, bem como afirma a necessidade de se garantir, através do financiamento público, condições para que ele ocorra:

O efetivo exercício do direito à participação na vida cultural pressupõe a generalização da educação artística e científica, bem como o apoio material aos indivíduos, grupos e instituições dedicadas ao fazer artístico e intelectual. É no âmbito desse direito que se situam as estratégias e os mecanismos de incentivo e fomento à cultura. Embora fundamental, a liberdade de expressão não é suficiente; é preciso ter condições para o exercício dessa liberdade. A esse respeito, a *Recomendação*

sobre o Status do Artista (1980) convoca expressamente os governos dos Estados-membros “a ajudar a criar e sustentar não apenas um clima de encorajamento à liberdade de expressão artística, mas também as condições materiais que facilitem o aparecimento de talentos criativos.”
(MATA-MACHADO, 2023, p. 39) (Grifos nossos)

Importante, neste ponto, seria diferenciarmos os dois modelos vigentes de financiamento cultural público existentes no Brasil. O primeiro deles é de incentivo fiscal. Nele, o investimento é feito pela iniciativa privada, ou seja, empresas financiam projetos culturais aprovados em leis de incentivo. É um modelo de política pública do tipo Parceria Público-Privada (PPP). Podemos chamar também de uma forma de fomento indireto, visto que o Poder Público não investe dinheiro diretamente no setor cultural, mas delega o investimento a um terceiro, no caso, ao setor privado. Aqui temos como o maior exemplo deste modelo a famosa Lei Rouanet. Nela quem detém o poder de fato é o setor privado, que acaba decidindo o que deve ou não ser financiado, de acordo com seus interesses e o retorno financeiro em forma de *marketing*.

Outro modelo possível é o de Financiamento ou Fomento Direto, em que o Estado direciona fundos diretamente para a produção de Artes e Cultura. O dinheiro sai dos cofres do Governo destinados diretamente para os produtores e trabalhadores artístico-culturais. Esse tipo de fomento pode ocorrer em todas as esferas, seja Federal, Estadual ou Municipal. Um exemplo recente são as Leis Aldir Blanc (2020), Paulo Gustavo (2022) e o Plano Nacional Aldir Blanc (PNAB) de Cultura (2023-2027), em que o Governo Federal destinou milhões de reais diretamente aos Estados e Municípios para que realizassem o repasse a artistas, produtores e fazedores de Arte e Cultura em seus territórios. É deste tipo de política pública cultural que se constitui o objeto de estudo deste trabalho.

Mais especificamente, busca-se apresentar os desafios na implementação da Lei Aldir Blanc, Lei 14.017/2020, e seus resultados em uma cidade do interior de Minas Gerais, São João del-Rei, que respira Arte e Cultura e que também sofreu com uma má gestão pública e cultural por muitos anos.

Importante começarmos situando a origem tempo-espço-circunstancial deste mecanismo de fomento público. Em 2020 tivemos um dos piores cenários de crise sanitária já vista, com milhares de pessoas mortas no Brasil e milhões no mundo em decorrência da pandemia de COVID-19. Com o fechamento de espaços culturais, teatros e casas de shows e o cancelamento de eventos, peças, espetáculos e turnês, os trabalhadores da cultura e das artes sofreram muitos impactos financeiros e psicológicos. Foi então que, no mesmo ano, de forma emergencial, foi elaborada, apresentada e promulgada a Lei Aldir Blanc (LAB). A lei foi proposta pela deputada Benedita da Silva (PT/RJ) tendo como objetivo repassar um auxílio financeiro para a subsistência dos trabalhadores do setor artístico-cultural e também destinava recursos para fomento às Artes e à Cultura.

Se não fosse a intervenção pública com a criação da referida política, os trabalhadores artístico-culturais teriam sofrido ainda mais diante do cenário caótico a que foram impostos. Contudo, o caminho das Artes e da Cultura, como iniciamos dizendo, é cheio de pedras. O Governo Federal, através da LAB, repassou ao Estado de Minas Gerais 151,1 milhões de reais e distribuiu diretamente aos municípios mineiros o total de 127 milhões de reais. Às prefeituras cabiam tão somente a execução dos valores a elas destinados. Absurdamente, 56 cidades de Minas deixaram de executar os recursos da política pública em favor de seus artistas, o que correspondeu, até 31/12/2021, data da última atualização no Sistema Nacional de Cultura (SNC), um retorno de 3,8 milhões de reais, incluindo os juros, para os cofres federais. E o Governo mineiro deixou de executar 9,8 milhões, o que representou 6,4% do total recebido.

São João del-Rei, cidade situada na região do Campos das Vertentes, recebeu um repasse de R\$635.400,00 (seiscentos e trinta e cinco mil e quatrocentos reais) segundo o site oficial da Lei Aldir Blanc. Conseguir informações acerca da execução da LAB em São João del Rei não foi uma tarefa fácil. A princípio, a página oficial da Secretaria de Cultura, até o final de 2024, apresentava apenas o resultado de 02 editais da LAB, o 0030 e o 0040 de 2021. E sobre eles não haviam mais informações. Entre agosto e setembro de 2024 coletamos os dados apenas do edital 0040, que trazia informações de trabalhadores da cultura pleiteando incentivo através de seus CPF's.

Proponente	Proposta	Valor recebido
GRES São Geraldo	Projeto Cultural São Gera Arte	R\$ 10.000,00
Guilherme A. Soares Santos	Dr. Lorota e Sra. Minuca	R\$ 5.000,00
Ana Maria Silva	Uni Verso em Mim, show virtual	R\$ 5.000,00
Matteo Vinicius Alves Recinella	Animação	R\$ 2.000,00
Estopa Cia Abrupta de Teatro	Teatro de Rua: O Casamento da dona Baratinha	R\$ 2.000,00
Priscila Matilde Milagres Ferrão	Oficina de construção de bonecos	R\$ 2.000,00
Thobias Jacobi Lieven	Show Riachinho das pedras, viola caipira	R\$ 2.000,00
Junio de Carvalho (Cia Mineira de Teatro)	Teatro presencial e virtual	R\$ 2.000,00
Rafael Vasques Martins	Oficina de Quadrinhos	R\$ 2.000,00
Total		R\$ 32.000,00

Tabela 01: Proponentes selecionados no edital 0040 – Tabela elaborada pelo autor

Foram inscritas 31 propostas no edital nº0040/21, destinado à premiação, e destas foram selecionados 09 proponentes de ações artístico-culturais, distribuídos conforme observamos na tabela acima. Os projetos com propostas em diferentes vertentes artísticas foram executados durante o ano de 2021.

Ao consultarmos novamente o *site* da secretaria de cultura da prefeitura municipal em 2025, já sob nova administração do prefeito Aurélio Suenes (PL) e do secretário de cultura Caio Andrade (PSDB), descobrimos que os dados foram apagados. A busca pelas informações no Diário Oficial Eletrônico da cidade também restou infrutífera, não havendo nenhuma menção da lei, exceto a nomeação do então secretário de cultura, Marcus Fróis, como gestor do fundo.

Por fim, ao checarmos o portal da transparência municipal, encontramos os empenhos feitos para pagar os proponentes, num valor total de R\$634.000,00. Contudo, através deste dispositivo não é possível entender exatamente qual a dinâmica e critérios utilizados para a seleção. Excluídos os R\$32.000,00 acima discriminados, restaram R\$602.000,00 assim distribuídos os pagamentos: 3 de R\$30.000,00; 6 de R\$27.000,00

mil; 7 de R\$20.000,00; 7 de R\$18.000,00, 3 de R\$10.000,00 e 6 de R\$9.000,00 mil reais.

Credor	Data Pagamento	Valor Pago
22951 - Assoc Bandas E Blocos Carnavalesco de S J Del	12/11/2020	R\$ 30.000,00
21545 - Associação Palavra Bem Dita	16/11/2020	R\$ 30.000,00
23612 – Assoc. Dos Artistas Cult. Campo Das Vertentes	11/11/2020	R\$ 30.000,00
23595 - Lombardi E Resende Cinemas Ltda	05/11/2020	R\$ 27.000,00
23349 - K9 Locações E Eventos Ltda - Me	05/11/2020	R\$ 27.000,00
23602 - Tarcilio Pereira Vivas Me	05/11/2020	R\$ 27.000,00
23603 - Hamilton Daniel Vieira	05/11/2020	R\$ 27.000,00
05503 - Vitral Consultoria e Projetos Culturais Ltda	05/11/2020	R\$ 27.000,00
23606 - Marcio Braga De Assis	05/11/2020	R\$ 27.000,00
23613 - Assoc. dos Artistas de São João Del Rei	11/11/2020	R\$ 20.000,00
04561 - Instituto Histórico e Geográfico	11/11/2020	R\$ 20.000,00
23615 - Grêmio Recreativo Escola de Samba Bate Paus	11/11/2020	R\$ 20.000,00
23616 - Assoc. Moçamb. e Catopé de Rosário e São Benedito	11/11/2020	R\$ 20.000,00
23617 - Grêmio Recr. Escola de Samba Vem-Me-Ver	12/11/2020	R\$ 20.000,00
23618 - Assoc. dos Moradores e Amigos do Caquende	11/11/2020	R\$ 20.000,00
23631 - Associação São-Joanense de Guias De Turismo	16/11/2020	R\$ 20.000,00
23601 - Sabrina Souza Margotti Simas Me	05/11/2020	R\$ 18.000,00
05391 - Mercês Cabral Rios	05/11/2020	R\$ 18.000,00

23604 - Matheus Azevedo de Resende	05/11/2020	R\$ 18.000,00
23605 - Ensino de Dança PC e Edna Ltda	05/11/2020	R\$ 18.000,00
23607 - Cia de Artes e Dança de São João Del Rei Ltda	05/11/2020	R\$ 18.000,00
23608 - Paulo Henrique da Silva Pereira Fazzion-Me	05/11/2020	R\$ 18.000,00
00073 - Tribunal de Justiça de Minas Gerais	23/11/2020	R\$ 18.000,00
23614 - Assoc. de Capoeira Arte das Gerais	11/11/2020	R\$ 10.000,00
05023 - Banda de Música Teodoro de Faria	11/11/2020	R\$ 10.000,00
06888 - Orquestra Lira Sanjoanense	11/11/2020	R\$ 10.000,00
23596 - Mayara Cristina Mascarenhas	05/11/2020	R\$ 9.000,00
23597 - Romulo Gustavo do Nascimento	11/11/2020	R\$ 9.000,00
23598 - Rafael Wolbert	05/11/2020	R\$ 9.000,00
23599 - Pedro Lago	05/11/2020	R\$ 9.000,00
23600 - Lucio Barreto De Almeida	05/11/2020	R\$ 9.000,00
23609 - Rafael Rodrigues de Almeida	05/11/2020	R\$ 9.000,00
Total		R\$ 602.000,00

Tabela 02: Dados extraídos do portal da transparência municipal

Fonte: https://ptn.saojoaodelrei.mg.gov.br/Tempo_Real_Despesa

O que podemos constatar é que um grande número de Pessoas Jurídicas (PJ) teve acesso a altos valores dentro dos editais. Conseguimos distinguir que, em sua maioria, 60% (sessenta por cento) dos proponentes, ou seja, 20 dos 33 selecionados são PJ's como associações de artistas, escolas de samba da cidade, estúdios de dança, bandas tradicionais da cidade que já constam com regular incentivo público. Além disso, identifica-se que recursos foram destinados a um grande empresário e produtor de grandes festas na região, aos empresários do cinema da cidade e, curiosamente, até para uma liminar judicial, entre outros proponentes.

Em conversa com um dos agentes culturais que à época se opuseram a tal divisão, este nos contou que desde 2019, ele e um grupo de artistas da cidade já se

articulavam, tendo trazido nomes como Magdalena Rodrigues, presidente do SATED/MG e Iná Camargo, renomada professora e pesquisadora da Universidade de São Paulo (USP), para dialogar com os estudantes do curso de Teatro da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) e artistas locais, durante uma semana acadêmica, a respeito da criação de uma espécie de sindicato em São João, a fim de reivindicar políticas culturais para o município, que à época encontrava-se com o Teatro Municipal fechado desde 2017, quando a gestão do então secretário de cultura, José Bacarini, fechou as portas do teatro municipal até 2019, quando reabriu para as atividades da referida semana acadêmica.

Em 2020, auge da Covid-19, com os primeiros murmúrios sobre a LAB, foi criado um grupo virtual no Whatsapp com nome de Fórum Permanente dos Trabalhadores da Cultura de São João del-Rei e através dele os artistas se reuniam para dar continuidade aos trabalhos e discussões iniciados em 2019. E aí começaram os embates entre os artistas independentes e os “caciques do entretenimento” como chamou o agente cultural em nossa conversa. De acordo com ele, por a LAB não ser específica a respeito das destinações e distribuição dos recursos, sendo “muito aberta”, os “caciques” viram nela uma oportunidade de conseguir fundos. Ainda segundo ele, existia a possibilidade de se reservar 50% dos recursos para proponentes pessoas físicas (CPF) e 50% para PJ’s, sendo que Bacarini e os responsáveis pela AMVER foram contrários a esta divisão.

Durante uma audiência pública realizada com a finalidade de discutir justamente as porcentagens que iriam para cada tipo de proponente, os “artistas CPF” haviam elaborado uma reivindicação a ser feita, contudo, como nos conta o agente cultural, alguém dentro do grupo do Fórum, pegou as informações ali discutidas e decididas e as levou antecipadamente para o então secretário José Bacarini. Isso fez com que os membros da secretaria fossem para a audiência pública já preparados com a distribuição dos recursos, indo prioritariamente para as PJ’s, com a promessa de algumas delas de que abririam editais para contemplar os demais artistas que não foram selecionados, tendo apenas um contemplado cumprido esta promessa. A verba que poderia ter alcançado mais artistas individuais no momento calamitoso da pandemia acabou sendo priorizada para empresas e associações já consolidadas na cidade.

O relato deste agente cultural traz a importância da consciência de classe e da união, porque através dela, com os questionamentos a respeito dos resultados da LAB, a implementação da Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (PNAB) na cidade teria outro curso. Enquanto que, para a LAB a classe artística, como parte da sociedade civil interessada, praticamente foi ignorada em seus anseios para uma divisão mais justa entre propostas de Pessoas Físicas e Jurídicas, quando anunciada a PNAB, mesmo sem a presença dos “grandes nomes” da cultura local no debate público, a classe artística se fez ouvir.

Para a implementação da PNAB no ano de 2024, a participação ativa da classe artística trouxe outras perspectivas que colaboraram para uma amplitude maior de artistas alcançados com os recursos da política pública, contudo, este assunto não será tratado neste texto. Certo é que as políticas públicas culturais são extremamente necessárias para movimentar as pedras que muitas vezes impedem ou dificultam que artistas e fazedores de cultura continuem avançando em seus processos criativos. E elas devem ser pensadas, elaboradas e executadas em conjunto com várias dimensões, pois, como nos diz o professor Antônio Albino Canelas Rubim (2022),

as políticas culturais devem ser desenvolvidas interagindo com fluxos provenientes das dimensões nacional, global, regional e local, mas também buscando incorporar e articular um conjunto bastante variado de agentes culturais; Estados nacionais, subnacionais (estaduais e municipais), supranacionais (organismos multilaterais); sociedade civil; empresas; grupos sociais e culturais; comunidades etc. Esse desafio pode e deve ser enfrentado com a construção de efetivas políticas públicas de cultura, nas quais os diferentes agentes culturais sejam incluídos e tenham garantias de participação e de deliberação. (RUBIM, 2023, p. 54).

Portanto, é possível afirmar que as políticas culturais, quando descentralizadas e construídas de forma coletiva, alcançam e incentivam artistas oxigenando as Artes e as Culturas dos quatro cantos do Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DIÁRIO OFICIAL. Prefeitura Municipal de São João del-Rei. Disponível em: -
<https://www.saojoaodelrei.mg.gov.br/pagina/9837/Diario%20Oficial>. Acesso em: 8 abr.
2025.

PNAB. Ministério da Cultura Disponível em:
<https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/pnab/painel-de-dados-pnab>. Acesso em: 8 abr.
2025.

MATA-MACHADO, Bernardo. Políticas Culturais: Fundamentos. São Paulo. Edições
SESC São Paulo, 2023. 288p.

MARINA, Heloisa. Atuar-produzir: desafios de artistas da cena frente à gestão de
suas trajetórias. Belo Horizonte, MG: Javali; Campinas, SP: SIM! Edições. 2023. 416p.

OLIVEIRA, Maria Vasconcelos. Políticas para as artes: reflexões gerais e alguns
tópicos do debate paulistano. In: SMIS, Anita; NUSSBAUMER, Gisele; FERREIRA,
Kennedy Piau (Org.). Políticas para as artes. Salvador: EDUFBA, 2018. v. 3.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Políticas Culturais: Diálogos possíveis. Edições
SESC São Paulo. 2022. 272 p.

Sistema Nacional de Cultura. Disponível em:
<https://portalsnc.cultura.gov.br/indicadorescultura/>. Acesso em: 8 abr. 2025.

LPG NA BXD: A EXECUÇÃO DA LEI PAULO GUSTAVO NA BAIXADA FLUMINENSE

Bruno Borja¹
Bruno Lima²
Camila Eller³

RESUMO: A Lei Paulo Gustavo (LPG) é uma lei federal de apoio emergencial à cultura, que descentralizou recursos do Fundo Setorial do Audiovisual para estados e municípios promoverem políticas culturais territorializadas. O objetivo deste trabalho é analisar sua execução nos municípios da Baixada Fluminense, com o intuito de contribuir para o acompanhamento e análise das políticas públicas de cultura na região nos anos recentes. Para tanto, apresentamos os dados de execução da LPG e traçamos uma comparação com os resultados da Lei Aldir Blanc, avaliando se houve avanço ou retrocesso na gestão municipal de cultura.

PALAVRAS-CHAVE: Lei Paulo Gustavo. Baixada Fluminense. Políticas Culturais.

INTRODUÇÃO

Aprovada em 2022, ainda no contexto da pandemia, e implementada em 2023, a Lei Paulo Gustavo⁴ possibilitou a descentralização de recursos federais para estados e municípios, proporcionando um enorme volume de recursos para execução de políticas culturais em todo o país. Uma oportunidade histórica para o desenvolvimento de mecanismos de apoio, fomento e financiamento da produção cultural em bases locais, de forma territorializada. O objetivo deste trabalho é analisar sua execução nos municípios da Baixada Fluminense, com o intuito

¹Professor do Programa de Pós-graduação em Patrimônio, Cultura e Sociedade (PPGPaCS-UFRJ). Coordenador do Observatório Baixada Cultural (OBaC-IFRJ/UFRJ). Coordenador da Escola Popular de Artes (EPA-UFRJ). E-mail: borja.bruno@gmail.com

²Pesquisador do Observatório Baixada Cultural (OBaC-IFRJ/UFRJ). Doutorando em Economia (PPGE/UFF). Mestre em Economia (PUC/SP). Pesquisador bolsista da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB-PIPC). E-mail: lima.bsd@gmail.com

³Mestre em Engenharia de Produção (UFRJ). Chefe do Departamento de Arte e Cultura da Pró-Reitoria de Extensão (DAC-Proext/UFRJ). Pesquisadora do Observatório Baixada Cultural (OBaC-IFRJ/UFRJ). E-mail: camilaeller@ufrj.br

⁴Lei complementar nº 195, de 8 de julho de 2022 (BRASIL, 2022).

de contribuir para o acompanhamento e análise das políticas públicas de cultura na região nos anos recentes.

A primeira seção do trabalho trata da dimensão econômica da cultura no Brasil e do impacto da pandemia nos postos de trabalho do setor cultural. Apresentamos dados da queda inicial e da posterior recuperação dos postos de trabalho com a implementação da Lei Aldir Blanc, assim como trazemos dados sobre a execução da LAB na Baixada Fluminense e sobre a distribuição dos recursos da LPG na região.

Na segunda seção, apresentamos os dados de execução da LPG nos municípios da Baixada, separados em audiovisual e outras áreas da cultura. Em seguida, com o objetivo de avaliar a evolução na gestão cultural dos municípios da região, comparamos os dados de execução da LPG com os resultados da LAB. A partir da experiência de acompanhamento da execução da LAB, buscamos fazer análises comparativas entre os municípios da Baixada Fluminense e os demais municípios do estado do Rio de Janeiro. Essa análise nos ajuda a identificar se houve aprimoramento na capacidade dos municípios de planejar e executar políticas culturais entre uma lei e outra.

POLÍTICAS CULTURAIS NA PANDEMIA: O SETOR CULTURAL NO BRASIL E AS LEIS EMERGENCIAIS NA BAIXADA FLUMINENSE

Apesar de ser um campo de grande importância na economia brasileira, o setor cultural ainda carece de legitimidade social para disputar recursos públicos no país, sendo muitas vezes tratado como algo menor, sem ser considerado um setor prioritário na formulação e implementação de políticas públicas. Nesse sentido, torna-se fundamental compreender o tamanho da dimensão econômica da cultura, especialmente em termos de geração de empregos, para podermos captar a relevância das políticas públicas de cultura enquanto políticas de desenvolvimento econômico e social.

Segundo dados do *Sistema de Informações e Indicadores Culturais 2009-2022*, produzido pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2023), no ano de 2019, antes da pandemia, o setor cultural brasileiro tinha 5.463.000 pessoas ocupadas, o que representava então 5,8% do total de pessoas ocupadas na economia brasileira. Com o impacto da pandemia, em 2020, houve uma grande retração nos postos de trabalho do setor cultural, caindo para 4.849.000 pessoas ocupadas, representando 5,6% do total de no país. Ou seja, em

2020 foram perdidos mais de 600 mil postos de trabalho no setor cultural em função dos impactos da pandemia.

O ano de 2021 foi de progressiva recuperação, alcançando 4.956.000 pessoas ocupadas no setor cultural, mas com participação relativa de somente 5,5% do total. Em 2022, houve uma aproximação do número absoluto de pessoas ocupadas aos níveis anteriores à pandemia, chegando a 5.448.000, porém registrando menor participação relativa do que antes da pandemia, com 5,6% do total (IBGE, 2023). O setor cultural seguiu próximo ao desempenho da economia brasileira como um todo, mas, no entanto, sofreu maiores oscilações, indo mais fundo na perda de postos de trabalho e se recuperando mais lentamente do que o conjunto da economia brasileira e, por tanto, perdeu participação relativa no total.

O estudo *O mercado de trabalho no setor cultural: a influência da pandemia de Covid-19 nos seus fluxos e estoques* (Góes *et al.*, 2022), do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), mostrou que a variação no número de ocupações do setor cultural foi ainda mais intensa no ano de 2020. Utilizando dados mais desagregados, captando as variações nas ocupações a cada trimestre, o estudo mostra que o segundo e o terceiro semestre de 2020 foram especialmente devastadores para o setor cultural. Aqui é preciso lembrar que o decreto de Emergência em Saúde Pública de Importância Nacional pela Covid-19 no Brasil ocorreu em março de 2020 e, portanto, o segundo trimestre – de abril a junho – e o terceiro trimestre – de julho a setembro – foram os mais impactados pelo isolamento social.

Os dados do estudo do IPEA confirmam uma queda no número de ocupações do setor cultural para 4,7 milhões no segundo trimestre e para 4,6 milhões no terceiro trimestre de 2020 (Góes *et al.*, 2022). Ou seja, do final de 2019, quando tinha algo próximo de 5,5 milhões de pessoas ocupadas, para o terceiro trimestre de 2020, quando tinha pouco mais de 4,6 milhões de pessoas ocupadas, o setor cultural brasileiro perdeu quase 900 mil postos de trabalho em função dos impactos da pandemia.

Lembremos também que, com a mobilização do movimento social da cultura, foi elaborada uma proposta de política cultural emergencial no intuito de amparar o setor nesse momento de crise. A Lei Aldir Blanc (LAB), proposta pela Comissão de Cultura da Câmara dos Deputados, teve de enfrentar a resistência do então Poder Executivo Federal, mas conseguiu ser aprovada e sancionada. A LAB foi aprovada na Câmara dos Deputados em 29 de junho de 2020, mas só foi sancionada pelo presidente em 17 de agosto, entrando em fase de execução somente no último trimestre de 2020.

Esses fatos são fundamentais para compreendermos a recuperação dos postos de trabalho no setor cultural, registrada pelo estudo do IPEA. Os dados trimestrais apontam um crescimento de 4,6 milhões para mais de 4,8 milhões entre o terceiro e o quarto trimestre de 2020 (Góes *et al.*, 2022). Ou seja, podemos inferir que a LAB foi fundamental enquanto política de recuperação dos postos de trabalho no setor cultural brasileiro, que seguiu sua trajetória de retomada, alcançando quase 5 milhões de pessoas ocupadas no segundo trimestre de 2021 (Góes *et al.*, 2022).

Isso nos dá uma dimensão do que pode representar a política pública de cultura para o desenvolvimento econômico e social do país. Tendo em vista que nos últimos anos houve um conjunto de leis federais para o financiamento de políticas culturais nos estados e municípios brasileiros, torna-se fundamental fazer acompanhamento e análise de sua execução nos estados e municípios brasileiros.

Particularmente importante é o acompanhamento das despesas municipais com cultura, já que a esfera municipal se afirma como a principal esfera de governo em termos de despesas com cultura no Estado brasileiro. A pesquisa *SIIC 2012-2022* nos mostra que no ano de 2022 o governo federal gastou R\$ 1,2 bilhão, os governos estaduais gastaram R\$ 4,3 bilhões e os governos municipais gastaram R\$ 8,0 bilhões (IBGE, 2023). Ou seja, em 2022, as três esferas de governo tiveram um gasto total de R\$ 13,5 bilhões com cultura, com uma representação relativa de 8,9% do governo federal, 31,9% dos governos estaduais e 59,3% dos governos municipais.

Portanto, a administração municipal é o nível governamental que executou a maior parte das despesas com cultura, respondendo, no ano de 2022, por mais da metade dos gastos nas diferentes esferas do Estado brasileiro. Assim, podemos avaliar com mais precisão a importância das políticas municipais de cultura, especialmente nos últimos anos, quando um conjunto de leis federais descentralizou recursos do Fundo Nacional de Cultura para execução nos estados e municípios.

Desse modo, coube às administrações municipais viabilizar o recebimento e a execução dos recursos da Lei Aldir Blanc (LAB) e da Lei Paulo Gustavo (LPG). Na Baixada Fluminense, a LAB, em 2020, encontrou um território pouco habituado à prática da política cultural, evidenciando grandes desníveis na capacidade de execução das gestões municipais de cultura, como podemos observar nos percentuais de execução da LAB na Tabela 1 abaixo.

Segundo os dados do *Relatório de Execução Financeira* da então Secretaria Especial da Cultura (SEC, 2021b) do Ministério do Turismo, alguns municípios da Baixada Fluminense alcançaram praticamente a execução total dos recursos em 2020, como Duque de Caxias (99,7%) e Nova Iguaçu (99,3%), que tiveram os maiores repasses da região, respectivamente, R\$ 5.438.926,00 e R\$ 4.876.740,00. Destaca-se também os municípios de Paracambi (100,0%), São João de Meriti (99,9%) e Itaguaí (96,0%) dentre os maiores índices de execução dos recursos da LAB nos municípios da Baixada em 2020.

Tabela 1 – Recursos da LAB recebidos e percentual de execução nos municípios da Baixada Fluminense, do estado do Rio de Janeiro e do Brasil em 2020 e 2021

MUNICÍPIO	REPASSE TOTAL	% EXECUTADO 2020	SALDO RECURSOS LAB PARA 2021	% TOTAL EXECUTADO
Belford Roxo	3.105.581,00	0,0%	3.107.082,00	92,4%
Duque de Caxias	5.438.926,00	99,7%	14.096,00	99,7%
Guapimirim	424.844,00	70,7%	124.669,00	99,7%
Itaguaí	889.266,00	96,0%	35.694,00	99,3%
Japeri	713.539,00	38,6%	438.272,00	96,4%
Magé	1.587.842,00	83,1%	269.066,00	86,1%
Mesquita	1.194.081,00	75,3%	295.418,00	99,2%
Nilópolis	1.116.331,00	29,8%	783.177,00	91,8%
Nova Iguaçu	4.876.740,00	99,3%	36.174,00	98,9%
Paracambi	377.680,00	100,0%	90,00	100,0%
Queimados	1.039.659,00	60,2%	413.568,00	99,2%
São João de Meriti	2.885.732,00	99,9%	2.525,00	99,9%
Seropédica	570.915,00	74,2%	147.450,00	92,0%
Baixada Fluminense	24.221.136,00	76,6%	5.667.281,00	97,0%
Municípios Estado RJ	106.930.296,00	87,7%	13.163.826,00	97,6%
Municípios Brasil	1.381.664.528,00	76,9%	319.173.158,00	92,8%

Fonte: SEC (2021a; 2021b); MinC (2025a). Elaboração própria.

No entanto, outros municípios tiveram grande dificuldade na execução dos recursos, como o caso extremo de Belford Roxo que não executou nada dos R\$ 3.105.581,00 repassados em 2020. Dentre os casos de baixa execução, destacam-se Nilópolis (29,8%) e Japeri (38,6%). No conjunto, a Baixada Fluminense recebeu um repasse total de R\$ 24.221.136,00, tendo executado, em 2020, 76,6% desse montante.

No estado do Rio de Janeiro como um todo, os municípios receberam R\$ 106.930.296,00 e conseguiram alcançar 87,7% de execução em 2020. Para os municípios do país como um todo, foi registrada a execução de 76,9% dos R\$ 1.381.664.528,00 repassados em 2020. Nesses termos, observamos que os municípios da Baixada Fluminense se situaram próximos da média nacional de execução dos recursos da LAB, mas abaixo da média dos municípios do estado do Rio de Janeiro.

Na dimensão da política municipal de cultura, observou-se uma grande disparidade na execução dos recursos da LAB na Baixada Fluminense em 2020. Mas, com a prorrogação da execução da LAB para o ano de 2021, a maioria dos municípios da região conseguiu executar plenamente seus recursos, com média acima de 90% para os 13 municípios, como pode ser observado na Tabela 1.

No conjunto, os municípios da Baixada Fluminense ainda dispunham de R\$ 5.667.281,00 para 2021, tendo alcançado, ao final do ano, uma execução de 97% do total inicial dos recursos da LAB. Vale destacar a virada observada em alguns municípios da Baixada, que tiveram baixa execução da LAB em 2020, mas conseguiram alcançar altos índices de execução em 2021. Destacamos os seguintes casos: Belford Roxo saiu de 0,0% em 2020 para 92,4% em 2021; Guapimirim de 70,7% para 97,7%; Japeri 38,6% para 96,4%; Mesquita 75,3% para 99,2%; Nilópolis 29,8% para 91,8%; Queimados de 60,2% para 99,2% e Seropédica 74,2% para 92,0%. Caso que fugiu à regra foi o município de Magé, que havia alcançado índice de execução relativamente alto em 2020, com 83,1%, mas não evoluiu muito em 2021, mantendo-se em 86,1% de execução dos recursos e ficando com o pior resultado final na região.

Ainda no contexto da pandemia, em 2022, entrou em pauta outra lei federal determinante para o setor cultural no Brasil: a Lei Paulo Gustavo (LPG). Assim, como a LAB, a LPG também veio em caráter de apoio emergencial ao setor cultural, no entanto, mais focada no setor audiovisual. Seus recursos são provenientes do Fundo Setorial do Audiovisual e totalizam um repasse para estados e municípios no valor de R\$ 3.862.000.000,00, dividido em diferentes categorias (Brasil, 2022).

Tabela 2 – Repasse de recursos da LPG aos municípios da Baixada Fluminense

Município	Art. 6º - I Apoio a Produções Audiovisuais	Art. 6º - II Apoio a salas de cinema	Art. 6º - III Capacitação no audiovisual; apoio a cineclubes e festivais	Art. 8º Apoio às demais áreas da cultura	TOTAL
Befford Roxo	2.013.396,23	460.215,71	231.057,93	1.095.625,02	3.800.294,89
Duque de Caxias	3.533.442,36	807.663,02	405.498,86	1.922.784,89	6.669.389,13
Guapimirim	284.525,68	65.035,98	32.652,25	154.829,66	537.043,57
Itaguaí	585.356,59	133.798,95	67.175,69	318.532,10	1.104.863,33
Japeri	464.980,45	106.283,75	53.361,29	253.027,30	877.652,79
Magé	1.031.746,11	235.833,23	118.403,48	561.442,82	1.947.425,66
Mesquita	772.203,22	176.807,76	88.618,20	420.207,98	1.457.837,22
Nilópolis	720.375,38	164.661,11	82.670,48	392.004,95	1.359.711,92
Nova Iguaçu	3.151.564,76	720.374,66	361.674,48	1.714.979,47	5.948.593,37
Paracambi	246.332,33	56.305,86	28.269,17	134.046,08	464.953,44
Queimados	676.860,67	154.714,66	77.676,72	368.325,65	1.277.577,70
São João de Meriti	1.859.802,62	425.107,77	213.431,48	1.012.044,35	3.510.386,22
Seropédica	373.213,63	85.307,99	42.830,10	203.090,77	704.442,49
Baixada Fluminense	15.713.800,03	3.591.810,47	1.803.320,19	8.550.941,04	29.659.871,73

Fonte: MinC (2022). Elaboração própria.

Os recursos que compõem o Artigo 6 da LPG são específicos para o setor audiovisual, enquanto os recursos do Artigo 8 dizem respeito às outras áreas da cultura. Com a LPG, no ano de 2023 tivemos o maior repasse de recursos da história para estados e municípios executarem políticas culturais. Para os municípios da Baixada Fluminense esses recursos registraram um total de R\$ 29.659.871,73 e foram distribuídos segundo as categorias pertinentes à lei, conforme a Tabela 2 acima. Diante de tamanho volume de recursos, cabe agora uma análise mais detalhada de sua execução na região.

ANÁLISE DA EXECUÇÃO DOS RECURSOS DA LPG NA BAIXADA FLUMINENSE

Para analisar a execução da LPG na Baixada Fluminense recorremos ao *Painel de Dados – Lei Paulo Gustavo*, do Ministério da Cultura. Esse painel atualizou regularmente os recursos recebidos e executados por estados e municípios do país. Antes de entrar na análise dos dados, três observações precisam ser feitas. A primeira é que os dados são agrupados segundo as metas do plano de trabalho para as categorias “audiovisual” e “outras áreas”, assim os recursos dos diferentes incisos do Artigo 6 são todos agregados na meta audiovisual. A segunda observação diz respeito aos rendimentos dos recursos repassados, pois ao serem aplicados em contas com rendimentos financeiros, o montante total dos recursos variou positivamente à medida que os rendimentos foram somados ao valor inicial repassado. A

terceira observação nos remete à temporalidade da execução dos recursos, pois o painel faz atualizações contínuas dos dados, mas sem discriminar o momento da execução. Ou seja, não é possível observar quando os recursos foram executados, somente seu agregado no momento da consulta. Isso impõe certa dificuldade de avaliação da execução dos recursos, já que não permite uma distinção clara entre, por exemplo, recursos executados ainda em 2023 ou somente em 2024. Feitas essas observações, passemos aos dados, extraídos em fevereiro de 2025, com atualização referente a janeiro deste ano.

Tabela 3 – Recursos da LPG nos municípios da Baixada Fluminense, na capital e nos municípios do estado do Rio de Janeiro – audiovisual

Painel de Dados – Lei Paulo Gustavo – Audiovisual				
LOCAL	REPASSE + RENDIMENTO	SALDO EM CONTA	VALOR UTILIZADO	% UTILIZADO
Belford Roxo	2.790.778,09	4.912,29	2.785.865,80	99,8%
Duque de Caxias	4.974.854,08	0,00	4.974.854,08	100,0%
Guapimirim	412.383,28	182.393,27	229.990,01	55,8%
Itaguaí	835.324,33	23.897,97	811.426,36	97,1%
Japeri	662.313,97	15.221,36	647.092,61	97,7%
Magé	1.480.853,15	36.345,93	1.444.507,22	97,6%
Mesquita	1.046.960,23	0,00	1.046.960,23	100,0%
Nilópolis	1.016.120,27	126.626,38	889.493,89	87,5%
Nova Iguaçu	4.481.906,93	31.646,37	4.450.260,56	99,3%
Paracambi	357.647,10	3.642,30	354.004,80	99,0%
Queimados	1.009.026,96	74.964,62	934.062,34	92,6%
São João de Meriti	2.601.042,90	3.264,28	2.597.778,62	99,9%
Seropédica	523.699,02	4.127,02	519.572,00	99,2%
Baixada Fluminense	22.192.910,31	507.041,79	21.685.868,52	97,7%
Rio de Janeiro	37.019.423,26	477.530,39	36.541.892,87	98,7%
Municípios Estado RJ	100.767.051,74	3.266.526,77	97.500.524,97	96,8%

Fonte: MinC (2024). Elaboração própria.

Na Tabela 3 acima, é possível verificar os recursos repassados com rendimentos, o saldo em conta, o valor utilizado e o percentual de execução da LPG na meta audiovisual para os municípios da Baixada Fluminense. No conjunto, os municípios da região apresentaram um grau de execução muito bom, com média de 97,7%, apenas um ponto percentual abaixo

da execução da capital do estado, que foi de 98,7%, e com um ponto percentual acima da média dos municípios do estado do Rio de Janeiro, com 96,8%.

Em relação à execução dos recursos nos municípios, Duque de Caxias e Mesquita utilizaram o valor total repassado, atingindo 100% da meta. Além destes, outros municípios tiveram um desempenho satisfatório se levarmos em consideração que nunca houve tamanho investimento público no setor audiovisual. A maioria dos municípios conseguiu executar, em 2024, mais de 90% dos recursos destinados ao setor.

Os destaques negativos ficam por conta de Guapimirim e Nilópolis. Guapimirim utilizou apenas 55,8% dos recursos, o menor percentual entre os municípios da região, o que indica possíveis dificuldades na execução dos editais ou na gestão dos recursos. Outro município que chamou a atenção foi Nilópolis, que deixou um saldo em conta acima de R\$ 100 mil e apresentou o segundo pior percentual de execução (87,5%) na comparação com os demais municípios da Baixada.

Também vale destacar os casos de Queimados e Itaguaí. Queimados executou 92,6% dos recursos, conforme a atualização do Painel de Dados da Lei Paulo Gustavo do Ministério da Cultura, em janeiro de 2025. Contudo, na atualização de outubro de 2024, Queimados apresentava um grau de execução de apenas 11,2%, o que representava R\$ 111 mil executados, porém com mais de R\$ 887 mil no saldo em conta por executar. Da mesma forma, Itaguaí apresentava 71% de execução em outubro de 2024, com mais de R\$ 240 mil no saldo em conta, mas conseguiu alcançar 97,1% antes do encerramento do prazo.

Esses casos indicam uma execução tardia dos recursos, com concentração significativa de gastos perto do final do prazo, o que levanta questionamentos sobre o impacto real no setor audiovisual local. A demora na aplicação dos recursos pode contribuir para a precarização dos/as trabalhadores/as da cultura, comprometendo o planejamento e a implementação adequada dos projetos. Além disso, a dificuldade na execução dos recursos sugere possíveis problemas, como falta de estrutura na gestão pública da cultura ou desinteresse na promoção do setor. O fato de grande parte do investimento ter sido realizada nos últimos meses pode indicar ações apressadas e menos eficazes, o que prejudica o desenvolvimento sustentável do audiovisual local.

Na Tabela 4 abaixo, podemos observar os repasses com rendimentos, o saldo em conta, o valor utilizado e o grau de execução para as outras áreas do setor cultural. Onze cidades da Baixada Fluminense executaram mais de 90% dos recursos, dentre essas,

destaca-se Duque de Caxias, Mesquita e São João de Meriti que executaram 100% dos recursos disponíveis. No conjunto, os municípios da região executaram 97,8% dos recursos, um pouco abaixo da execução da capital, que registrou 99,5%, e ligeiramente acima da média dos municípios do estado do Rio de Janeiro, com 97,2%.

Os destaques negativos ficam por conta de Guapimirim (77,0%) e Nilópolis (80,8%), que não conseguiram alcançar o índice de 90% de execução dos recursos. Assim, esses dois municípios demonstraram dificuldades não apenas na destinação dos valores para o setor audiovisual, mas também em outras áreas da cultura, apresentando fragilidade na implementação da LPG.

Tabela 4 – Recursos da LPG nos municípios da Baixada Fluminense, na capital e nos municípios do estado do Rio de Janeiro – outras áreas

Painel de Dados – Lei Paulo Gustavo – Outras Áreas				
LOCAL	REPASSE + RENDIMENTO	SALDO EM CONTA	VALOR UTILIZADO	% UTILIZADO
Belford Roxo	1.129.448,19	4.088,83	1.125.359,36	99,6%
Duque de Caxias	2.010.958,93	0,00	2.010.958,93	100,0%
Guapimirim	164.855,35	37.895,16	126.960,19	77,0%
Itaguaí	333.840,06	2.508,17	331.331,89	99,3%
Japeri	265.968,96	13.807,56	252.161,40	94,8%
Magé	598.089,64	6.816,82	591.272,82	98,9%
Mesquita	424.388,90	0,00	424.388,90	100,0%
Nilópolis	412.527,63	79.330,83	333.196,80	80,8%
Nova Iguaçu	1.792.680,99	24.734,83	1.767.946,16	98,6%
Paracambi	144.744,62	310,45	144.434,17	99,8%
Queimados	399.581,67	21.204,03	378.377,64	94,7%
São João de Meriti	1.049.352,38	234,14	1.049.118,24	100,0%
Seropédica	211.673,88	6.659,47	205.014,41	96,9%
Baixada Fluminense	8.938.111,20	197.590,29	8.740.520,91	97,8%
Rio de Janeiro	15.052.821,48	69.864,67	14.982.956,81	99,5%
Municípios Estado RJ	40.823.465,46	1.140.169,07	39.683.296,39	97,2%

Fonte: MinC (2024). Elaboração própria.

Novamente, o caso de Queimados precisa ser destacado também nas outras áreas da cultura. Embora o município tenha fechado o ano de 2024 com alto índice de execução dos

recursos da LPG nessa categoria, com 94,7%, faz-se necessário registrar que até outubro de 2024 seu índice de execução era de 57,4%. Nesse momento, segundo a consulta ao Painel de Dados do MinC, ainda havia quase 170 mil reais no saldo em conta para ser executado. Portanto, os últimos meses de 2024 foram de corrida contra o tempo para efetivar a LPG no município.

Vejamos agora os dados agregados para o total dos recursos da LPG, somadas as metas de audiovisual e de outras áreas da cultura, com objetivo de fazer uma comparação com a execução da LAB nos municípios da Baixada Fluminense. Pretende-se, com isso, avaliar quais municípios desenvolveram e acumularam práticas de política cultural ao longo dos últimos anos, melhorando seu desempenho entre a LAB e a LPG. E, por outro lado, quais municípios pioraram seu desempenho, contrariando a expectativa de uma curva de aprendizado positiva.

A partir da Tabela 5 abaixo, podemos fazer uma comparação entre a execução dos recursos da LAB e da LPG nos municípios da região. Nas cidades de Belford Roxo, Duque de Caxias, Japeri, Magé, Mesquita, Nova Iguaçu e Seropédica, o grau de execução da LPG foi maior do que o da LAB. Além disso, São João de Meriti também alcançou execuções altas, com percentuais iguais em ambas as leis (99,9%). É importante destacar o caso de Magé, que havia executado apenas 86,1% dos recursos na LAB, mas na LPG atingiu 97,9%. Esse avanço pode indicar um aprendizado com a experiência anterior, resultando em uma aplicação mais eficiente dos recursos na segunda lei.

Os municípios de Itaguaí e Paracambi apresentaram elevado índice de execução em ambas as leis, respectivamente, com 99,3% e 100% na LAB, e depois 97,7% e 99,2% na LPG. Apesar da ligeira redução entre as duas leis, com os altos percentuais de execução, podemos considerar que esses municípios mantiveram patamares similares.

Já os municípios de Guapimirim, Nilópolis e Queimados tiveram execução pior na LPG do que na LAB. Em Guapimirim a execução da LAB foi de 99,7%, enquanto na LPG caiu para 61,8%, apresentando uma grande redução entre as duas leis. Registramos que Guapimirim teve o pior desempenho da região na execução dos recursos da LPG, deixando um saldo total em conta de mais de 220 mil reais. Já em Nilópolis, a execução da LAB foi de 91,8% e da LPG de 85,6%, apresentando uma leve redução.

Tabela 5 – Recursos da LAB e da LPG nos municípios da Baixada Fluminense, na capital e nos municípios do estado do Rio de Janeiro

Painel de Dados – Lei Aldir Blanc e Lei Paulo Gustavo				
LOCAL	LAB REPASSE TOTAL	% EXECUTADO LAB	LPG REPASSE TOTAL*	% EXECUTADO LPG
Belford Roxo	3.105.581,00	92,4%	3.920.226,28	99,8%
Duque de Caxias	5.438.926,00	99,7%	6.985.813,01	100,0%
Guapimirim	424.844,00	99,7%	577.238,63	61,8%
Itaguaí	889.266,00	99,3%	1.169.164,39	97,7%
Japeri	713.539,00	96,4%	928.282,93	96,9%
Magé	1.587.842,00	86,1%	2.078.942,79	97,9%
Mesquita	1.194.081,00	99,2%	1.471.349,13	100,0%
Nilópolis	1.116.331,00	91,8%	1.428.647,90	85,6%
Nova Iguaçu	4.876.740,00	98,9%	6.274.587,92	99,1%
Paracambi	377.680,00	100,0%	502.391,72	99,2%
Queimados	1.039.659,00	99,2%	1.408.608,63	93,2%
São João de Meriti	2.885.732,00	99,9%	3.650.395,28	99,9%
Seropédica	570.915,00	92,0%	735.372,90	98,5%
Baixada Fluminense	24.221.136,00	97,0%	31.131.021,51	97,7%
Rio de Janeiro	39.392.683,00	99,9%	52.072.244,74	98,9%
Municípios Estado RJ	106.930.296,00	97,6%	141.590.517,20	96,9%

*Somatório dos repasses totais mais rendimentos para audiovisual e outras áreas.

Fonte: MinC (2025a; 2025b). Elaboração própria.

Como apresentado anteriormente, o caso de Queimados mais uma vez merece ser destacado. Pois, embora a queda na execução entre as leis tenha sido pequena, com 99,2% na LAB e 93,2% na LPG, houve demora no lançamento de editais e no pagamento dos recursos, ficando muito próximos ao prazo final. Até outubro de 2024, Queimados registrava um percentual de execução total da LPG de 24,3%, até então o pior desempenho da região, com um saldo em conta da ordem de mais de 1 milhão de reais.

Esses casos de redução na execução ou de atraso no pagamento dos recursos podem ser vistos como um retrocesso das políticas públicas de cultura, já que seria esperado que a experiência da LAB tivesse trazido avanços na gestão municipal, com melhores desempenhos na LPG. Temos, então, indícios de obstáculos para a continuidade da aplicação e distribuição eficiente dos recursos no setor cultural local ou de impactos das mudanças nas gestões municipais que tenham afetado a execução.

Em síntese, os dados revelam um cenário misto, com avanços e retrocessos na execução dos recursos entre as duas leis. A maioria dos municípios da Baixada Fluminense apresentou um resultado positivo, superando 90% de execução em ambas as leis. No entanto, os casos de execução mais baixa ou tardia evidenciam a necessidade de maior planejamento e estruturação das políticas culturais. Essas variações destacam a importância de avaliar continuamente as gestões municipais de cultura e as condições locais para garantir a aplicação e distribuição destes recursos públicos para o setor cultural. No conjunto, a Baixada Fluminense atingiu a média de 97,0% na LAB e 97,7% na LPG, valores próximos à execução da cidade do Rio de Janeiro (99,9% na LAB e 98,9% na LPG) e similares à média dos municípios do estado como um todo (97,6% na LAB e 96,9% na LPG). Portanto, apesar de alguns casos negativos, podemos fazer um balanço positivo da execução dos recursos destinados à cultura na Baixada Fluminense, o que demonstra a importância que a cultura tem adquirido na agenda política da região.

CONCLUSÃO

Em linhas gerais, apesar das disparidades na alocação de recursos entre os municípios, a implementação da Lei Paulo Gustavo demonstra progressos significativos na promoção de políticas culturais na Baixada Fluminense. É importante ressaltar que, ao contrário da LAB, a LPG destinou a maior parte de seus recursos ao setor audiovisual. Dadas as características específicas desse setor e os diferentes níveis de estruturação existentes entre os municípios, a execução dos recursos pode ter enfrentado desafios particulares, influenciando os resultados obtidos. Assim, para os casos de municípios com baixa execução, podemos levantar duas hipóteses: a primeira, que a cidade talvez ainda não possua um setor audiovisual suficientemente estruturado, o que aponta para a urgência de políticas públicas que promovam a formação de profissionais da área; e a segunda, que a dificuldade em executar os recursos possa estar relacionada à falta de capacitação dos gestores municipais de cultura para lidar com as especificidades do setor audiovisual.

Diante disso, há a necessidade de análises mais aprofundadas sobre os desafios enfrentados por esses municípios na gestão dos recursos das políticas públicas de cultura. Fatores como falta de planejamento, baixa qualificação da força de trabalho e estrutura deficiente da gestão municipal podem impactar negativamente o desempenho. Da mesma maneira, a baixa execução e/ou a demora no pagamento podem gerar um impacto negativo na

produção cultural local, limitando a efetividade das políticas públicas de apoio ao setor. Assim, ao compararmos os municípios da região, apesar do bom desempenho em conjunto, ressaltamos a desigualdade na gestão desses recursos na Baixada Fluminense. Enquanto alguns municípios demonstram maior eficiência na aplicação dos valores, outros não conseguiram garantir que os recursos chegassem de forma plena aos fazedores de cultura.

REFERÊNCIAS

BRASIL. *Lei complementar nº 195, de 8 de julho de 2022 - Lei Paulo Gustavo*. Disponível em:
<https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/lei-complementar-n-195-de-8-de-julho-de-2022-414060720>

GÓES, Geraldo *et al.* O mercado de trabalho no setor cultural: a influência da pandemia de Covid-19 nos seus fluxos e estoques. *Carta de Conjuntura*. IPEA, n. 54, nota de conjuntura 7, 1º trimestre de 2022.
https://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/conjuntura/220127_cc_54_nota_7_cultura.pdf

MinC. *Lei Complementar nº 195, Distribuição para Municípios*. 2022. Disponível em:
https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/lei-paulo-gustavo/central-de-conteudo/municipios_d.pdf

MinC – Ministério da Cultura. *Painel de dados – Lei Aldir Blanc*. 2025a. Disponível em
<https://portalsnc.cultura.gov.br/indicadorescultura/>

MinC – Ministério da Cultura. *Painel de Dados – Lei Paulo Gustavo*. 2025b. Disponível em
<https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/lei-paulo-gustavo/acesso-a-informacao/painel-de-dados>

IBGE. *Sistema de Informações e Indicadores Culturais 2011-2022*. Rio de Janeiro: IBGE, 2023. Disponível em:
https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv102053_informativo.pdf

SEC – Secretaria Especial da Cultura. *Lei Aldir Blanc – Relatório de Execução Financeira – Parcial 23/03/2021. Relação do saldo das capitais nas contas da Aldir Blanc*. Brasília: Ministério do Turismo, 2021a. Disponível em:
<https://portalsnc.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/32/2020/09/Capitais-1.pdf>

SEC – Secretaria Especial da Cultura. *Lei Aldir Blanc – Relatório de Execução Financeira – Parcial 23/03/2021. Relação do saldo dos municípios não capitais nas contas da Aldir Blanc*. Brasília: Ministério do Turismo, 2021b. Disponível em:
<https://portalsnc.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/32/2020/09/OutrosMunicipios-1.pdf>

MESA VI

Equipamentos

NÚCLEOS EDUCATIVOS EM EQUIPAMENTOS CULTURAIS DO SERTÃO CENTRAL DO CEARÁ: ESPAÇO DE PERTENCIMENTO E FORMAÇÃO

Lorena da Costa Patricio¹

Jaiane Cruz Sousa²

RESUMO: Este artigo analisa a importância de dois equipamentos culturais do Sertão Central do Ceará: a Casa de Antônio Conselheiro e a Casa de Saberes Cego Aderaldo. Esses espaços se destacam como centros de acesso à cultura, memória e educação, sendo fundamentais para a preservação do patrimônio cultural brasileiro. O estudo enfatiza o papel dos núcleos educativos³ nesses locais, que oferecem oportunidades de formação e pesquisa para jovens universitários da região, por meio de atividades interdisciplinares. A principal proposta dos equipamentos culturais é promover a educação patrimonial, salvaguardar a memória brasileira e fortalecer o pertencimento e a conexão entre a arte, a cultura local e a sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: Mediação Cultural; Espaços Culturais; Pertencimento, Memória Coletiva.

1. Introdução

A trajetória histórica e estratégica da preservação e promoção do patrimônio cultural no Brasil é marcada por ações políticas, criação de legislações específicas e a institucionalização de políticas culturais em âmbito nacional. A fundação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 1937, foi um marco importante, estabelecendo uma estrutura federal para a preservação do patrimônio cultural. A partir desse momento, diversas legislações foram criadas para regulamentar e proteger bens culturais de diferentes naturezas, como o Decreto-Lei nº 25/1937, que definiu o conceito de "patrimônio cultural" no Brasil.

Nos anos seguintes, as políticas culturais no país foram se expandindo, refletindo a diversidade cultural e as demandas regionais. Em 1999, o lançamento do *Guia Básico de Educação Patrimonial* tornou-se referência para ações educativas voltadas à

¹ Mestranda em Educação e Ensino (PPGEM/UECE), Graduada em Licenciatura Plena em Letras Português (FECLESC - UECE). Atualmente é Coordenadora Pedagógica da Casa de Saberes Cego Aderaldo (Secult - Ceará /Instituto Dragão do Mar). E-mail: lorena.patricio@idm.org.br

² Graduada em Licenciatura Plena em Geografia no IFCE/Campus Quixadá. Atualmente é Coordenadora Pedagógica da Casa de Antônio Conselheiro (Secult - Ceará /Instituto Dragão do Mar). E-mail: jaiane.sousa@idm.org.br

³ O Núcleo Educativo é uma instância pedagógica responsável pelo planejamento de ações educativas, pesquisa e mediação cultural.

valorização e à preservação do patrimônio, apresentando uma fundamentação teórica para essas práticas. Em 2003, o Ministério da Cultura criou a Política Nacional de Museus (PNM), estabelecendo um marco para a gestão e conservação dos museus no Brasil. No mesmo ano, surgiu a Rede de Educadores de Museus do Rio de Janeiro (REM RJ), que inspirou outras redes de educadores e facilitou a troca de conhecimentos entre profissionais de museus em todo o país.

Em 2005, o I Encontro Nacional de Educação Patrimonial (Enep) reuniu profissionais e gestores para discutir parâmetros para ações educativas em escolas, museus e outros espaços, solidificando a educação patrimonial como uma prática importante no processo de preservação. O Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) foi criado em 2009, com o objetivo de ampliar a gestão das políticas públicas no campo museal, complementando o trabalho do IPHAN.

Nos anos seguintes, o desenvolvimento de disciplinas e áreas profissionais, como a Museologia, ganhou destaque, e novas publicações como as Diretrizes de Educação Patrimonial (2016) e a Política Nacional de Educação Museal (2017) estabeleceram princípios e diretrizes coletivas para o campo da educação patrimonial e museal. A Portaria nº 137/2017 do IPHAN também consolidou a educação patrimonial como prática transversal aos processos de preservação e valorização do patrimônio cultural, promovendo a integração entre ações educativas e a proteção dos bens culturais.

Essa trajetória tem sido, ainda, complementada por ações da sociedade civil e iniciativas acadêmicas, como o curso de Formação de Mediadores de Educação para Patrimônio, em EaD, que, em sua primeira edição, alcançou milhares de inscritos, evidenciando o crescente interesse e a necessidade de formar mediadores qualificados. O compromisso com a preservação e valorização do patrimônio cultural, aliado à educação, é fundamental para a continuidade dessa trajetória e para a construção de um futuro onde a educação patrimonial se perpetue, valorizando as identidades e a diversidade cultural do Brasil.

Nesse contexto histórico iremos abordar dois equipamentos culturais do sertão central cearense, a Casa de Antônio Conselheiro e Casa de Saberes Cego Aderaldo que desempenham um papel fundamental na promoção do acesso à cultura, à memória e à educação, especialmente em regiões onde há desafios históricos relacionados à invisibilização de saberes e práticas locais.

No Sertão Central do Ceará, esses espaços vêm se consolidando como importantes núcleos de formação e difusão do conhecimento, atuando junto aos núcleos educativos que se destacam como espaço de formação, pesquisa e atuação de jovens estudantes universitários do Sertão Central, numa composição interdisciplinar que reúne diferentes áreas de conhecimento, com o foco na educação patrimonial e na pesquisa, promoção, difusão e salvaguarda da memória cearense, fortalecendo as conexões da arte e da cultura local com a sociedade.

Neste contexto, os núcleos educativos dentro desses equipamentos culturais assumem uma função estratégica ao conectar arte, patrimônio e educação, possibilitando experiências formativas que dialogam com as especificidades do território. Através de ações pedagógicas, oficinas, mediações e projetos de extensão, esses núcleos promovem o protagonismo dos sujeitos locais, valorizam as narrativas tradicionais e ampliam o alcance das políticas culturais na região.

A mediação cultural desempenha um papel essencial na relação entre o público e o patrimônio, especialmente em equipamentos culturais como a Casa de Antônio Conselheiro e a Casa de Saberes Cego Aderaldo. Mais do que um simples processo de transmissão de informações, a mediação cultural é uma prática dialógica que possibilita a construção de significados a partir da interação entre sujeitos, objetos e narrativas. Nos núcleos educativos desses equipamentos, a mediação se manifesta como uma estratégia fundamental para ressignificar o passado e estimular reflexões críticas sobre o presente. Ao invés de se limitar a uma abordagem expositiva, a mediação cultural busca envolver os participantes em experiências sensoriais e interpretativas, favorecendo uma relação ativa com o patrimônio e a memória.

Este artigo tem como objetivo analisar a atuação dos núcleos educativos em equipamentos culturais do Sertão Central do Ceará, explorando sua importância na formação sociocultural da sociedade local. Adotando uma abordagem interdisciplinar, busca-se compreender de que maneira essas iniciativas promovem a democratização do acesso à cultura e contribuem para o fortalecimento das identidades no semiárido cearense.

2. Educação e Cultura: Conceitos para Núcleo Educativo

A relação entre educação e cultura é fundamental para a construção do conhecimento e para a valorização das identidades locais, especialmente em contextos

onde há desafios históricos de invisibilização, como no Sertão Central do Ceará. No livro *Patrimônio e Ações Educativas: A Prática e Suas Expectativas*, a educação é concebida como um processo que vai além da transmissão de informações, envolvendo a participação ativa dos sujeitos na construção e ressignificação do patrimônio cultural.

Usando a expressão de Pierre Nora, já por demais conhecida de todos nós, o patrimônio é "lugar de memória". Sendo lugar de memória, a dimensão inter-relacional entre os seres e entre os seres e as coisas se faz presente. Valores e significados lhe são atribuídos. O patrimônio, portanto, é um campo extraordinário onde as pessoas podem vivenciar uma série de experiências e, conseqüentemente, é campo de educação. (IPHAN, 2008, P.2)

Os núcleos educativos presentes nesses equipamentos culturais são fundamentais para a integração entre arte, patrimônio e educação. Esses núcleos funcionam como espaços de formação, pesquisa e atuação de jovens estudantes universitários do Sertão Central, criando uma rede interdisciplinar que agrega diferentes áreas do conhecimento. A partir de atividades como educação patrimonial, pesquisa histórica, promoção e difusão cultural, esses núcleos desempenham um papel crucial na salvaguarda da memória cearense, conectando o passado ao presente e fortalecendo os laços entre a comunidade e seu patrimônio.

O conceito de patrimônio cultural pode ser entendido a partir de diferentes perspectivas. Para Néstor García Canclini, o patrimônio é "algo que um conjunto cultural considera como cultura própria, que sustenta sua identidade e o diferencia de outros grupos". Ele vai além de monumentos e bens materiais, incluindo também linguagens, conhecimentos e tradições imateriais (Canclini, 1994, p.1). De forma semelhante, Mário Chagas define o patrimônio como "um conjunto determinado de bens tangíveis, intangíveis e naturais envolvendo saberes e práticas sociais, a que se atribui determinados valores e desejos de partilha (...) entre contemporâneos e de transmissão (...) de uma geração para outra" (Chagas, 2006, p.36). Já Pierre Nora trabalha com o conceito de "lugar de memória", enfatizando a dimensão inter-relacional entre os seres e os objetos (Nora, 1984, p.2).

Nesse sentido, o patrimônio não é algo fixo, mas um campo em constante construção, no qual as pessoas atribuem significados e valores com base em suas experiências e vivências. Como aponta Chagas, trata-se de um "terreno em construção,

fruto de eleição e campo de combate, e todo projeto de preservação patrimonial resulta de um exercício de poder" (Chagas, 2006, p.2). Assim, o patrimônio também é um campo de educação, no qual as interações sociais desempenham um papel essencial na definição do que deve ou não ser preservado.

No campo educativo, a abordagem sobre o patrimônio pode seguir diferentes perspectivas. Algumas práticas ainda se baseiam no modelo tradicional de educação bancária, criticado por Paulo Freire, no qual o patrimônio é tratado como algo pronto e acabado, sem espaço para a participação ativa dos sujeitos. Em contrapartida, a educação libertadora freireana propõe que a educação seja uma prática para a cidadania, garantindo acesso aos bens culturais e incentivando a formação de indivíduos críticos, criativos e autônomos.

As ações educativas voltadas para o patrimônio devem partir da premissa de que "a volta ao passado não ocorre simplesmente para conhecê-lo, mas para utilizá-lo, colocando o presente em uma situação crítica semelhante" (IPHAN, 2005, p.8). Assim, o passado torna-se uma ferramenta para refletir sobre o presente, atribuindo-lhe significados sociais, políticos e pessoais. Nesse contexto, o papel do mediador cultural é fundamental, pois ele auxilia os visitantes a decodificarem os bens patrimoniais, promovendo uma leitura crítica do passado e do presente. Como aponta o IPHAN, "a mediação é um processo que possibilita ao visitante uma leitura mais profunda do patrimônio" (IPHAN, 2005, p.7).

A pedagogia crítica também desempenha um papel relevante, pois busca valorizar a diversidade cultural e social sem ocultar os conflitos que dela emergem. Ao tornar visíveis as culturas marginalizadas, essa abordagem educativa promove uma reflexão mais ampla sobre as diferentes realidades sociais e possibilita que os sujeitos se reconheçam como agentes ativos na construção da memória coletiva.

Nesse sentido, a mediação cultural não se limita à mera transmissão de informações sobre obras de arte ou bens patrimoniais, mas busca estimular a aprendizagem ativa, em que os sujeitos constroem significados a partir de suas próprias vivências. O contato com exposições, manifestações culturais e acervos históricos possibilita uma relação crítica e sensível com o mundo, fomentando debates sobre o contexto histórico, político, econômico, cultural e ambiental em que estamos inseridos.

A educação patrimonial e a mediação cultural podem, portanto, atuar como instrumentos de descolonização do imaginário social, promovendo a desconstrução de preconceitos estruturais e abrindo caminhos para a valorização de múltiplas narrativas e saberes. Esse processo permite a emergência de novos mundos e imaginários, desafiando visões hegemônicas e ampliando as possibilidades de leitura do patrimônio e da cultura.

Dessa forma, os núcleos educativos nos equipamentos culturais do Sertão Central do Ceará desempenham um papel fundamental na promoção de uma educação patrimonial crítica e emancipatória. Ao conectar arte, patrimônio e educação, esses espaços possibilitam experiências formativas que contribuem para a democratização do acesso à cultura e o fortalecimento das identidades locais, ampliando o alcance das políticas culturais na região.

3. Casa de Antônio Conselheiro e Casa de Saberes Cego Aderaldo: Equipamentos Culturais no Sertão Central do Ceará

A Casa de Antônio Conselheiro está localizada na Rua Cônego Aureliano Mota, nº 210, em Quixeramobim, é uma construção histórica datada do início do século XIX, representativa da arquitetura típica do interior cearense. Originalmente, a edificação era mista, com um comércio voltado para a rua e espaços residenciais internos, preservando elementos arquitetônicos que refletem o modo de vida do sertão. Esta casa, onde nasceu Antônio Vicente Maciel, mais conhecido como Antônio Conselheiro, foi erguida por seu pai, Vicente Maciel, e está situada próxima à Praça Dias Ferreira, no centro de Quixeramobim. Trata-se de uma construção modesta, com traços singelos, comuns nas casas do interior do Ceará.

Tombada pelo Estado em 2005, a antiga residência se transformaria num equipamento cultural do Estado do Ceará, um espaço que homenageia o líder de Canudos e o povo sertanejo, além de ser destinado a eventos, exposições, palestras e atividades de pesquisa e estudo. Reaberta em 2022, a Casa de Antônio Conselheiro é um importante equipamento cultural da Secretaria da Cultura do Ceará, gerido em parceria com o Instituto Dragão do Mar (IDM). Sua missão é preservar, pesquisar, documentar e divulgar a memória de Antônio Conselheiro. Além de um centro de preservação histórica, a Casa se consolidou como um valioso espaço para o fortalecimento da cultura local,

promovendo exposições temáticas, mediações educativas, visitas guiadas e oferecendo visibilidade a artistas locais.

A Casa de Saberes Cego Aderaldo está localizada no município de Quixadá, no Estado do Ceará. Inaugurada no dia 9 de dezembro de 2017 pelo Governador do Ceará, Camilo Santana, e o Secretário de Cultura do Estado, Fabiano dos Santos Piúba, a Casa se configura como uma rede cultural que articula diversas comunidades e instituições, ampliando o alcance de seu trabalho e fortalecendo iniciativas culturais. A integração com outros equipamentos culturais do Estado, como a Casa de Antônio Conselheiro, possibilita a realização de um conjunto de atividades em parceria.

O principal eixo de atuação da Casa de Saberes Cego Aderaldo é a preservação da memória do patrimônio cultural, com foco nos bens imateriais da região, como tradições e práticas culturais, interagindo com as linguagens artísticas contemporâneas. Por meio de atividades formativas, a Casa busca valorizar os saberes e fazeres tradicionais, ao mesmo tempo em que promove a educação cultural e artística.

A parceria com escolas, universidades e outras instituições de educação e cultura é uma das principais estratégias para articular ações de arte e cidadania, formação e conhecimento, além de salvaguardar o patrimônio cultural, natural e a memória cearense. Essas ações refletem a missão da Casa de Saberes, que se estende para além dos limites do Sertão Central e da divisa do Ceará.

Os tipos de formação ofertada incluem cursos de curta e média duração, vivências, laboratórios de formação e criação, oficinas, rodas de conversa, grupos de práticas contínuas de formação, estudos em mediação cultural e práticas de pesquisa. As áreas de formação concentram-se em saberes tradicionais, cultura popular, artes integradas, audiovisual, cinema, literatura, artes visuais, artesanato, fotografia, cultura digital (...) (PPP).

Além do fortalecimento da política de registro e da salvaguarda do patrimônio imaterial da Secult Ceará, cabe às Casas dar continuidade e densificar as ações e as relações vivenciadas desde 2017 na região do Sertão Central Cearense, em termos de memória, fruição, pesquisa, formação, produção de conhecimento sobre ancestralidade e de saberes da contemporaneidade, ofertando ações formativas de profissionais e bolsas da instituição, participação de Mestres e Mestras da Cultura⁴ e usuários.

⁴ A partir de 2006, uma lei pioneira no Brasil reconhece os saberes e fazeres dos mestres e mestras da cultura tradicional e popular. A partir de então, no Ceará, os Mestres da Cultura passam a constituir os tesouros vivos do Ceará, por meio da Lei Estadual 13.842, de 27 de novembro de 2006, que instituiu o

Com esteio na ancestralidade de um artista popular cego que alcançou projeção nacional poética e do cinema, a vocação da Casa é a cultura tradicional popular. O fato de Aderaldo Ferreira de Araújo ter se utilizado da narrativa de filmes evidencia sua inteligência sensível, voltada para a acessibilidade, justificando a missão do equipamento como “espaço voltado à arte, à educação, aos saberes tradicionais, ao patrimônio, em diálogo com os diversos agentes, segmentos, setores e instituições parceiras no campo da cultura e educação, em especial, no território do Sertão Central cearense” (PPP, 2023).⁵, constitui-se, portanto, o desafio de conjugar ancestralidade e contemporaneidade.

A Casa de Saberes Cego Aderaldo é um 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). Voltado à arte, à educação e ao patrimônio cultural. Construída coletivamente, dialoga com os diversos agentes, segmentos, setores e instituições da região do Sertão Central, buscando fomentar a pesquisa, a formação, a difusão e a fruição das expressões culturais.⁶

A instituição assume como visão ampliar a preservação da memória, do patrimônio e das tradições, em interação com as linguagens artísticas contemporâneas e com os múltiplos parceiros institucionais, fortalecendo as conexões da arte e da cultura local com a sociedade. Consequentemente, a missão assumida é garantir que se constitua como um espaço voltado à arte, à educação, aos saberes tradicionais e ao patrimônio, em diálogo com diversos agentes, segmentos, setores e instituições parceiras no campo da cultura e educação.

O Núcleo Educativo na Casa é configurado como uma célula pedagógica mobilizadora do Programa de Formação, que promove e fomenta diálogos por meio de ações educativas, pesquisa e mediação cultural, com o objetivo de fortalecer as políticas de arte e cultura, patrimônio cultural e natural, memória cearense e saberes tradicionais, garantindo a acessibilidade e dialogando com os diversos agentes, segmentos, setores e instituições parceiras nas áreas de cultura, pesquisa e educação, especialmente no território do Sertão Central Cearense.

Registro dos “Tesouros Vivos da Cultura” no Estado do Ceará. (<https://www.secult.ce.gov.br/tesouros-vivos-do-ceara/consulta> feita em 22/05/2024).

⁵ PPP: Plano Político Pedagógico da Casa de Saberes Cego Aderaldo, 2023.

⁶ Disponível em <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/espaco/891> . Acesso em 21/02/2025.

Tem como atribuições: realizar estudos e pesquisas em arte e cultura, educação, patrimônio e memória, turismo cultural; participar da elaboração e desenvolvimento de atividades lúdicas e pedagógicas; auxiliar na organização e realização de atividades formativas e agendamentos; promover ações de mediação cultural em espaços expositivos de arte e cultura; e elaborar relatórios sobre as atividades desenvolvidas por universitários matriculados em variadas áreas de conhecimento, selecionados para compor o quadro de bolsistas (Regimento Interno, 2024). O Núcleo Educativo se propõe a atuar e promover um conjunto de experiências e vivências formativas, de pesquisa e mediação cultural, fomentando diálogos por meio de ações educativas, exposições, espaços de discussão e circulação de arte e cultura, com ênfase nos estímulos capazes de estabelecer diálogos com os visitantes e instituições de ensino.

As atividades desenvolvidas sob a coordenação do Núcleo Educativo incluem: cursos, minicursos, oficinas, palestras, conferências, mesas-redondas, círculos de cultura, etnovivências⁷, entre outras atividades, com a descrição detalhada e carga horária específica para cada ação. Essa célula pedagógica é essencial para garantir a efetividade do Programa de Formação em Cultura Tradicional Popular, que se alicerça nas políticas culturais do Estado e do País.

4. Ação Educativa como Base para a Memória Coletiva

No texto *A Memória Coletiva e Individual*, Cíbele Dias Borges dialoga com a teoria de Maurice Halbwachs para compreender a construção da memória como um fenômeno social, no qual o indivíduo se reconhece a partir das referências coletivas que moldam sua identidade. Halbwachs (1990) nos diz que a memória coletiva nada mais é do que a participação da memória individual de cada sujeito para com o fato. Segundo o mesmo autor, “diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva.” (1990, p. 51). A memória é o reconhecimento que é imediato, é a forma do passado agir no presente. Além disso, Halbwachs (1990) nos aponta que, a partir das vivências em grupo, a memória pode ser reconstruída. Essa

⁷ Etnovivência são atividades de incorporação de saberes e fazeres culturais por meio dos sentidos – toque, som, escuta, olhar – para significar costumes, práticas e conhecimentos da cultura tradicional. Trata-se de uma compreensão profunda que surge da imersão em costumes, valores e modos de vida de uma cultura específica. Realizada nos territórios dos Mestres e Mestras da Cultura. Prática desenvolvida no programa de formação do eixo formativo da Casa de Saberes Cego Aderaldo.

perspectiva é fundamental para a análise dos núcleos educativos em equipamentos culturais do Sertão Central do Ceará, uma vez que esses espaços atuam como agentes na preservação e ressignificação da memória brasileira.

Para Maurice Halbwachs, a memória coletiva vai além de uma simples recordação do passado: ela é uma estrutura dinâmica e socialmente construída, que se reconfigura continuamente a partir das experiências do presente. A memória não é algo privado, mas compartilhado entre os membros de um grupo e vivenciado por meio de práticas sociais e culturais. Nesse sentido, os núcleos educativos em equipamentos culturais desempenham um papel estratégico ao promover a educação patrimonial e fortalecer o sentimento de pertencimento. Ao dialogar com os visitantes e despertar suas memórias coletivas, esses espaços possibilitam que os indivíduos reconheçam sua história e cultura como elementos centrais de sua identidade.

Ações educativas em equipamentos culturais não se limitam à transmissão de conhecimento; elas se configuram como processos de mediação que possibilitam a vivência e valorização das memórias coletivas. Essas atividades contribuem para um novo entendimento sobre o pertencimento aos espaços culturais, integrando indivíduos e comunidades em um processo de construção de identidades. Oficinas, mediação de exposições, rodas de conversa e vivências artísticas tornam-se estratégias essenciais para estimular a reflexão dos participantes sobre suas experiências, permitindo a reconstrução de suas histórias pessoais a partir da coletividade. Assim, o público percebe que sua memória individual está profundamente conectada ao contexto social e cultural em que está inserido.

A experiência dos educadores culturais é um elemento fundamental para o fortalecimento do sentimento de pertencimento. Halbwachs enfatiza que a memória coletiva não é estática, mas constantemente reativada por meio das experiências cotidianas e interações sociais. As ações educativas, ao oferecerem experiências imersivas e vivenciais, valorizam e reinterpretam o passado com base nas vivências contemporâneas dos visitantes.

No Sertão Central, figuras históricas como Rachel de Queiroz, Cego Aderaldo, Fausto Nilo e Antônio Conselheiro têm papel essencial na mediação educativa dos equipamentos culturais. A evocação dessas personalidades transforma o pertencimento de um conceito abstrato para uma experiência concreta, promovendo o reconhecimento

do público como parte de uma história coletiva e fortalecendo seus vínculos com a comunidade e o território.

Ao se relacionarem com essas referências culturais, os indivíduos passam a se reconhecer como parte de uma história coletiva, o que fortalece seu vínculo efetivo e afetivo. Essa conexão é fundamental para reforçar o sentimento de pertencimento, criando laços mais profundos entre o indivíduo e seu contexto cultural.

A ação educativa nos núcleos culturais do Sertão Central, ao ser articulada com os princípios da memória coletiva e da experiência, tem o papel de transformar não apenas a percepção dos participantes sobre si mesmos, mas também suas relações com o coletivo e com o território. Ao promover o resgate e a valorização das memórias culturais e ao proporcionar experiências significativas, esses espaços educativos desempenham um papel essencial na formação do sentimento de pertencimento do público.

Por fim, Maurice Halbwachs nos ensina que a memória coletiva é um processo dinâmico e social, construído a partir da interação entre o indivíduo e o grupo. Ao proporcionar ações educativas que conectam o público à sua história e cultura, os núcleos educativos contribuem para a formação de um senso de pertencimento profundo e duradouro. Esse pertencimento é essencial para a construção de uma identidade coletiva forte e resiliente, além de fomentar o protagonismo dos indivíduos nas ações culturais desenvolvidas pelos equipamentos. No contexto do Sertão Central, os educadores não só reforçam a memória cultural local, mas também potencializam a capacidade dos indivíduos de preservar e continuar suas tradições e valores.

5. Considerações finais

As políticas públicas voltadas para a preservação e promoção do patrimônio cultural no Brasil, iniciadas com a fundação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 1937, e ampliadas ao longo das últimas décadas, representam uma trajetória de significativas conquistas e desafios. A criação de instituições como o IPHAN e o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), bem como a implementação de legislações específicas e a consolidação de diretrizes educacionais, evidenciam a importância de uma abordagem integrada para a preservação do patrimônio cultural e a valorização das identidades regionais. Essa integração envolve o patrimônio cultural essencial para a compreensão da história e da diversidade do Brasil.

A educação patrimonial, um dos pilares dessas políticas, tem se mostrado fundamental para aproximar a sociedade do patrimônio cultural. Iniciativas como cursos de formação de mediadores têm sido instrumentos valiosos para engajar diferentes atores sociais, como educadores, estudantes e profissionais, no processo de preservação e promoção dos bens culturais. Espaços culturais, como a Casa de Antônio Conselheiro e a Casa de Saberes Cego Aderaldo, no Sertão Central do Ceará, exemplificam como esses núcleos educativos podem contribuir para a disseminação do conhecimento sobre o patrimônio cultural e para a conscientização das comunidades sobre a importância de sua preservação. Esses espaços se consolidam como centros de formação, pesquisa e educação patrimonial, desempenhando papel fundamental na articulação da cultura local com as ações de valorização da memória cearense.

Entretanto, os desafios para a implementação plena dessas políticas ainda são consideráveis. A falta de recursos financeiros, o desinteresse político por questões culturais em algumas gestões, e a resistência de algumas comunidades em adotar práticas de preservação são obstáculos significativos. Além disso, a desigualdade regional, a marginalização de saberes locais, especialmente entre grupos tradicionais e comunidades rurais, e a falta de formação técnica em áreas como Museologia, ainda são questões que precisam ser enfrentadas com urgência.

Apesar destes desafios, as conquistas são notáveis. O desenvolvimento de uma rede de educadores em espaços culturais e museus, a ampliação das diretrizes de educação patrimonial e o fortalecimento das políticas públicas para museus têm contribuído para que o patrimônio cultural seja compreendido como um bem coletivo, essencial à identidade nacional. A crescente adesão de cursos e programas de formação, como o recente Bacharelado em Museologia da Universidade Federal do Cariri (UFCA), oferece uma perspectiva positiva para o futuro da formação de profissionais especializados na área, o que representa um avanço importante para o Ceará e para o Brasil.

Portanto, embora o caminho para a plena implementação das políticas culturais no Brasil ainda seja longo, as conquistas já alcançadas representam um avanço significativo. O compromisso contínuo com a educação patrimonial, a construção de novas redes de colaboração e a ampliação do envolvimento da sociedade civil são fundamentais para garantir que o patrimônio cultural brasileiro seja preservado, respeitado e valorizado pelas futuras gerações. Superar os desafios requer a continuidade

dessas políticas públicas, o fortalecimento das ações educacionais e o engajamento crescente de todos os setores da sociedade, de modo a garantir que o patrimônio cultural seja protegido, e também transmitido de forma responsável, consciente e valorizado por aqueles que virão.

5. Referências Bibliográficas

BORGES, Cibele Dias. **A Memória Coletiva e Individual**. 2020.

CANCLINI, Néstor García. **O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional**. Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional, n.23, p.94-115, 1994.

CARVALHO, Gilmar de. **Questões culturais no Ceará**. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2002.

CHAGAS, Mário. **As oficinas educativas no Museu Casa de Rui Barbosa - patrimônio cultural, memória social e museu: estímulos para processos educativos**. In: Fundação Casa de Rui Barbosa (org.). Jornada Museológica: notícias sobre museus-casas. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2002. p. 31-49.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 52. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021.

FLORÊNCIO, Sônia Regina Rampim. **Educação patrimonial: um processo de mediação**. In: TOLENTINO, Átila (Org.). Educação patrimonial: reflexões e práticas. João Pessoa: Superintendência do Iphan na Paraíba, 2012.

HALBWACHS, Maurice. **Memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 1993.

IPHAN Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Patrimônio e ações educativas: a prática e suas perspectivas**. Brasília: IPHAN, 2008.

NORA, Pierre. **Entre Memória e História: a problemática dos lugares**. Projeto História, São Paulo, 1993.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. **A danação do objeto: o museu no ensino de história**. São Paulo: Argos, 2004.

REIS, Maria Amélia de Souza; PINHEIRO, Maria do Rosário. **Para uma pedagogia do museu: algumas reflexões**. Museologia e Patrimônio, v. 2, n. 1, p. 36-46, 2009.

CASA DA CULTURA DE CANAÃ DOS CARAJÁS: FORTALECIMENTO DE EQUIPAMENTOS CULTURAIS E A GESTÃO TERRITORIALIZADA

Gabriela Sobral Marques Feitosa¹

Jairon Barbosa Gomes²

RESUMO: Os equipamentos culturais são importantes estruturas para a promoção do acesso à cidadania cultural e fortalecimento das dinâmicas culturais em um território. Sendo assim, este artigo aborda considerações iniciais sobre a atuação da Casa da Cultura de Canaã dos Carajás, equipamento integrado ao Instituto Cultural Vale, e suas movimentações na Amazônia paraense. Para isso, discute a estrutura organizacional, as implicações de estar vinculada a uma instituição privada e as projeções para uma gestão territorializada.

PALAVRAS-CHAVE: Equipamento Cultural, Gestão Cultural, Territórios, Cidadania Cultural.

INTRODUÇÃO

Este artigo apresenta a proposição de um trabalho analítico reflexivo sobre a atuação da Casa da Cultura de Canaã dos Carajás³, com foco em questões ligadas ao formato organizacional, à gestão cultural e ao direcionamento das ações empenhadas pelo espaço, objetivando projetá-lo e fortalecê-lo como um agente construtor de territórios culturais. Para isso, adotamos como metodologia a Análise de Conteúdo dos dois últimos Planos Trienais da Casa da Cultura, o primeiro executado nos anos de 2022, 2023 e 2024; e o atual Plano iniciado em 2025 e que terá andamento nos anos de 2026 e 2027, com implementação e prestação de contas anual. Sobre o documento do Plano, a análise se deterá sobre a estrutura organizacional e de gestão. A Análise de Conteúdo é um método de pesquisa que recolhe e analisa textos, sons, símbolos e imagens impressas, gravadas ou veiculadas em forma eletrônica ou digital encontrados na mídia, a partir de uma mostra

¹ Mestra em Preservação do Patrimônio Cultural pelo Programa de Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Coordenadora na Casa da Cultura de Canaã dos Carajás. E-mail: gabrielasobralf@gmail.com

² Mestre em Demandas Populares e Dinâmicas Regionais pela Universidade Federal do Tocantins. Pós-graduando em Políticas e Gestão Cultural pela Universidade Federal do Recôncavo Baiano. Supervisor Educativo na Casa da Cultura de Canaã dos Carajás. E-mail: jaironbg@gmail.com.

³ A Casa da Cultura de Canaã dos Carajás será nomeada ao logo deste artigo como Casa da Cultura da Cultura de Canaã dos Carajás; Casa da Cultura; ou CCCC.

aleatória, ou não, dos objetos estudados, com o objetivo de fazer inferências sobre seus conteúdos. Essa técnica de investigação se vale de dados, depoimentos e documentos para chegar a deduções válidas. As fontes poderão ser reproduzidas com relação aos aspectos de um determinado contexto. Assim, o intercâmbio de mensagens ocorre dentro de um determinado contexto (FONSECA JÚNIOR, 2010).

Além disso, utilizaremos indicadores, com o recorte temporal de janeiro de 2023 a janeiro de 2024, tal escolha se faz pelo caráter qualitativo dos dados existentes, trazendo informações sobre as seguintes categorias: Visitas Educativas, Formações, Oficinas, Eventos Culturais, Matrículas CCCC, Editais Lançados.

Pertencente à Amazônia paraense, à Serra de Carajás e fincada nas proximidades da Floresta Nacional de Carajás, a Casa da Cultura está localizada no município de Canaã dos Carajás, região sudeste do Pará, e foi fundada no ano de 2004 sob o estatuto de Associação. Desde 2020, foi incorporada à estrutura da empresa Vale S.A e passou a integrar a rede de equipamentos do Instituto Cultural Vale (ICV)⁴, juridicamente, registrado como uma associação sem fins lucrativos e/ou econômicos, de natureza de direito privado. O referido Instituto ainda mantém mais três filiais próprias que operam com curadorias e programações culturais, são esses: Centro Cultural Vale Maranhão (São Luís, MA), Memorial Minas Gerais Vale (Belo Horizonte, MG), Museu Vale (Vitória, ES). Os espaços captam recursos pela Lei de Incentivo à Cultura por meio do Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), o qual tem o objetivo de viabilizar projetos culturais, por meio da renúncia fiscal, e promover o acesso aos direitos culturais.

ESTRUTURA ORGANIZACIONAL

Neste percurso, a CCCC estruturou-se seguindo os moldes dos equipamentos culturais, conforme o conceito difundido por Teixeira Coelho (1997). Além de definir um espaço físico, como casas de cultura, centros culturais ou organizações, esses equipamentos são caracterizados por seu conteúdo e práticas curatoriais no campo da

⁴ O Instituto Cultural Vale foi criado em 2020, com o propósito de “potencializar a atuação da Vale na cultura”, valorizar o patrimônio cultural, democratizar o acesso e incentivar diferentes expressões artísticas. Seu lançamento ocorreu simultaneamente à 1ª Chamada Vale de Patrocínios Culturais, edital lançado no mesmo ano, com investimentos de R\$ 20 milhões em recursos incentivados pela Lei Federal de Incentivo à Cultura a projetos culturais.

cultura (COELHO, 1997). Ademais, são pontos de formação de circuitos artísticos, promovendo a economia criativa e a circulação de artistas e fazedores de cultura.

Quando falamos da estrutura de gestão da Casa da Cultura, no Plano Trienal executado entre 2022 e 2024⁵ e no Plano Trienal vigente, a ser cumprido entre 2025 e 2027⁶, encontramos a descrição organizacional da seguinte forma:

Escola – Educativo: responsável pela condução das turmas de Dança, nas modalidades ballet clássico; danças regionais; dança de salão; e ritmos aeróbicos. Música, nas modalidades práticas vocais, violão, flauta doce, flauta transversal, percussão, saxofone, teclado e guitarra. Teatro, sendo uma turma infantil e outra turma juvenil. As turmas têm atividades permanentes durante o ciclo de um ano. Em janeiro do ano de 2025, contabilizamos 744 matrículas efetuadas.

Difusão Cultural: setor responsável pelas atividades como espetáculos de música, dança, exibição de filmes, exposições temporárias, oficinas, saraus, seminários, ou seja, a programação cultural, organizada mensalmente.

Sala de Leitura: espaço de biblioteca com mais 5.000 exemplares que emprega ações de incentivo à leitura tais como: clube do livro, rodas de conversas, socialização literária, ciclos formativos e contações de histórias.

Administrativo: setor responsável pelos trâmites contratuais, orçamentários e que correspondem a práticas administradoras do espaço. A gestão da Casa da Cultura possui uma coordenação, responsável em gerir os macroprocessos e executar de forma transversal as atividades dos diversos setores.

Seguindo a acepção de COELHO (1997), a Casa da Cultura de Canaã dos Carajás, constitui-se como um equipamento cultural, o que significa dizer que promove a fruição, práticas artísticas, enriquecimento intelectual, cognitivo, sensitivo (estético), associativo,

⁵ Plano trienal de atividades da Casa da Cultura de Canaã dos Carajás (Instituto Cultural Vale - Filial Pará) 2022-2024, nº 212759.

⁶ Plano trienal de atividades da Casa da Cultura de Canaã dos Carajás (Instituto Cultural Vale - Filial Pará) 2025-2027, nº 247515.

social e corporal, mobilizando o acesso a manifestações que compõem ou podem ser de interesse do território local.

No que tange ao seu papel de transformação social, a Casa da Cultura, com seus mais de 20 anos de existência material e simbólica na rotina da região, estabeleceu-se como um local de sociabilidade importante nas dinâmicas da região, uma vez que esta é vocação deste tipo de espaço, de acordo com DAVEL (2018).

Em suma, por um lado, os equipamentos culturais influenciam diretamente as dinâmicas artístico-culturais, concentrando práticas que dizem respeito a todos os ciclos produtivos da cadeia do espetáculo: criação, produção, distribuição/circulação/difusão e consumo/fruição de bens e serviços. Por outro, tem potencial para dinamizar a vida social e econômica dos territórios com os quais se relacionam (SANTOS, DAVEL, 2018, p.114-115).

Em busca de um melhor entendimento do que a representação territorial significa, consideramos importante trazer certa compreensão sobre a ideia de território, com a qual este artigo pretende dialogar. Neste aspecto, o território é concebido como espaço de identificação e pertencimento, no qual “o sentimento é sua base” (MEDEIROS, 2009, p.217). Assim, como reforça BONNEMAISON (*apud* MEDEIROS, 2000), o território é um conector entre os indivíduos e suas manifestações de cultura ou modos de vida.

Uma vez que a CCCC está localizada na região amazônica, entra aí um outro componente: a formação das identidades culturais da Amazônia brasileira. João de Jesus Paes Loureiro, professor e escritor paraense, parte de um entendimento específico acerca da formação dessa identidade e, desta maneira, para ele são fundamentais a compreensão de dois aspectos: isolamento e identidade.

Ao resumir, por exemplo, a realidade histórica desta região, o autor acaba por afirmar que a população formada por indígenas e por tipos chamados caboclos, como agentes históricos majoritários neste espaço, ao longo do tempo, acaba por criar uma cultura com características singulares que a diferencia dentro do território nacional brasileiro (LOUREIRO, 1995). Por outro lado, esses elementos encontram-se inseridos dentro de seus respectivos contextos, como elementos identitários que muitas vezes se encontram dispersos e fragmentados, sendo uma característica de diversidade, própria às sociedades contemporâneas. É relevante destacar que o *fazer cultura*, nesse território,

carrega valores advindos das expressões culturais manifestas na Amazônia, que são base marcante na formação desta região, juntamente com a presença, obviamente, do europeu que invadiu, ocupou e colonizou a região.

Voltando aos aspectos destacados por PAES LOUREIRO (1995) sobre as questões que permeiam a ideia de identidade amazônica, aquilo a que o autor chama de “isolamento” não representa, necessariamente em nossa compreensão, escassez, afastamento ou esvaziamento dos processos criativos, mas sim a possibilidade de criação de outras potencialidades e reforço de identidades próprias.

Conforme esse arcabouço teórico e reflexivo e o contexto discutido nas primeiras páginas, os eixos de cultura e território são indissociáveis, quando consideramos a gestão de equipamentos culturais. Estes, por sua vez, adotam como premissas as demandas identitárias dos grupos sociais. Ademais, essa perspectiva ganha reforço a partir da difusão do conceito de Territórios Culturais. Em linhas gerais, – pois não é o objetivo deste artigo aprofundar tal categoria –, território cultural é “um espaço cujas paisagens são construídas e os ambientes transformados em artefatos sociais”, segundo DORSA (2023, p.1), refletindo as manifestações; a valoração acerca dos bens culturais; representações materiais, imateriais e simbólicas; e recortes identitários (DORSA, 2023).

Deste modo, a Casa da Cultura de Canaã dos Carajás vem apreendendo tais conceitos, visando fortalecer uma gestão voltada às potencialidades do território e priorizando o desenvolvimento de circuitos plurais. Para isso, tem atuado na ampliação de vagas e atendimento de crianças, jovens e adultos nas turmas de dança, música e teatro; contratação de artistas locais para compor a programação; contratação de fornecedores da região, atendendo a demanda da economia criativa; programações com povos indígenas; circulação de programação extramuros, desenvolvidas em escolas da rede pública do município e comunidades rurais, afastadas da sede da CCCC; fomento ao intercâmbio com artistas de outras cidades do Pará e do país, por meio de itinerâncias, parcerias e cessão de espaço; e execução de dois editais anuais voltados aos artistas e produtores culturais de todo o Pará, são eles:

Edital Apoia: tem por objetivo selecionar e premiar, para apoio financeiro a grupos, agentes, mestres e mestras, fazedores da cultura popular e comunitária brasileira

em sua diversidade de expressões e linguagens artísticas (artes visuais, artes cênicas, música, dança, artesanato, festejos e celebrações etc.), como reconhecimento pelos seus trabalhos. No ano de 2024, o edital distribuiu o valor total de R\$ 400.000,00 reais entre 40 ações/proponentes reconhecidos por sua relevância cultural e artística em todo o estado do Pará. A seleção é realizada de forma criteriosa por consultores externos, analisando conteúdo, viabilidade e aderência aos termos do edital, com chancela da gestão da CCCC.

Edital Casa Aberta Amazônia Paraense: tem por objetivo selecionar projetos artísticos de proponentes residentes no Estado do Pará, projetos nas mais diferentes linguagens artísticas que promovam o patrimônio cultural da região amazônica. O referido edital seleciona anualmente trabalhos que possam ser apresentados ou realizados nas instalações da Casa da Cultura de Canaã dos Carajás, sem restrições de faixa etária, ou locais do território a serem indicados pela gestão do espaço. No ano de 2024, o edital distribuiu o valor total de R\$ 400.000,00 reais entre 20 ações/proponentes. O critério de seleção leva em conta a promoção da cultura, seu dinamismo frente às transformações do território e relevância para as identidades formadas ao longo do tempo e espaço na região. A seleção é realizada de forma criteriosa por consultores externos, analisando conteúdo, viabilidade e aderência aos termos do edital, com chancela da gestão da CCCC.

ASPECTOS TERRITORIAIS

Canaã dos Carajás vive um momento de expansão populacional. De acordo o censo de 2022 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), a cidade possui 77.079 pessoas. No censo de 2010, o número de moradores era um pouco acima de 26.000, o que mostra um aumento exponencial, em 12 anos.

A transformação da paisagem urbana deste município da Amazônia brasileira começa com a implementação de planos governamentais nas décadas de 1960 e 1970, considerados estruturantes das atuais configurações urbanas na Amazônia Oriental. O contexto inclui a acumulação de capital em setores sociais restritos e múltiplas vulnerabilidades de grandes populações (PACIFICO FILHO; LEITE; GOMES, p.2022). Aspectos como rodoviarismo, grandes projetos exógenos, questões tributárias ligadas à mineração, planejamento urbano e movimentos migratórios são destacadas. A mineração, diretamente vinculada ao desenvolvimento, gera significativas mudanças nos municípios

da Amazônia Oriental, tendo como referência os trabalhos de Silva e Lima (2017) e Palheta da Silva (2013).

O município enfrentou um processo de crescimento acelerado resultante do fluxo migratório de pessoas de diversos locais do Brasil em busca de oportunidades de emprego nos grandes empreendimentos em fase de implantação no município, em diferentes fases temporais. Esse cenário aponta o descompasso entre o rápido crescimento populacional e a falta de ampliação da estrutura de gestão pública em Canaã dos Carajás para lidar os desafios (CONTENTE, 2018) de infraestrutura urbana, especulação imobiliária, superlotação da rede de ensino, carência de espaços de cultura e lazer, entre outros. Em contraposição às questões listadas acima, existem outros resultados destes fluxos, como a formação de uma paisagem cultural e formas de expressão diversas.

GESTÃO TERRITORIALIZADA: UM CAMINHO A PERCORRER

Diante deste cenário, a estratégia de ação da Casa da Cultura está fundamentada em diretrizes que viabilizem um maior atendimento à comunidade, principalmente para crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social, além da estruturação de segmentos com entregas que contribuam com o acesso à cultura e valorização da identidade local e que possam deixar um legado para a comunidade canaanense.

Deste modo, a transversalidade que caracteriza o tipo de equipamento casa de cultura lhe confere um potencial estratégico que pode ser ainda mais desenvolvido por seus gestores e pelos formuladores de políticas públicas, sobretudo no que concerne à atuação nas políticas de gestão de territórios (SANTOS; DAVEL, 2018).

Ao considerar a estrutura da Casa da Cultura de Canaã dos Carajás, a implementação de uma “gestão territorializada” emerge como um componente essencial. Quando incorporada à estrutura organizacional, essa abordagem pode inaugurar uma gestão inovadora e atualizada, capaz de enfrentar os desafios de democratizar o acesso à cultura. “Neste contexto, as organizações se apresentam como mais um ator social que exerce sua ação no território, afetando suas dinâmicas e sendo afetado por elas (SARAIVA; CARRIERI, 2014)”. Ou seja, ainda que pertencente ao Instituto Cultural Vale, o qual possui suas diretrizes institucionais/empresariais a serem seguidas, é

inegável que as demandas sociais passam a ter impacto não somente na curadoria da programação, mas também nos diálogos estabelecidos entre os mais diversos entes.

Instituições e organizações, sejam elas públicas ou privadas, são estruturas com normas e “regras, social e historicamente instituídas e atualizadas” (TEIXEIRA; PENTEADO, 2016, p. 46-47). Elas consolidam interações sociais e, ao mesmo tempo em que conduzem as práticas dos atores sociais, são também mantidas por estes. Acrescentamos ainda a compreensão de que há uma combinação entre a agência dos cidadãos e a estrutura e operações institucionais (NASCIMENTO, 2009). (NASCIMENTO, 2009). Ou seja, as relações sociais estão, inerentemente, ligadas aos papéis que as instituições desempenham e podem afetar as escolhas políticas e direcionar escolhas organizacionais. Isso porque, ainda que possuam estruturas econômicas robustas, as organizações não deixam de estar inseridas em contextos político-econômico-sociais. Sendo assim, as instituições internalizam e instituem princípios normativos em interação com transformações culturais (NASCIMENTO, 2009).

Dessa forma, a atuação transversal, entre diversos entes que compõem o campo cultural, é uma importante estratégia para gerar impacto nos territórios, levando em consideração os interesses de cada um desses entes.

A gestão territorializada deve considerar as dinâmicas territoriais de forma ampla, tornando-as elemento central na concepção, planejamento e execução das ações de um equipamento cultural, em diálogo permanente com seu entorno. Para isso, é proposto que a organização ou interorganização aplique a estratégia de gestão em três etapas: conscientização, construção e sinergia, essas, por conseguinte, geram benefícios em três níveis: organizacional, interorganizacional e territorial (SANTOS; DAVEL, 2018).

Em uma linha argumentativa, a gestão territorializada se apresenta como um caminho a ser trilhado pelos equipamentos com características como a da Casa da Cultura de Canaã dos Carajás, que, de forma operacional e planejada, vem construindo um diálogo, com possibilidade de expansão, a partir do emprego deste modelo de gestão. Assim, podemos pensar sua atuação para além de uma programação mensal a ser divulgada e cumprida.

O vínculo entre ação cultural e identidade territorial concorre para a geração de um maior reconhecimento do equipamento no contexto cultural e social, podendo impulsionar suas ações futuras e lhe dotar de uma visão estratégica mais clara (visão organizacional territorializada) (DAVEL et al., 2016, p. 125).

Ademais, uma vez que a Casa da Cultura integra as políticas públicas em cultura, operando por meio do PRONAC, a cidadania cultural é um dever e um conceito *farol* que orienta a sua estrutura organizacional e alicerça a construção da gestão territorializada no escopo da CCCC.

Ao reestruturarmos a gestão, trazendo ao centro o território, as pessoas e suas mais diversas formas de expressão, podemos dizer que a Casa da Cultura atua com o objetivo e missão de democratizar a cultura e o acesso a bens e produções culturais. Dessa forma, é capaz de ampliar o raio de ação da produção cultural e permite que o indivíduo se aproprie de ferramentas de fruição do sensível e interpretação crítica do mundo (TURINO, 2009).

Outrossim, é com os *pés e olhos* nos territórios que se dão as trocas, a convivência e os intercâmbios de consciências. Tais apontamentos nos aproxima da função do equipamento Casa da Cultura de Canaã dos Carajás: ser um ponto irradiador da transformação social, da arte educação, da ampliação de repertórios, da composição de programações e adoção de escolhas pautadas na diversidade e que valorize a pluralidade como princípio de convivência cidadã.

REFLEXÕES FINAIS

Dados computados pelo corpo técnico do Instituto Cultural Vale – com comprovações enviadas ao Ministério da Cultura, a CCCC, de janeiro de 2023 a dezembro de 2024, já computou os seguintes dados: mais de 60 mil pessoas atendidas como público total; 198 Visitas Educativas; 31 Formações; 32 Oficinas; 77 Eventos Culturais; 10 Exposições; 3 editais realizados (2 editais Apoia; 1 edital Casa Aberta Amazônia Paraense).

Os recortes dos números podem ser explorados de diversas perspectivas e aprofundados em outras análises. Conectando-se com as reflexões trazidas aqui, nesta análise, foram apresentados com o objetivo de evidenciar que, embora a Casa da Cultura

não esteja situada em regiões metropolitanas ou grandes capitais brasileiras, possui um fluxo expressivo de público e ações que vêm contribuindo para a construção de um circuito cultural e de trocas simbólicas capazes de atuar na formação da identidade cultural deste território, além de comunicar-se para além dele, pensando a nacionalização da cultura.

Por fim, observa-se que essas atividades e atuação da CCCC estão profundamente integradas às dinâmicas socioterritoriais da Amazônia paraense, evidenciando o território como um fio condutor entre os indivíduos e suas manifestações culturais e modos de vida.

Nesse contexto, a interseccionalidade entre arte, educação e território revela-se crucial, fornecendo ferramentas essenciais para o desenvolvimento cultural e social das comunidades, ao unir a aprendizagem e a fruição da cultura às realidades locais. Portanto, a abordagem apresentada não apenas enriquece a compreensão sobre a interação entre esses elementos, mas também aponta caminhos para futuras ações que visem fomentar e fortalecer o acesso aos produtos culturais, a formação cidadã, a cadeia da economia da cultura, a expansão das subjetividades e aquilo que o sopro criativo dos territórios: suas identidades plurais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BONNEMAISON, Joel. *La géographie culturelle*. Apud: MEDEIROS, R. M. V. Território, espaço de identidade. In: SAQUET, M. A.; SPOSITO, E. S. (org.). *Territórios e territorialidades: teoria, processos e conflitos*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

CHAUÍ, Marilena. *Cidadania cultural*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

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

CONTENTE, Simone Cristina. O sentido do neoextrativismo: a relação entre o Estado, a Vale e o desenvolvimento social em Canaã dos Carajás – PA. *Revista IDEAS*, Rio de Janeiro, v. 12, p. 1-28, jan.-dez. 2018.

DAVEL, Eduardo; DANTAS, Marcelo; SANTOS, Fabiana P. Identidade cultural de territórios como política de gestão. In: ENCONTRO DA ANPAD - EnANPAD, 40., 2016, Costa do Sauípe. Anais... Costa do Sauípe: ANPAD, 2016.

DORSA, Arlinda Cantero. O território cultural: espaço de saberes e paisagens construídas. *Revista Interações, Campo Grande*, 2023. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/inter/a/wTHH7WKWxsX5mjSgys84BNB/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 23 jan. 2025.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura amazônica: uma poética do imaginário*. Belém: Cejup, 1995.

MEDEIROS, R. M. V. Território, espaço de identidade. In: SAQUET, M. A.; SPOSITO, E. S. (org.). *Territórios e territorialidades: teoria, processos e conflitos*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

MELGUIZO, Jorge. Parques-biblioteca de Medellín: da engenharia à jardinagem cultural. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL CULTURA E TRANSFORMAÇÃO URBANA, 2011, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Sesc SP, 2012.

NASCIMENTO, Emerson Oliveira do. Os novos institucionalismos na ciência política contemporânea e o problema da integração teórica. *Revista Brasileira de Ciência Política*, n. 1, p. 95-121, jan./jun. 2009.

PACIFICO FILHO, M.; LEITE, M. E.; GOMES, J. B. Paisagens urbanas na Amazônia Oriental: Araguaína, Marabá, Parauapebas e Canaã dos Carajás. Palmas: EdUFT, 2022. v. 1, p. 333-360.

PALHETA DA SILVA, João Marcio. Uso do território e impactos socioambientais da atividade minero-metalúrgica nas cidades de Parauapebas e Canaã dos Carajás no estado do Pará – região norte do Brasil. In: ENCUESTRO INTERNACIONAL DE GEÓGRAFOS DE AMÉRICA LATINA, 2013, Lima. *Anais...* Lima: [s.n.], 2013. v. 0, p. 23-43.

PALHETA DA SILVA, João Marcio; LIMA, Ricardo Ângelo Pereira de. Economia mineral e os impactos nos territórios amazônicos do sudeste paraense. *Planeta Amazônia: Revista Internacional de Direito Ambiental e Políticas Públicas*, Macapá, n. 9, p. 103-116, 2017.

SANTOS, Fabiana Pimentel; DAVEL, Eduardo. Gestão de equipamentos culturais e identidade territorial: potencialidades e desafios. *Pensamento & Realidade*, São Paulo, v. 33, n. 1, p. 109-134, 2018. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/28319>>. Acesso em: 23 jan. 2025.

SARAIWA, Luiz Alex; CARRIERI, Alexandre de Pádua. Territorialidade e identidade nas organizações: o caso do Mercado Central de Belo Horizonte. *Revista de Administração Mackenzie*, v. 15, n. 2, p. 97-126, 2014.

TEIXEIRA, Kleber; PENTEADO, Claudio. Estruturas: um possível diálogo entre neoinstitucionalismo em políticas públicas e teoria social contemporânea. *Research, Society and Development*, v. 1, n. 1, p. 43-62, jan./jul. 2016.

TURINO, Célio. *Ponto de cultura: o Brasil de baixo para cima*. São Paulo: Anita Garibaldi, 2009.

VARELLA, Guilherme. *Plano Nacional de Cultura: direitos e políticas culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

A GESTÃO DOS TEATROS MUNICIPAIS DO RIO DE JANEIRO: DESAFIOS E PERSPECTIVAS NO QUADRIÊNIO 2021 - 2024.

Anna Carolina Magalhães¹

RESUMO: O artigo aborda a gestão da Rede Municipal de Teatros do Rio de Janeiro entre os anos de 2021 a 2024. Com foco nos desafios enfrentados na retomada das atividades culturais pós-pandemia, e depois de anos marcados pela descontinuidade das políticas públicas e perseguição da cultura no contexto municipal e nacional. A análise se baseia no relatório de gestão elaborado pela Gerência de Teatros da Secretaria Municipal de Cultura em 2024. E compila dados sobre atividades de recuperação dos teatros, monitoramento de público e demanda de pauta, além de análises qualitativas com o intuito de gerar informações para futuras políticas públicas para gestão dos teatros municipais.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro. Políticas Culturais. Gestão Pública.

INTRODUÇÃO

Que os equipamentos culturais são uma peça fundamental para o desenvolvimento cultural de um grupo social, de uma região, ou de um território — aqui considerando a conceituação do geógrafo Milton Santos (2008) a tratar das dimensões simbólicas, e não apenas concretas das divisões geográficas —, isso não há dúvidas. A literatura especializada do campo da cultura já se debruçou diversas vezes sobre o tema dos equipamentos culturais, e produz constantemente importantes reflexões sobre o papel social dos mesmos e os diversos desafios que remontam a administração desses espaços.

Tendo em vista essa profícua discussão, este artigo pretende se debruçar sobre a experiência e os desafios da gestão da Rede Municipal de Teatros do Rio de Janeiro entre os anos de 2021 e 2024. Para tal, considerou-se aspectos técnicos e administrativos de equipamentos culturais públicos, mas também o papel social, simbólico e artístico destes

¹Anna Carolina Magalhães é mestre em Cultura e Territorialidades e bacharel em Produção Cultural pela UFF. Ocupa atualmente o cargo de Gerente de Política para as Artes na Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, após quatro anos como Gerente de Teatros. Email: magalhanzi@gmail.com.

espaços. Sendo o objetivo principal apresentar um quadro do quadriênio mencionado no contexto da retomada das atividades culturais, dos encontros presenciais pós-pandemia e de anos de descontinuidade das políticas públicas de cultura na cidade.

Este trabalho consiste, então, em um processo de reflexão feito a partir do relatório de gestão elaborado pela Gerência de Teatros da Secretaria Municipal de Cultura em 2024, no contexto do encerramento do terceiro mandato do prefeito Eduardo Paes (2021-2024). Durante esse período, a Secretaria teve no comando da pasta, o diretor teatral e gestor cultural Marcus Faustini (biênio 2021-2022) e, posteriormente, o diplomata e político Marcelo Calero (2023-2024).

O referido relatório, se trata de um documento interno da secretaria, produzido através da compilação de relatórios trimestrais de atividades, planilhas de monitoramento de público, dados de solicitação de pauta dos últimos anos e formulários aplicados à equipe em busca de informações qualitativas da gestão. Um documento que buscou apresentar um retrato dos quatros anos de trabalho, mas também produzir informações a serem analisadas e que sirvam de material para elaboração de políticas públicas que gerem um impacto positivo para o setor em um futuro próximo. E que enxerga na profissionalização da gestão pública um ato de resistência ao processo de desmemória e descontinuidade que a dinâmica política infringe ao Estado.

[...] a profissionalização da gestão pública cultural exige que o contexto fático de incidência seja observado e que haja permanente preocupação com a produção de dados e informações que orientem a tomada de decisão. Assim, poderão ser formuladas estratégias assertivas para garantir políticas públicas estruturais e, ao mesmo tempo, retroalimentar processos de inovação e disrupção, essenciais à gestão pública em cultura. (Fernandes; Calixto, 2023, p. 38)

A REDE

A Rede Municipal de Teatros do Rio de Janeiro atualmente é composta por 13 equipamentos culturais, sendo 9 teatros de sala e 3 teatros de guignols/bonecos — estes localizados em espaços públicos. Os teatros que fazem parte da rede atualmente são: Teatro Municipal Carlos Gomes, Teatro Municipal Ipanema Rubens Corrêa, Teatro Municipal Ziembinski, Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto, Teatro Municipal Domingos Oliveira, Teatro Municipal Café Pequeno, Teatro Municipal Ruth de Souza, Teatro Municipal Gonzaguinha, Teatro Correios Léa Garcia, Espaço Cultural Municipal Baden Powell, Teatro de Guignol Municipal do Méier, Teatro de Guignol Municipal da Tijuca, e o Teatro Municipal de Marionetes e Fantoques Carlos Werneck de Carvalho.

Este número, no entanto, é flexível, tendo a rede de teatros já existido em diversas configurações. Afinal sua constituição enquanto rede é fruto da aquisição de imóveis por parte da prefeitura no decorrer dos anos, em sua maior parte imóveis privados que já existiam enquanto teatro. E também, de processos de locação, acordos de cessão, ou até mesmo do desmembramento de equipamentos culturais da própria prefeitura, que por vezes atribui salas de espetáculos existentes em outros espaços culturais públicos à rede de teatros.

Exemplos dessa dinâmica podem ser observados com teatros que já fizeram parte da rede na década de 2010. O Teatro Serrador, no centro da cidade, por exemplo, integrou a rede até 2019, quando foi fechado após o término do contrato de locação e segue fechado até hoje. Já o Teatro do Jockey, localizado no Jockey Club da Gávea, também era locado e foi parte da rede até 2015, quando foi desativado devido a inadequações nas exigências de segurança contra incêndio e pânico. O espaço passou por reformas e atualmente é gerido pela iniciativa privada.

Porém, a maioria dos teatros da rede são, hoje, imóveis públicos do município. Sendo a última aquisição realizada em 2024, com o processo de desapropriação do Teatro Ziembinski² que operava sob regime de locação, e passou a integrar permanentemente o conjunto de equipamentos culturais da cidade. Hoje o único imóvel locado é a Sala Baden Powell, que faz parte da rede de teatros desde 2001.

Outro caso diferente é o Teatro Correios Léa Garcia, que passou a ser gerido pela Secretaria Municipal de Cultura em 2023, após um acordo de cessão não onerosa com a Empresa Brasileira de Telégrafos³. Nesse acordo, a secretaria assumiu a responsabilidade pela gestão e operação da sala de espetáculos localizada no Centro Cultural Correios.

Outro fenômeno que também contribui para a maleabilidade nos quantitativos de espaços que compõem a rede no decorrer dos anos, passa pelo fato que parte desses teatros são salas de espetáculos localizadas em outros equipamentos públicos do município, e que podem ser designados ou não a estrutura administrativa da Rede Municipal de Teatros. Nesta categoria, temos como exemplo, o Teatro Gonzaguinha, no Centro de Artes Calouste Gulbenkian; o Teatro Ruth de Souza, no Centro Cultural Glória Maria, antigo Parque das

²Autorizo de despesa realizado em 27 de junho de 2024 no valor de R\$ 2.075.000,00 (dois milhões e setenta e cinco mil reais). De acordo com Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro - Ano XXXVIII • No 68 •

³Instrumento de autorização de uso de bem público - Termo de Autorização: Nº 3, assinado em 18 de Outubro de 2023. De acordo com Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro - Ano XXXVII • No 155 •

Ruínas; e o Teatro Domingos Oliveira, anteriormente conhecido como Teatro Maria Clara Machado, localizado no Planetário do Rio de Janeiro.

Apesar dessas possíveis mudanças, a rede existe de forma consistente dentro da estrutura administrativa da Secretaria Municipal de Cultura. Essa maleabilidade do quantitativo ou localidade dos teatros, são frutos de decisões tomadas por diferentes gestões, e que refletem conjunturas políticas específicas. Ou seja, nem sempre são meras respostas administrativas, mas sim reflexos de estratégias de governo que visam atender às demandas e prioridades de cada momento histórico, que podem partir de pressões externas, como movimentos sociais ou econômicos, ou de desafios internos, como a reestruturação de políticas culturais ou a reavaliação de prioridades governamentais.

Outro aspecto relevante a se observar da Rede Municipal de Teatros são as características físicas desses espaços. Quase todos os teatros seguem o modelo de palco italiano, e por consequência estabelecem uma relação de frontalidade com a plateia. As exceções são o Teatro Domingos Oliveira, que consiste em uma semi arena, e o Espaço Cultural Sérgio Porto, que possui um palco flexível.

Ao que tange a caixa cênica, atualmente apenas 3 (três) dos teatros, sendo eles o Teatro Carlos Gomes, Teatro Rubens Corrêa Ipanema e Teatro Ziembinski, tem caixas cênicas com urdimento. Os outros variam entre varas maquinadas sem urdimento ou grids fixos. Aspectos estes, que delineiam a capacidade técnica de cada um.

A lotação dos teatros da rede também segue uma padrão médio, são salas em sua maioria de pequeno porte que chegam de 75 até 185 lugares. As exceções, neste caso, são a Sala Baden Powell e o Teatro Carlos Gomes, que têm 500 e 667 lugares, respectivamente. O tipo de palco, a maquinaria cênica e a lotação falam sobre as possibilidades técnicas e artísticas de cada um dos teatros, mas também sobre o papel que cada um desempenha nessa conjuntura de equipamentos.

Já em relação à distribuição geográfica dos teatros pela cidade ressalta-se a alta concentração de equipamentos no Centro e na Zona Sul. Com exceção, dessa vez, do Teatro Ziembinski, localizado na Tijuca, e dos Teatros de Guignol, um localizado também na Tijuca e outro no Méier. Essa distribuição reforça um padrão já existente de concentração de espaços culturais e de lazer, sejam eles públicos ou privados, no Centro e na Zona Sul da cidade, em detrimento a Zona Norte e Zona Oeste.

Em outras palavras, a distribuição geográfica da Rede Municipal de Teatro é o retrato da concentração econômica e da disponibilidade de serviços de forma geral nos diferentes territórios da cidade. Ou seja, é um fato que está intimamente conectado ao contexto socioeconômico e político do município. Se tornando um desafio pensar em formas de descentralização do acesso a esses espaços, tanto para quem vê, quanto para quem faz.



Imagem 1: Mapa da localização dos teatros municipais do Rio de Janeiro.

Os teatros, no entanto, são apenas uma parte dos mais 60 (sessenta) equipamentos culturais, distribuídos por toda a cidade, que estão atualmente sob a responsabilidade da Secretaria Municipal de Cultura. Esse conjunto de equipamentos, além dos teatros, abrange também centros culturais; bibliotecas; museus; e arenas e areninhas. Cada um desses espaços, ou pelo menos cada tipologia de espaço, tem funções sociais diferentes e modelos de gestão específicos.

Entende-se assim que a Rede Municipal de Teatros é apenas uma parcela da política pública de acesso a equipamentos de cultura do município do Rio de Janeiro. No entanto, considera-se importante dar luz ao fato de sua concentração territorial, pois esse aspecto certamente impacta a dinâmica desses espaços. Por isso, torna-se fundamental refletir sobre possíveis ações a serem adotadas pela gestão, com o objetivo de ampliar o uso e o acesso a esses equipamentos, envolvendo atores sociais de diferentes territórios, e não apenas daqueles onde os teatros estão localizados.

Em relação ao caráter administrativo, a Rede de Teatros é gerida pela Gerência de Teatros, que, por sua vez, está vinculada à Coordenadoria de Equipamentos Culturais da

Secretaria Municipal de Cultura. A gerência é responsável pela operacionalização direta dos 13 (treze) teatros, oferecendo os serviços e a mão de obra necessários para o funcionamento desses equipamentos culturais. Sua administração abrange desde questões de infraestrutura predial até a curadoria e elaboração da programação.

Em suma, a administração realizada atualmente pelo poder público desses espaços engloba uma série de necessidades, desde a manutenção predial básica — como eletricidade, hidráulica, climatização e acessibilidade — até os aspectos técnicos, como iluminação, sonorização cênica e cenotecnia. Além disso, inclui a gestão das equipes, os procedimentos administrativos e financeiros, além dos aspectos programáticos e de ativação e relacionamento com o território e a comunidade cultural.

Para sua operacionalização a rede de teatros conta com uma equipe de 117 (cento e dezessete) pessoas, entre elas servidores de carreira, nomeados em cargo de comissão e terceirizados. Deste total, tem-se 1 (um) gerente e 3 (três) assessores que atuam na sede da prefeitura, e os outros 113 (cento e treze) colaboradores se encontram distribuídos pelos equipamentos, ou pela 'ponta', conforme o jargão da administração.

Nesta distribuição, cada teatro conta com um gestor e uma equipe vinculada, que corresponde às necessidades de cada equipamento cultural, entre eles: produtores, assistentes administrativos e de produção, bilheteiros, técnicos de sonorização, técnicos de iluminação, técnicos de palco, maquinistas, diretores de palco, diretores técnicos, camareiros, gerentes de manutenção, técnicos de manutenção e auxiliares de atividades gerais.

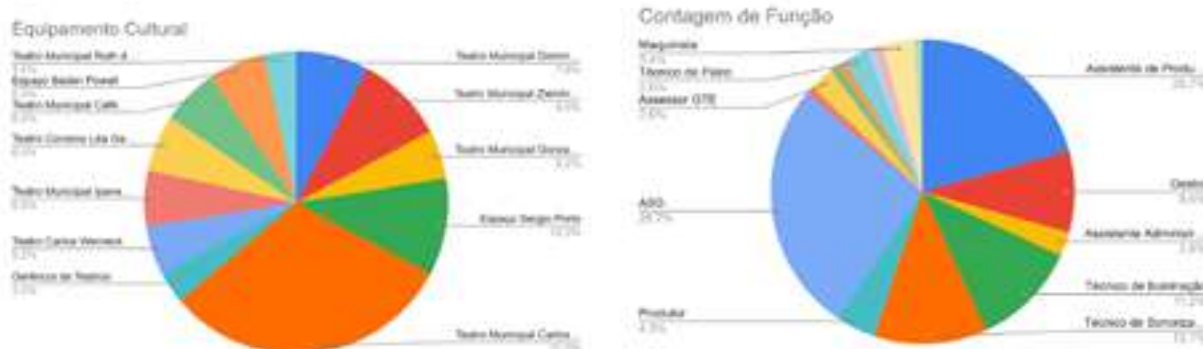


Imagem 2: À esquerda, gráficos de distribuição da equipe por equipamento cultural. À direita, distribuição da equipe por função. Dezembro de 2024.

Resumidamente, esta é a forma que se encontra a Rede Municipal de Teatros em 2024. As informações aqui apresentadas, são um pequeno retrato do estado das coisas. Um recorte específico de informações consideradas fundamentais para compreender uma teia administrativa, arquitetônica e geográfica complexa. A intenção, cabe dizer, não é simplificar o objeto e sim contextualizar, para que possamos tratar do trabalho realizado entre os anos de 2021 e 2024. Mas principalmente provocar a reflexão dos próximos passos a serem dados para uma maior robustez e relevância desses equipamentos culturais na promoção de uma política pública de cultura cidadã.

CONTEXTO

Fechada integralmente em março de 2020 devido à pandemia de COVID-19, e encontrando-se em condições precárias tanto em relação à infraestrutura quanto à escassez de recursos humanos, a Rede Municipal de Teatros precisou passar por um processo de recuperação e reabertura a partir do ano de 2021. Essas condições adversas, fruto de uma pandemia global, refletiam também um contexto mais amplo de apagamento das políticas públicas de cultura e de perseguição ao setor cultural no contexto nacional.

Desta forma, entender os processos políticos da década de 2010 no Brasil, se torna importante para compreender o trabalho desenvolvido no quadriênio 2021 - 2024 no Rio de Janeiro. O período, marcado por uma guinada à extrema direita no cenário global e nacional, teve um impacto direto no setor cultural, especialmente no que se refere ao processo de desmonte das políticas culturais em diversos níveis federativos. Dos diversos fatos políticos históricos desse período, cabe aqui destacar o Impeachment da presidenta Dilma Rousseff em 2016 e a tentativa de fechamento do Ministério da Cultura pelo então empossado presidente Michel Temer. Embora o ministério tenha tido seu fechamento decretado, a decisão foi revogada após uma série de manifestações populares, com destaque para o movimento Ocupa Minc.

No entanto, em 2019, com a ascensão de Jair Bolsonaro à presidência da república, o Ministério da Cultura foi definitivamente extinto e transformado em uma secretaria vinculada ao Ministério da Cidadania, e, mais tarde, transferido para o Ministério do Turismo. Esse movimento de fechamento das instituições culturais no governo Bolsonaro marcou não apenas uma descontinuidade das políticas culturais, mas uma clara desvalorização das manifestações artísticas e culturais em uma disputa política vinculada claramente a um projeto

de poder autoritário. “Descrédibilizar o setor cultural e utilizá-lo como objeto de disputa simbólica da sociedade passaram a ser parte de uma estratégia de ação bélica contra artistas e lideranças culturais” (Varella, 2023, p. 87).

No âmbito municipal, antes mesmo da eleição de Bolsonaro, a gestão de Marcelo Crivella (2017 - 2020) no Rio de Janeiro também foi marcada por um apagamento das políticas culturais. Durante seu governo, mesmo com a continuidade da Secretaria Municipal de Cultura enquanto órgão administrativo, a cidade viveu uma fase de desinvestimento do campo da cultura.

Eleito com o bordão “vamos cuidar das pessoas”, contraditoriamente o novo prefeito esvaziou a pasta da cultura sob os aspectos orçamentário, estrutural e simbólico. Com o argumento de ter herdado uma prefeitura em dívidas, vilipendiou o setor cultural, já tradicionalmente escanteado no conjunto das políticas públicas. Adepto de pautas conservadoras, foi muitas vezes acusado de atitudes censórias (Baron, 2023, p. 321).

Um aspecto que ressalta a precariedade do período, foi a inexistência de contratos de manutenção predial para os equipamentos culturais, o que levou a uma degradação física dos espaços. Neste processo, programas regulares da Secretaria de Cultura também deixaram de existir, entre eles o tradicional edital de fomento à produção artística local e o encerramento das residências artísticas nos teatros municipais.

Fruto de alguns bons anos de experiência, pode-se dizer que as Residências Artísticas é o que a cidade tem de mais consistente em termos de política pública quando falamos da gestão dos teatros municipais. Em linhas gerais, as residências artísticas partiam da concessão de um teatro a um grupo de artistas ou produtores, que assumiam a administração e a curadoria dos espaços. Na maior parte das vezes essa cessão contava com algum tipo de repasse financeiro do poder público aos residentes.

As Residências Artísticas foram, no entanto, descontinuadas em 2019, com pouco ou nenhum registro histórico do seu impacto para a produção cultural carioca. Hoje, após o período traumático de fechamento dos teatros durante a pandemia, muitas questões relacionadas à gestão desses espaços ainda permanecem sem respostas.

Em suma, esse cenário de descontinuidade e enfraquecimento das políticas culturais na cidade e no país, afetou de maneira significativa os teatros, as produções artísticas e os trabalhadores da cultura, e é neste ponto que a gestão municipal parte em 2021.

2021 - 2024

No ano de 2021, o Brasil sofria ainda fortemente com casos crescentes de covid-19 por todo o país. O ano, marcado pelo início das vacinações, ainda seria de muita preocupação e de grande dificuldade para o setor da cultura. Que apesar do respiro advindo da Lei Aldir Blanc de Emergência Cultural⁴, ainda se via impedido de exercer seu ofício devido às medidas de distanciamento social necessários para o controle da doença.

Como estratégia inicial para estimular a retomada das atividades culturais presenciais de forma segura e reativar os teatros da cidade, a gestão concentrou seus esforços em promover ações ao ar livre. Uma dessas iniciativas foi a "Feirinha do Sérgio Porto", uma feira que reunia gastronomia, artesanato e apresentações artísticas, realizada tanto na área externa quanto no palco do Espaço Cultural Sérgio Porto no Humaitá. O evento contou com 8 edições entre os anos de 2021 e 2023 e foi fundamental para retomada das atividades nos teatros da rede, sendo o primeiro a voltar a receber o público em junho de 2021.

Outra ação neste processo de retomada e que seguia a mesma lógica, foi a recuperação dos 3 (três) teatros de bonecos/guignols localizados em diferentes praças do município e a implementação do Programa Cultura com as Crianças. O programa consistia em uma agenda fixa semanal de apresentações de espetáculos para infância e juventude em 6 (seis) e posteriormente 9 (nove) espaços culturais da cidade durante dois anos, entre eles os teatros já citados e as áreas abertas de alguns centros culturais, museus e areninhas. A seleção dos espetáculos se deu através do edital Cultura Para a Infância Carioca, que teve duas edições, e que contemplou a soma total de 66 projetos, que geraram 504 apresentações, com o investimento total de R\$664.800,00 por parte do poder público. O programa foi descontinuado em 2023 como reflexo da troca de secretariado ocorrida na administração.

A reabertura integral dos teatros da rede foi, no entanto, o maior desafio encontrado no período. Todos os 12 (doze) teatros que compunham a rede à época necessitavam de algum nível de manutenção ou reforma para sua reabertura. Paulatinamente, os teatros foram sendo reabertos conforme a capacidade da gestão em desenvolver estratégias para soluções no campo da recuperação física desses equipamentos.

⁴A Lei Aldir Blanc (nº 14.017/2020), sancionada em 2020, foi uma medida emergencial do governo federal para apoiar trabalhadores e espaços culturais afetados pela pandemia de COVID-19, oferecendo auxílio financeiro e recursos para a manutenção das atividades culturais no Brasil.

Nesse processo, em 2023, implementou-se o Programa Cultura do Amanhã, que possibilitou intervenções de reforma e/ou modernização de 26 equipamentos culturais da Secretaria Municipal de Cultura. Entre eles estavam o Teatro Carlos Gomes, o Teatro Ipanema Rubens Corrêa e o Teatro Ziembinski. Estes devido à maior complexidade foram os últimos teatros da rede a serem reabertos, o que ocorreu em julho de 2024.

CALENDÁRIO DE REABERTURA TEATROS MUNICIPAIS RIO DE JANEIRO		
ANO	TEATRO	DATA
2021	Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto	12/06/2021
	Teatro de Guignol Municipal do Méier	03/10/2021
	Teatro Municipal Ruth de Souza	19/11/2021
2022	Teatro de Guignol Municipal da Tijuca	29/01/2022
	Teatro de Marionetes e Fantoches Carlos Werneck de Carvalho	20/02/2022
	Teatro Municipal Ipanema Rubens Corrêa	11/03/2022
	Espaço Cultural Municipal Baden Powell	25/03/2022
	Teatro Municipal Café Pequeno	01/05/2022
	Teatro Municipal Gonzaguinha	28/05/2022
2023	Teatro Municipal Domingos Oliveira	22/09/2023
2024	Teatro Correios Léa Garcia	11/01/2024
	Teatro Municipal Carlos Gomes	01/07/2024
	Teatro Municipal Ipanema Rubens Corrêa ⁵	04/07/2024
	Teatro Municipal Ziembinski	05/07/2024

O processo de reabertura dos equipamentos culturais da Rede Municipal de Teatros considerou não apenas os aspectos físicos e operacionais, mas também teve como pressuposto o resgate da memória e da história desses espaços, registrando de forma concreta, por meio de decisões institucionais, seus aspectos históricos. Como exemplo, o Teatro Maria Clara Machado foi rebatizado como Teatro Domingos Oliveira, em referência ao ator e diretor que

⁵Apesar de reaberto em 2022, o Teatro Ipanema Rubens Corrêa foi fechado em dezembro de 2023 para passar por reformas no contexto do Programa Cultural do Amanhã.

durante muitos anos dirigiu artisticamente o espaço; e o Teatro Ipanema passou a se chamar Teatro Ipanema Rubens Corrêa, em homenagem ao seu fundador.

Este movimento de recuperação e reaberturas foi coordenado pela secretaria de cultura em conjunto com a retomada do programa de fomento à cultura na cidade⁶, o que garantiu o lançamento de diversos editais para produções artístico-culturais no período. A volta do fomento significou uma injeção de recursos financeiros na produção cultural carioca, mas também gerou um aumento significativo da demanda para rede de teatros, enquanto a capacidade dos equipamentos culturais para atender a todos os projetos ainda era limitada.

Para atender estrategicamente a essa demanda crescente, foram estabelecidas parcerias com outras instituições da cidade, ampliando a capacidade de atendimento ao público e apoiando as produções que buscavam a rede para viabilizar seus projetos. Essa iniciativa gerou parcerias de cessão de pauta com a Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), o Centro Cultural Banco do Brasil, a Caixa Cultural e o Consulado da França no Brasil. Além disso, esse movimento resultou na inclusão da sala de espetáculos do Centro Cultural Correios na rede municipal.

Outro ponto fundamental para a recuperação da rede foi a requalificação técnica dos teatros, que envolveu a reconstrução do corpo técnico, inicialmente subdimensionado e com o piso salarial defasado, além da ampliação e aprimoramento dos riders técnicos existentes. A iniciativa resultou em um aumento significativo do valor investido pela secretaria na área. A equipe técnica recebeu um acréscimo de 80% no investimento em mão de obra especializada. E em relação aos riders técnicos, observou-se um aumento de 1.877,16% no contrato de sonorização cênica e de 396,23% no contrato de iluminação cênica, que passou a incluir também equipamentos de projeção

Tais medidas de requalificação técnica tinham como foco a redução dos custos das produções que utilizam os teatros, a ampliação da capacidade de atendimento da rede, e o incentivo ao desenvolvimento de linguagem e pesquisa cênica por meio do aprimoramento tecnológico dos riders. Esse caminho parte da perspectiva que o investimento na infraestrutura dos equipamentos públicos é também forma clara de fomento à produção cultural da cidade.

⁶O retorno do Programa de Fomento à Cultura Carioca em 2021, sob a sigla FOCA, significou o investimento de R\$20 milhões no primeiro ano, e de R\$32 milhões no segundo ano.

Com a gradual reabertura da Rede Municipal de Teatros, percebeu-se a importância da criação de mecanismos e protocolos definidos para as solicitações de pauta. Para tal, em 2023, a rede implementou uma dinâmica de agendamento trimestral, com cronograma anual previamente determinado e formulário para envio dos projetos. Essa medida possibilitou uma melhor comunicação com os produtores culturais que buscavam os teatros municipais para realização de seus projetos e espetáculos, estabeleceu maior clareza acerca dos prazos e períodos pautados por parte da secretaria e qualificou as informações encaminhadas pelos produtores no momento de realizar o pedido.

Neste sistema, todos os projetos passaram a ser recebidos por um único meio e avaliados por, no mínimo, três colaboradores da Rede Municipal de Teatros. Sempre em uma interlocução entre a equipe dos teatros na ponta, com a gerência da sede administrativa. Ao realizar a solicitação, o proponente passou a poder selecionar até três equipamentos culturais nos quais deseja realizar seu projeto. Dessa forma, o agendamento deixou de ser realizado de forma individualizada pelo equipamento, como ocorria historicamente e passou a ser feito no contexto da rede.

A visão global dos pedidos possibilitou uma distribuição mais equilibrada das pautas, além de estimular a realocação de solicitações entre os teatros da rede e a indicação de pautas para espaços parceiros da Secretaria Municipal de Cultura, respeitando o interesse dos proponentes e o perfil de cada equipamento cultural.

O sistema também contribuiu para uma gestão mais eficiente das informações recebidas e para a produção de dados sobre a demanda da Rede Municipal de Teatros. Esse trabalho permitiu uma visão mais clara da demanda, tanto em relação à natureza dos pedidos quanto ao fluxo e volume de solicitações nos diferentes períodos do ano.

Através dos dados de 2023 e 2024, é possível perceber um aumento significativo de solicitações sempre no segundo semestre do ano, apontando para um padrão no ciclo da cadeia produtiva do teatro carioca. Outro ponto relevante foi a descoberta da capacidade média de atendimento de projetos por período, que foi uma média de 60 projetos em 2024, conforme pode ser observado nas tabelas abaixo.

SOLICITAÇÕES DE PAUTA 2023					
PERÍODO	SOLICITAÇÕES RECEBIDAS	SOLICITAÇÕES INVÁLIDAS ⁷	SOLICITAÇÕES VÁLIDAS	SOLICITAÇÕES ATENDIDAS	PERCENTUAL DE ATENDIMENTO
Junho e Julho	146	0	146	83	56,85%
Agosto a Outubro	191	0	191	111	58,12%
Novembro de 2023 a Janeiro de 2024	259	0	259	91	35,14%
Total	596	0	596	285	47,82%

SOLICITAÇÕES DE PAUTA 2024					
PERÍODO	SOLICITAÇÕES RECEBIDAS	SOLICITAÇÕES INVÁLIDAS	SOLICITAÇÕES VÁLIDAS	SOLICITAÇÕES ATENDIDAS	PERCENTUAL DE ATENDIMENTO
Fevereiro a Abril	133	23	110	57	51,82%
Maió a Julho	156	25	131	61	46,56%
Agosto a Outubro	219	33	186	62	33,33%
Novembro de 2024 a Janeiro de 2025	264	26	238	63	26,47%
Total	772	107	665	243	36,54%

É importante destacar que o período analisado não contou com todos os teatros em funcionamento, o que pode gerar uma interpretação equivocada dos dados caso a intenção seja realizar uma análise comparativa entre a quantidade de pedidos, o número de pedidos atendidos e a quantidade de teatros da rede. O primeiro ano com todos os teatros reabertos e com monitoramento completo das solicitações de pauta, que permitirá essa análise, será 2025.

Na contramão da descontinuidade, a gestão também fez um esforço de passar ao escrito os protocolos internos e as ferramentas de trabalho que passaram a ser implementados na rede. Para isso, foi criado o "Manual Interno de Protocolos e Ferramentas de Trabalho" um

⁷Em 2023, os projetos recebidos pelo formulário não passaram por uma triagem antes do processo de avaliação, o que significa que não houve solicitações invalidadas no período. O procedimento de triagem foi implementado apenas no ano seguinte, quando passou a ser desconsiderada a duplicidade de solicitações. Dessa forma, tornou-se possível obter dados precisos sobre quantos projetos realmente solicitaram a utilização da rede.

documento que uniformiza o fluxo das atividades administrativas e compila todas as informações e links importantes para o trabalho.

Um manual é uma ferramenta que atribui agilidade ao dia-a-dia de trabalho, mas, principalmente, cria uma memória escrita do fluxo de gestão. Facilitando não só o processo de treinamento de novos colaboradores que aderem a equipe, mas registrando um conhecimento acumulado. Devido à rotatividade que a política infringe a gestão pública, não perder os “modos de saber e fazer” é passo fundamental para garantir o avanço da política pública. O manual, no entanto, precisa ser encarado como um documento vivo e passar por atualizações sempre que necessário, isso permite a constante revisão e crítica dos procedimentos e fluxos estabelecidos

CONCLUSÃO

A superação da pandemia, a recuperação das infraestruturas dos equipamentos culturais, a reconstituição das equipes e a criação de protocolos e metodologia para operação dos teatros foi, em suma, o esforço empreendido nos 4 anos que tange a gestão da Rede Municipal de Teatros, objeto deste estudo.

O trabalho exercido em âmbito municipal nesses últimos anos, no entanto, se soma a um esforço nacional de retomada do campo da cultura e das políticas públicas para o setor. A eleição de Luiz Inácio Lula da Silva em 2022 e a recriação do Ministério da Cultura em 2023, são marcos significativos da revalorização do campo. Não podemos deixar de citar também as vitórias legislativas que em meio a crise sanitária global, criou uma política emergencial que levou a instituição da Política Nacional Aldir Blanc.

Mas não é por acaso e nos cabe refletir, porque nos últimos anos, temos destacado tanto enquanto nação a diferença temporal entre a construção e a destruição. Não é por acaso, que vivemos tempos em que a presidência da república tem como slogan “União e Reconstrução”. Não é por acaso, que o Ministério da Cultura precisou reafirmar tantas vezes que voltou. A construção como sabemos requer tempo, paciência e compromisso, enquanto a destruição é rápida e impulsiva. Não saberemos em curto prazo o real custo dos quatro anos sem o MinC e dos quatro anos sob um governo de extrema direita. Ainda não temos tempo histórico suficiente para saber, daquilo que vivemos, o que já conseguimos superar politicamente ou não.

O trabalho de reconstrução toma o tempo e a energia que poderiam ser investidos em discussões que já estão em curso. Processos como esses ferem, cindem, paralisam e atrasam o desenvolvimento das políticas públicas. Reforçam as tristes tradições elencadas por Albino Rubim (2023) em seus anos de pesquisa dentro do campo da cultura. As ausências, os autoritarismos e as instabilidades, infelizmente, ou como diria o autor essa “terrível atualidade”, são marcas do constante desafio do que se é pensar, gerir e fazer cultura no Brasil.

O retorno ao pleno funcionamento dos teatros, desta forma, é apenas o início de um processo mais amplo, que visa promover uma reflexão e discussão sobre a gestão e o papel social desses espaços. Encontrar modelos de gestão que atendam a diversidade de demandas desses equipamentos, e que sejam viáveis do ponto de vista burocrático, possíveis com os poucos orçamentos municipais, e eficazes para o desenvolvimento artístico e cultural da cidade, continua sendo um dos principais dilemas da administração pública.

Afinal, quando se trata de equipamentos públicos e da Rede de Teatros do Município do Rio de Janeiro, como podemos conciliar as necessidades básicas de manutenção das instalações de um edifício com a entrega de serviços de alta qualidade e a expertise de uma equipe técnica? Como assegurar uma boa curadoria que leve em conta a pesquisa e o desenvolvimento de linguagem, mas também o pleno acesso e a democratização do espaço? O que é de responsabilidade do poder público e o que deve ser gerenciado e planejado em colaboração com a comunidade cultural e a sociedade civil? Diante dos desafios jurídicos e burocráticos enfrentados pelo setor público, que abordagens podem ser consideradas no âmbito da administração pública para novos modelos de gestão? Qual é o prazo mínimo ou ideal para que possamos recolher os efeitos da implementação de um modelo de gestão? Como enfrentar todos esses desafios em meio à lógica cíclica da administração pública?

Apontando para os desafios da gestão desses espaços para os próximos anos, ficam, como sempre, mais perguntas que respostas. Mas também um desejo intenso de que se haja tempo e trabalho no tempo para que essas perguntas sejam respondidas à altura da riqueza simbólica da produção cultural, não só da cidade do Rio de Janeiro, mas do nosso país.

REFERÊNCIAS

BARON, Lia. *Fomento Cultura Rio: a trajetória do investimento direto na cultura carioca*. In: BARON, Lia; CARNEIRO, Juliana (org). *Viver de Cultura*. 1. ed. Niterói: Prefeitura de Niterói, 2023. p. 311- 335.

CALIXTO, Clarice; FERNANDES, Jaqueline. *Políticas Públicas de fomento cultural baseadas em utopias e evidências: o desenho da legislação da cultura com tecnologias de inovação*. In: BARON, Lia; CARNEIRO, Juliana (org). *Viver de Cultura*. 1. ed. Niterói: Prefeitura de Niterói, 2023. p. 37 -75

RUBIM, Albino. *Triste atualidade*. In: BARON, Lia; CARNEIRO, Juliana (org). *Viver de Cultura*. 1. ed. Niterói: Prefeitura de Niterói, 2023. p. 29 - 35

SANTOS, Milton. *O espaço dividido: os dois circuitos da economia urbana*. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 2008.

VARELLA, Guilherme. *A (re)ação da cultura em um Estado anticultural*. In: BARON, Lia; CARNEIRO, Juliana (org). *Viver de Cultura*. 1. ed. Niterói: Prefeitura de Niterói, 2023.

PRÁTICAS, TÁTICAS ABORDAGENS FORMATIVAS DESENVOLVIDAS NO ÂMBITO DA REDE SESC DE ARTE EDUCAÇÃO: MEDIÇÃO CULTURAL NO FOCO

Ademildes José de Freitas Filho¹
Leonardo Moraes Batista²

RESUMO: Este texto apresenta práticas, táticas e abordagens utilizadas no programa formativo desenvolvido pelo Departamento Nacional do Sesc, para profissionais do Programa Cultura que atuam no campo da arte educação. Metodologicamente, o texto é dividido em três partes. A primeira apresentará o Sesc pautando a efetividade dos seus valores, missão e objetivos, e em conjunto a sua Política Cultural (2015) e o seu Marco Referencial de Arte Educação (2021), tecendo discussões sobre quais são as possíveis colaborações junto aos públicos. No segundo momento serão discutidas questões relacionadas ao programa formativo (2020-2021) intitulado Laboratório de Projetos Educativo-Culturais, que possibilitou o estabelecimento do trabalho de mediação com os públicos, além da dinâmica tácita enquanto atividade Arte Educação, nas práticas institucionais. Na terceira e última parte, apresentaremos os resultados que motivaram a constituição dos projetos educativo-culturais, que possibilitaram organizar e dinamizar práticas educativas nos territórios em que o Sesc está presente.

PALAVRAS-CHAVE: Arte educação. Formação. Mediação cultural.

O QUE É O SESC?

O Sesc - Serviço Social do Comércio é uma entidade de direito privado, sem fins lucrativos, criada em 1946 por empresários do setor do comércio de bens, serviços e turismo³.

¹É homem negro, cria da Baixada Fluminense. Produtor Cultural formado pela Universidade Federal Fluminense, com MBA em Administração de Marketing e Comunicação Empresarial pela Universidade Veiga de Almeida. Atualmente é Analista de Cultura na gestão da atividade Arte Educação no Departamento Nacional do Sesc. E-mail: ademildesjfilho@gmail.com

²É licenciado em Música (2012) e especialista em Educação Musical (2014) pelo Conservatório Brasileiro de Música (CBM-CeU). Mestre em Educação Musical (2015) e Doutor em Etnomusicologia (2024) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: leonardomoraesbatista@gmail.com

³Para compreender com mais detalhes a história do Sesc, desde sua criação até os dias de hoje, propomos que você acesse o LINK disponível em: <https://www.sesc.com.br/institucional/o-sesc/nossa-historia/>. Acesso em 20 fev. 2025.

Instituição conhecida pelas pessoas brasileiras e de outras partes do mundo devido aos seus programas de interiorização e internacionalização, o Sesc promove ações no campo da educação, saúde, cultura, lazer e assistência, com uma estrutura organizativa que é composta por programas e atividades.

Com base no documento que institui os propósitos da instituição, a *Carta da Paz Social*⁴, compreendemos que o Sesc nasce em meio a um período de reconstrução no pós-guerra e em meio ao processo de democratização nacional.

A Carta da Paz Social foi elaborada pelos representantes das classes produtoras do país, reunidos na histórica Conferência de Teresópolis, de 1 a 6 de maio de 1945, e é um marco significativo a assinalar uma tomada de posição dos empregadores brasileiros em favor da Justiça Social (Sesc, 1971, p. 7).

Este documento determina onze (11) encaminhamentos que objetivam promover a manutenção do bem-estar coletivo, da democracia, solidariedade e justiça social. Para efetivação destes fazeres, os representantes participantes da conferência criaram um Fundo Social⁵ com o objetivo de “[...] promover a execução de medidas que, não só melhorem continuamente o nível da vida dos empregados, mas lhe facilitem os meios para seu aperfeiçoamento cultural e profissional” (Sesc, 1971, p. 13).

Observamos, que atemporal ao seu tempo, representantes das classes produtoras estavam preocupados em desenvolver serviços sociais atentos aos profissionais que atuavam nos determinados campos relacionados ao comércio, bens e serviços à época e na posteridade.

Conforme sinalizam Carolina Moura, Plínio Rattes e Maria da Conceição Silva (2021), no texto intitulado “*a diversidade cultural e o Sesc: abordagens e perspectivas*”, observamos que outras instituições também foram criadas naquele período, com programas e projetos

⁴Para conhecer mais sobre a Carta da Paz Social, sugerimos acessar o LINK disponível em: <https://www.sescrj.org.br/wp-content/uploads/2021/08/Anexo-II-Carta-da-Paz-Social.pdf>. Acesso em 20 fev. 2025.

⁵“As instituições do Sistema S são entidades de direito privado, com interesse público e sem fins lucrativos, mantidas com recursos oriundos de contribuições compulsórias das empresas – a partir de alíquotas recolhidas na folha de pagamento. São consideradas, portanto, como paraestatais, uma vez que não fazem parte da administração pública, mas colaboram com seus objetivos e recebem contribuições obrigatórias. O recolhimento desses tributos é realizado pelo governo que faz os devidos repasses para as confederações às quais cada instituição é vinculada, o que impõe que estas instituições se sujeitem às normas que incidem sobre a administração pública” (Moura; Rattes; Silva, 2021, p. 3).

específicos visando o desenvolvimento humano das pessoas que consumiam os produtos oferecidos pelas nas suas práticas.

É nesse contexto que surge no Brasil as primeiras instituições que viriam a conformar o que chamamos hoje de Sistema S4, são elas: Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (Senai), criada em 1946, por meio do Decreto-Lei Nº 4.048/1946; Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (Senac), de 1946, instituído pelo Decreto-Lei Nº 8.621/1946; Serviço Social da Indústria (Sesi), também de 1946, Decreto-Lei Nº 9.403/1946; e Serviço Social do Comércio (Sesc), igualmente de 1946, criado por meio do Decreto-Lei Nº 9.403/1946. As demais instituições foram criadas apenas na década de 1990, após a redemocratização do país, são elas: Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae), de 1990, Decreto Nº 99.570/1990; Serviço Nacional de Aprendizagem Rural (Senar), 1991, Lei Nº 8.315/1991; Serviço Social do Transporte (Sest), 1993, Lei Nº 8.706/1993; Serviço Nacional de Aprendizagem do Transporte (Sest), 1993, Lei Nº 8.706/1993; e por fim o Serviço Nacional de Aprendizagem do Cooperativismo (Sescoop), 2001, criado por Medida Provisória Nº 2.168-40/2001 (Moura, Rattes, Silva, 2021, p 2 – 3).

Conhecido como Sistema Fecomércio, essas instituições promovem diversificadas ações para seus públicos preferenciais e para a sociedade em geral como um todo. Exemplo desse fazer, é o Sesc, instituição em que atuamos, enquanto profissionais no Programa Cultura, na atividade Arte Educação. Verificamos cotidianamente sua capilaridade de atuação nos seus cinco (5) Programas Sociais destacados anteriormente, atendendo demandas conforme as características dos territórios e dos públicos: o povo brasileiro. Vale destacar que esses programas partem de uma concepção educativa, tomando como base a característica básica da ação institucional que está para o desenvolvimento integral dos indivíduos.

A diretriz básica do Sesc é a de um trabalho eminentemente educativo que permeie direta e/ou indiretamente todas as atividades e serviços desenvolvidos, fazendo com que os mesmos ultrapassem seus objetivos mais imediatos, tornando-se mais eficazes ao contribuírem para a informação, capacitação e desenvolvimento de valores. É justamente essa função educativa que caracteriza e diferencia a ação institucional do Sesc, frente ao trabalho desenvolvido por outras entidades assemelhadas. Tal trabalho educativo está voltado para o desenvolvimento integral dos indivíduos, mediante a melhoria da compreensão do meio em que vivem, maior percepção de si mesmos, elevação sociocultural das suas condições de vida e desenvolvimento de valores próprios de uma sociedade em mudança, e que o façam participe ativo desse processo (Sesc, 2010, p. 15).

Conforme destacado no site da instituição, o Sesc possui na sua missão a dinâmica de “promover ações socioeducativas que contribuam para o bem-estar social e a qualidade de

vida dos trabalhadores do comércio de bens, serviços e turismo, de seus familiares e da comunidade, para uma sociedade justa e democrática” (Sesc, 2025). É nessa égide que os programas sociais atuam e dinamizam suas diversificadas ações.

Na dinâmica do reconhecimento do Sesc como uma entidade promotora de práticas sociais, tem em sua composição valores que oferecem um ambiente humanizado e acolhedor, quando falamos de acolhimento, eficiência e eficácia quando tratamos de excelência na realização dos serviços, confiabilidade e visibilidade quando compreendemos a ideia de integridade. Sustentabilidade e transversalidade diante da operacionalização das agendas institucionais, aqui com destaque ao Sesc ser signatário dos objetivos do desenvolvimento sustentável⁶, pluralidade e diversidade, valorizando as práticas sociais e os diversos públicos em ambientes, programações, serviços e experiências e, por fim, o aperfeiçoamento quando falamos de inovação de dinâmicas estruturais.

A práxis destas ações são ativadas, de maneira plural, nas mais de setecentas (700) unidades operacionais (físicas ou móveis), compreendidas como centros de atividades do Sesc, que possuem estrutura para operacionalização dos programas sociais e suas atividades e acolhimento aos públicos do norte ao sul do país, conforme informações disponíveis no site da instituição⁷.

É na pluralidade de sotaques e saberes promovidos pelo povo brasileiro que o Sesc desenvolve suas ações, enquanto Programa Cultura. É por meio das expressões artísticas e manifestações culturais que a instituição ativa a circulação de artistas e agentes culturais pelo Brasil. É por meio de sua Política Cultural (2015) que estabelece as bases conceituais e aponta intencionalidades de sua atuação, a partir de fundamentos, princípios e diretrizes orientadores às práticas artísticas e culturais, visando desenvolvimento humano das pessoas que consomem os seus produtos da agenda programática cultural.

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 (Sesc, 2015, p. 11).

⁶ Para compreender sobre o que tratam os objetivos do desenvolvimento sustentável, sugerimos acessar o LINK disponível em: <https://brasil.un.org/pt-br/sdgs>. Acesso em 20 fev. 2025.

⁷ Para conhecer mais sobre as unidades do Sesc, propomos que você acesse o LINK disponível em: <https://www.sesc.com.br/encontre-uma-unidade/>. Acesso em 20 fev. 2025.

Regulamentado no ano de 1970, conforme consta em sua política cultural, o Programa Cultura do Sesc dispõe de oito (8) atividades em sua portfólio. São elas: artes cênicas (dança, teatro e circo), audiovisual, artes visuais, arte educação, biblioteca, memória social e patrimônio cultural, música e literatura⁸. Tais atividades são geridas pelo caráter artístico e cultural, partindo da característica educativa da instituição pelos dois princípios da política cultural que são: *direitos culturais* e *diversidade cultural*, o qual propõem uma articulação sobre a cultura como direito e o direito à cultura.

Por meio da fruição, difusão, formação e fomento, a instituição dinamiza programações artísticas e culturais, com o intuito promover o desenvolvimento humano das pessoas que entram pela porta da frente da instituição, em um movimento intercultural (Canclini, 2004, 2006; Candau, 2008; Walsh, 2009), conforme observamos o que está disponível no site da instituição:

O Sesc atua na área de Cultura como disseminador de vivências e valores. O estímulo ao debate e à reflexão, a valorização do artista, a promoção e difusão das manifestações artístico-culturais são bases do trabalho realizado pela instituição em todo o país. Contando com profissionais especializados nas diversas áreas do fazer cultural, atuantes em todos os Estados brasileiros, o Sesc acompanha de perto a renovação permanente da diversidade cultural e desenvolve ações em rede a fim de garantir o fortalecimento da produção e o acesso qualificado dos mais diversos públicos a esse patrimônio. O Sesc leva ao público atividades por meio de suas atividades uma programação acessível, diversa e plural, desenvolvida tanto em espaços especializados, nas capitais e interiores, como em espaços públicos, territórios de encontro e intercâmbio entre artistas e espectadores. Como instituição educativa, também atua nos processos de incentivo à produção artística, preservação da memória e em ações formativas, possibilitando conhecimento e troca entre diferentes saberes, expressões e experiências (Sesc, 2025)⁹.

Nesse escopo de atuação, projetos artísticos e culturais são desenvolvidos e ativados em âmbito nacional, promovidos pelo Departamento Nacional e pelos Departamentos Regionais, representados pelos estados da federação brasileira mais o Distrito Federal. Como

⁸Para expandir informações de maneira detalhada sobre as atividades que compõem o Programa Cultura, propomos que você acesse o LINK disponível em: <https://www.sesc.com.br/atuacoes/cultura/>. Acesso em 20 fev. 2025.

⁹Informação sobre o Programa Cultura disponível no LINK: <https://www.sesc.com.br/atuacoes/cultura/>. Acesso em 20 fev. 2025.

exemplos de projetos nacionais, destacamos o Palco Giratório¹⁰, Sonora Brasil¹¹, Arte da Palavra¹², LABmais¹³, Mostra Sesc de Cinema¹⁴, BiblioSesc¹⁵, entre outros.

As dinâmicas promovidas pelos projetos das atividades mencionadas anteriormente estão munidas do “caráter eminentemente social da entidade, conformando ações que, valorizando a diversidade cultural, contribuem para a ampliação do repertório simbólico dos sujeitos a partir do diálogo permanente entre os diversos atores sociais participantes desse processo” (Sesc, 2015, p. 12). Através da relação dialógica constituída com seus diversos públicos, a instituição reforça o caráter educativo presente no âmago de sua atuação, à medida que repensa e aprimora suas práticas.

A partir de aspectos da cultura como direito e o direito à cultura, compreendemos que a finalidade do Programa Cultura do Sesc está em um campo dialógico entre as expressões artísticas, manifestações culturais, públicos variados e a própria instituição como um todo e “(...) assume a responsabilidade de trabalhar para impulsionar esses processos de identificação cultural e de desenvolvimento individuais e coletivos, respeitando o ser humano como um ser ativo e capaz de provocar mudanças em sua realidade e na sociedade” (Sesc, 2015, p. 22).

Nesse caminho de compreensão da cultura como elemento constituinte dos grupos sociais e a responsabilidade social do desenvolvimento de ações programáticas dialógicas com os públicos e com as questões de participação e distribuição equânime de sotaques artísticos e culturais, dentre outros vetores que pluralizam a ideia de diversidade, verificamos que a Política Cultural do Sesc parte do seguinte princípio:

É por meio da cultura que os grupos se expressam, se identificam, se diferenciam e se afirmam; assim a diversidade cultural compreende os variados modos de criação, realização, difusão e fruição dessas expressões, e valorizá-la significa reconhecer as diferenças, conferindo-lhes igual dignidade. Entende-se que todas as formas de manifestação cultural têm sua importância. Para tanto, é fundamental entender que

¹⁰Para conhecer mais sobre as ações do Projeto Palco Giratório, sugerimos acessar o link disponível em: <https://www.sesc.com.br/atuacoes/cultura/artes-cenicas/palco-giratorio/>. Acesso em 20 fev. 2025.

¹¹Para conhecer mais sobre as ações do Projeto Sonora Brasil, sugerimos acessar o link disponível em: <https://www.sesc.com.br/atuacoes/cultura/musica/sonora-brasil/>. Acesso em 20 fev. 2025.

¹²Para conhecer mais sobre as ações do Projeto Arte da Palavra, sugerimos acessar o link disponível em: <https://www.sesc.com.br/atuacoes/cultura/literatura/arte-da-palavra-rede-sesc-de-leituras/>. Acesso em 20 fev. 2025.

¹³Para conhecer mais sobre as ações do Projeto LABmais, sugerimos acessar o link disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UuIw0ubbpUE>. Acesso em 20 fev. 2025.

¹⁴Para conhecer mais sobre as ações do Projeto Mostra Sesc de Cinema, sugerimos acessar o link disponível em: <https://www.sesc.com.br/atuacoes/cultura/audiovisual/mostra-de-cinema/>. Acesso em 20 fev. 2025.

¹⁵Para conhecer mais sobre as ações do Projeto BiblioSesc, sugerimos acessar o link disponível em: <https://www.sesc.com.br/unidades-moveis/bibliosesc/>. Acesso em 20 fev. 2025.

todo ser humano tem o direito de criar suas próprias expressões culturais e ter acesso às suas diversas manifestações, ao conhecimento de seus códigos, às estruturas simbólicas e às técnicas nelas empregadas (Sesc, 2015, p. 24).

Implicados em desenvolver uma ação cultural movida por justiça social e justiça cognitiva (B. Santos, 2009), a mediação cultural, compreendida por nós, que escrevemos esse texto, é um ato de provocar, questionar, tensionar, indagar, atravessar, intervir e convidar ao intercâmbio se fez e faz necessário nas práticas artístico-culturais cotidianas da instituição, quando tratamos das ações do Programa Cultura.

E, é nesse caminho de diálogo com pessoas e/ou grupos, com as variadas expressões da arte e manifestações da cultura, foi necessário desenvolver um amplo programa formativo, para as pessoas profissionais de cultura, responsáveis por ativar ações de arte educação, pudessem expandir o seu repertório de práxis educativas, atentas às questões da compostas na historicidade e contemporaneidade que nos marca.

Tomando posse desse princípios e das quatro (4) diretrizes que regem a Política Cultural do Sesc, que estão sob a perspectiva de (a) promover as manifestações artístico-culturais nacionais; (b) enfatizar os processos de criação e experimentação; (c) manter diálogo permanente com os diversos públicos; e (c) garantir equipe técnica especializada e infraestrutura adequada é que trazemos questões da nossa discussão para esse texto: quais têm sido as práticas, táticas e abordagens formativas desenvolvidas no âmbito da Rede Sesc de Arte Educação? Quais são os percursos que promovem, enfatizam, mantêm e garantem uma mediação cultural atenta à pluralidade cultural e a diversidade de pessoas que entram pela porta da frente do Sesc? Qual tem sido a política de arte educação adotada pela instituição?

Marco Referencial de Arte Educação do Sesc: uma bússola

O Programa Cultura do Sesc aponta para uma compreensão expandida da sua ação social na cultura, considerando os limites transitórios e intercambiáveis das fronteiras entre áreas, segmentos, campos e técnicas que coabitam o mundo das artes, das linguagens e das manifestações materiais e imateriais do Brasil. Assim, a concepção da ação institucional em cultura abarca tanto a arte em suas especificidades de linguagem quanto os hibridismos decorrentes dos atravessamentos de fronteiras que geram novas formas de expressão, intertextualidades e transdisciplinaridades, por meio dos múltiplos sistemas de comunicação e produção de conhecimento, geradores de vínculos criativos com a vida cotidiana como a gastronomia, as religiões, os trajes, a arquitetura, os

artesanatos e variados modos de ser, fazer e estar no mundo e, também, setores emergentes das indústrias criativas e da tecnologia (Sesc, 2015, p. 19).

Partindo dessa citação e da temporalidade da composição das políticas institucionais para o campo da cultura, compreendemos que o Sesc construiu orientações para o desenvolvimento de práticas, táticas e abordagens da atividade Arte Educação.

Dialógico com a Política Cultural (2015), com as Diretrizes Gerais do Sesc (2010) e com documentos extra institucionais, o Marco Referencial Arte Educação é vinculado ao Programa Cultura e organiza as proposições de ações artístico-pedagógicas, indicando a necessidade de implementar ações afirmativas que contribuam para a reparação de condições desfavoráveis ao acesso de grupos da sociedade em situação de desigualdade e discriminação, promovendo inclusão e acessibilidade ao considerar especificidades e as mais diferentes oportunidades (Sesc, 2021, p. 6).

O Marco Referencial de Arte Educação do Sesc (2021) concebe a dinâmica da *mediação cultural*, a partir de intencionalidades, pilares, objetivos, diretrizes e metodologias orientados pela Política Cultural (2015). Compreendemos que este instrumento é um documento político e estratégico ao observarmos que está implicado com os valores e missão institucional quando o assunto é relacionamento com os públicos que têm interesse nas programações artísticas e culturais da instituição. Ou seja, pessoas que entram pela porta da frente da instituição com seus conhecimentos, suas crenças, seus valores e suas visões de mundo, podendo e/ou não ser atravessado pelos sentidos, singularidades e significados dispostos nestas programações.

O conceito de mediação cultural é amplo, plural e polissêmico. Para nós que escrevemos esse texto, a mediação cultural pode ser compreendida como um campo que promove confabulações poéticas a partir de sensíveis práticas estéticas, éticas e étnicas, que movem nossos corpos e subjetividades, vidas e pensamentos, mundo e conhecimentos. Entendemos que é um exercício de interatividade, intercâmbio e interlocução com reflexões, pensamentos e ideais.

A prática da mediação cultural é fundamental para que a arte deixe de ser um campo restrito e elitizado, tornando-se acessível a diferentes públicos e contextos. Ela amplia as possibilidades de interação com aquilo que a programação cultural congrega, permitindo que cada indivíduo, a partir de sua vivência, construa sentidos próprios e profundos a partir da

experiência estética. Esse processo não se limita ao simples conhecimento técnico sobre a arte, mas envolve a interpretação subjetiva e a vivência emocional, criando uma relação mais genuína entre o público e a arte.

A mediação também é uma ferramenta essencial na promoção de direitos culturais, pois assegura que todos tenham o direito de acessar, participar e se apropriar da cultura de forma ativa. Em espaços como museus, galerias e centros culturais, ou seja, nos equipamentos culturais, a mediação propicia um ambiente participativo, em que a escuta atenta e o diálogo são fundamentais para que diferentes perspectivas sejam consideradas e respeitadas. Dessa forma, a mediação cultural se torna um importante mecanismo de democratização da arte, ao mesmo tempo em que contribui para a valorização da diversidade cultural, a qual defendemos em conjunto com a Política Cultural do Sesc (2015).

Em um mundo cada vez mais complexo, a mediação cultural tem o papel de aproximar o público das questões sociais, históricas e culturais presentes nas expressões artísticas e manifestações culturais. Por meio desse campo de atuação, o mediador convida os públicos a repensarem suas percepções, ampliando seus horizontes de compreensão e sua capacidade de reflexão crítica. Portanto, a mediação cultural não se restringe apenas ao mundo da arte e/ou da cultura, mas é um processo transformador que contribui para o desenvolvimento individual e coletivo do sujeito, e logo, de uma sociedade mais consciente, empática e participativa.

Para Poliana Bicalho (2021), no material educativo intitulado “Reflexões em Trânsito: Mediação Cultural em Arte Educação”, do Sesc Maranhão, em seu texto intitulado como “*Poéticas do Trajeto: a práxis da mediação cultural*” defende a mediação cultural como “(...) como encontro, escuta, diálogo e direito à cultura” (p.12). No material educativo do Sesc Minas Gerais intitulado “Caderno de Mediação do Sesc Minas”, na *introdução* da publicação, Janaina Cunha compreende a mediação como um campo de estabelecimento de pontos.

Mediar é estabelecer pontos de contato transformadores, que modificam o olhar, a percepção e as interações no campo da arte e da cultura. Mais que explicar, quem media ilumina caminhos com visões de mundo multifacetadas. O mediador não oferece respostas, mas sim as indagações essenciais para estimular sentimentos profundos, que só a arte é capaz de alcançar. Nesse sentido, as experiências de fruição da arte precisam deixar de caminhar solitárias para encontrar interlocução direta com as experiências de mediação (Cunha, 2021, p. 3).

No texto intitulado “*Práticas em Mediação Cultural: as experiências do Sesc Bahia*”, na Revista Sesc Nordeste das Artes, publicada pelo Sesc Pernambuco que esteve sob a coordenação do projeto em 2024, Carolina Moura, Maria Conceição da Silva, Patrícia Figueiredo e Plínio Rattes, compreendem a mediação como espaço de democratização.

A mediação cultural é uma prática essencial para democratização do acesso à cultura, promovendo a interação entre públicos diversos e o patrimônio artístico e cultural. A mediação cultural é um processo dinâmico que vai além da mera transmissão de informação, ela envolve a construção de pontes entre públicos e as obras e provoca os mais diversos sentidos humanos. A mediação cultural possui também o caráter pedagógico, atuando na formação de um público mais pleno e autônomo. A mediação, assim, se torna um espaço de democratização, onde todos podem acessar, interpretar e sentir os bens culturais (Moura; Silva; Figueiredo; Rattes, 2024, p. 49).

Por assim dizer, a mediação cultural é uma prática que se configura como um fluxo, trânsito, movimento entre a arte e o público, promovendo o acesso, a compreensão, a democratização e a participação nas programações artísticas e culturais de maneira mais singular e significativa.

No Marco Referencial de Arte Educação do Sesc (2021) essa discussão se torna política e viva quando seus pilares e diretrizes orientam as práticas do cotidiano institucional. A arte educação que se pratica com os públicos é dialógica com as questões da contemporaneidade, em constante pensamento entre o passado e futuro. A arte educação no Sesc tem suas bases estruturantes sedimentadas na diversidade, geracionalidade, acessibilidade e territorialidade, como mecanismo de ação. Desobediente ao *status quo* da arte sedimentada no exacerbado do colonialismo (A. Santos, 2025), ao campo praticado no Sesc, lida com a pluralidade cultural brasileira.

De modo democrático e dialógico, o público é convidado a ser partícipe desse processo de forma ativa, em que a escuta é o principal insumo da dinâmica educativa. A mediação que pautamos neste texto acontece neste ato. Público e instituição convergem e/ou divergem por meio do intercâmbio, mediado por indagações, questões, provocações, que podem levar as pessoas praticantes desse processo a conceber pensamentos críticos com/por meio da arte sobre o mundo em que vivemos.

Nessa inflexão, o instrumento político da atividade arte educação se constitui sob esta égide: a construção de um pensamento crítico, cujo objetivo é que as pessoas que frequentam

as atividades do Sesc tenham a oportunidade de serem afetadas e atravessadas por dinâmicas humanizantes e humanizadoras, em que o intercâmbio de saberes não seja meramente vazio e sim preenchido de sentidos, mediados pela arte e cultura. Pautado por seis (6) diretrizes, este documento delineia perspectivas engajadas com vias de estabelecer o desenvolvimento.

Diretriz 1 Considerar a Arte Educação como campo de formação, difusão, fomento e fruição, em consonância com a missão institucional.

Diretriz 2 Utilizar do exercício da mediação cultural como processo de intercâmbio entre as ações do Programa Cultura e do Programa Educação

Diretriz 3 Assegurar um programa cultural formativo, contínuo e sistemático, em pequena, média e grande escala, para além de uma perspectiva eventual.

Diretriz 4 Incentivar a revisão crítica da arte e da cultura considerando o permanente fluxo de diálogo entre historicidade e contemporaneidade.

Diretriz 5 Assegurar que as unidades operacionais sejam permanentemente espaços que promovam acolhimento, mediação e convivência entre pessoas, identidades e territórios.

Diretriz 6 Desenvolver e aplicar avaliações sistemáticas e processuais das ações de Arte Educação (Sesc, 2021, p. 33 - 35).

Estas diretrizes, em nossa percepção, afirmam o compromisso da arte educação no que confere à demanda socioeducativa da instituição. A explicitude desse compromisso expressada no documento político da atividade orienta a práxis arte educativa com as diversas formas de ver e entender o mundo, a partir e com a grade de programação composta de múltiplas expressões artísticas e manifestações.

Compreendemos, que, no Programa Cultura do Sesc, a arte educação, na sua perspectiva mediadora, se apresenta como uma ferramenta para a continuidade do processo de democratização cultural, alicerçada na ideia de que na alteridade coloca o humano e suas questões, crenças, valores, angústias, quereres, no centro da articulação entre arte e indivíduo.

Por fim, compreendemos que o Marco Referencial de Arte Educação do Sesc, é uma bússola para seus profissionais, na orientação colaborativa e condução participativa do fazer educativo, por meio e com a arte e a cultura, enquanto um espaço-tempo de construção de experiências horizontais e de emancipações intelectuais.

Laboratório de Projetos Educativo-Culturais: um programa formativo

O Sesc implicado com a proposição e ativação de mediação cultural por meio dos projetos e das suas ações de fruição e formação promoveu nos anos de 2020 e 2021 uma programação formativa para os profissionais que atuavam/atua no Programa Cultura, com o

objetivo de ampliar e amplificar as possibilidades de abordagens, táticas e práticas educativas sensíveis ao diálogo participativo entre público e instituição.

Foram adotados como base epistemológicas nessa ação o que orientam a Política Cultural do Sesc (2015) e o Marco Referencial de Arte Educação no Sesc (2021). Além desses dois materiais, foram utilizadas bases conceituais de um letramento para diversidade cultural, tomando como eixo questões de raça, classe, gênero, acessibilidade, territórios e outros vetores, que em nossa compreensão tratam da questão sobre públicos e a sua relação com a arte. Além das discussões mais sociais, reflexões estéticas desde um pensamento expandido foram adotadas. Como exemplos, o pensamento de Ailton Krenak sobre ideias para adiar o fim do mundo, de Djamila Ribeiro sobre práticas antirracistas e de Jacques Ranciere sobre transgressão das convenções pedagógicas e didáticas, foram dinamizadas no processo formativo.

No difícil e doloroso momento da pandemia da COVID-19, em um tempo incerto sobre as questões do mundo, a instituição no sentido de manter seus profissionais ativos, com arte e pensamento, promoveu no tempo de trabalho o programa formativo que foi coordenado nacionalmente por Tânia Queiroz¹⁶, por profissionais do Programa Cultura e da, então, área de formação e pesquisa. Participaram do time de interlocução nos dois (2) anos de realização: Jordana Bráz, Divina Prado, Xadalu Tupã Jekupé, Cláudio, Rubino, Jaqueline Gomes de Jesus, Sandra Benites, Igor Simões, Gleyce Kelly, Maurício Panella, Mara Pereira, Fernando Pocahy, Diego Mesquita e J Lo Borges. Esses profissionais envolvidos e implicados com o campo da arte, cultura e a educação de maneira mediadora, trouxeram experiências e dimensões possíveis de interlocução com os públicos¹⁷.

¹⁶Tânia Queiroz é uma profissional com ampla experiência no campo das artes e da cultura no Rio de Janeiro. Doutora e mestre em Arte e Cultura Contemporânea pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), ela já atuou como coordenadora da Casa França-Brasil entre 2016 e 2017. Em abril de 2022, Tânia foi nomeada diretora da Casa França-Brasil, espaço cultural vinculado à Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro. Além de sua atuação administrativa, Tânia Queiroz também contribuiu para o desenvolvimento de programas educativos e mediação cultural em diversas instituições. Entre 1999 e 2006, foi mediadora no programa educativo do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, participando de exposições de artistas renomados como Picasso, Cildo Meireles, Andy Warhol e Vik Muniz. No Departamento Nacional do Sesc, a partir de 2019, coordenou programas de formação para profissionais da instituição em todo o Brasil e organizou publicações relacionadas à mediação cultural. Em agosto de 2022, Tânia atuou como mediadora em uma conversa com artistas e o curador Alexandre Sá durante o encerramento da exposição "A alegria não é a prova dos nove (ou um arquipélago de singularidades)" na Casa França-Brasil.

¹⁷Para obter mais informações sobre este programa formativo e sobre os projetos educativo-culturais construídos naquele período, você pode acessar o LINK disponível em: <https://www.sesc.com.br/multimedia/publicacoes/educacao-em-rede-vol-9/>. Acesso em: 20 fev. 2025.

Com a ativa participação dessas pessoas, o programa formativo foi se desenvolvendo com temas que faziam parte dos cotidianos dos participantes, das pautas da contemporaneidade e das demandas da instituição com o trabalho com arte educação, contemplando as diferentes vozes e ações que integram programas educativo-culturais, que foram gestados no decorrer da ação formativa.

Entre encontros coletivos e individuais, foram se estabelecendo pontos de contato com aquilo que o passado nos tinha colocado e com o futuro de um pós-pandemia. Nesse percurso, nós que escrevemos esse texto, naquele momento, enquanto mediadores de um programa formativo de uma atividade em processos de ser criada, pois arte educação se efetivou no Programa Cultura da instituição no ano de 2024, com a sua inserção no Referencial de Programas Sociais do Sesc (2024), fomos implicados em estabelecer algo ativador de afetos perante a um mundo que passava pela dor da pandemia e inovador, na práxis educativo-artístico-cultural que se estabelecia como atividade dentro da instituição.

Os encontros foram acompanhados por estudos e reflexões e eram sucedidos por fóruns de debates na própria plataforma de aprendizagem da instituição. Nesses espaços aconteciam, com contribuições dos participantes, relatos, trocas de experiências e a permanente participação das pessoas assessoras anteriormente destacadas, que exploraram seus campos de pesquisa e áreas de interesse nesses encontros e os ampliaram, com aqueles profissionais de cultura do Sesc que interagiram.

Na dinâmica do processo, foram conciliados o conteúdo do programa formativo com sua própria construção pedagógica. Todo esse processo de criação atendeu aos mesmos pressupostos teóricos que o orientaram, estando prática e teoria atravessados um pelo outro, indistintamente. A constituição do programa, suas ações, os integrantes de cada etapa, a sequência de atividades, foram pensadas como mediações de um amplo processo de construção de conhecimento, que não se dá de uma só vez, nem tampouco de forma hierárquica, linear. Os encontros foram entremeados por debates que possibilitavam antecipar questões para os encontros seguintes, que suscitavam novos debates e assim sucessivamente.

Com atividades síncronas e assíncronas, em meio a um mundo digital, segundo dados institucionais cedidos pela área de formação e pesquisa do Departamento Nacional, participaram da ação novecentos (900) profissionais de cultura (programadores, educadores, produtores), de diversas partes do Brasil. Os debates tinham como objetivo esmiuçar o Marco

Referencial de Arte Educação, promover o debate sobre mediação cultural e ativar a construção de projetos educativo-culturais para as práticas dos cotidianos da instituição.

No Marco Referencial de Arte Educação (2021) compreende-se mediação cultural como uma iniciativa de formação, difusão, pesquisa e fruição em sua transversalidade, pluralidade e diversidade cultural, desenvolvida para e articulada com os diversos públicos. E assim, em forma e conteúdo, o programa formativo em mediação cultural em Arte Educação buscou contemplar de maneira dialógica, horizontal e equânime, o desenvolvimento de um pensamento crítico das pessoas participantes e, também, daquelas que foram convidados a aprender a aprender.

Nossa compreensão sobre esse programa é o que temos colhido na contemporaneidade, quando observamos no acompanhamento sistemático das práticas educativo-artístico-culturais do Sesc pelo Brasil, a riqueza da construção da Rede Sesc de Arte Educação, composta por profissionais de cultura de todo o Brasil que promovem a dimensão sistemática das ações de mediação cultural nas práticas institucionais articuladas pelo Programa Cultura, dinamizando ações pluriprogramáticas a partir das ações educativas em diálogo com demais áreas que compõem os Programas Sociais do Sesc. Articulando conhecimento como mecanismo crítico de construção do saber por meio da produção de materiais educativos e, por fim, inovando com articulação colaborativa e participativa como engrenagem do funcionamento do trabalho com arte educação.

Considerações Finais

Considerando o entendimento da instituição por meio das diretrizes políticas do Programa Cultura, especialmente ao que tratam práticas, táticas e abordagens de mediação cultural em arte educação, compreendemos que esse programa formativo foi um veículo de expansão e amplificação do conhecimento sobre o campo, que a instituição esteve implicada em desenvolver.

Assim observamos, enquanto profissionais responsáveis pelo desenvolvimento da atividade, que as práticas têm sido articuladas nos territórios, as táticas têm sido construídas em um movimento ético, compromissado com uma estética sensível aos públicos e por fim, as abordagens que temos acompanhado expressam o quão rico pode ser um programa formativo, quando se propõe estabelecer códigos atentos aos percursos da contemporaneidade.

Em síntese, a presente ação formativa teve como propósito provocar no profissional participante uma maior proximidade com a ação artístico-educativo-cultural da mediação cultural articulada no Marco Referencial de Arte Educação (2021), buscando a criatividade e a descolonização da arte, que enfatiza a importância do respeito às diversidades e da busca por processos próprios para a construção coletiva do conhecimento.

A título de considerações finais, observou-se a potencialidade da formação e da diversidade de sotaques que movimentaram o programa formativo em mediação cultural em arte educação. Dessa forma, conclui-se que o Sesc tem buscado, por meio dessas iniciativas, proporcionar aos seus profissionais um contínuo e sistemático diálogo acerca das dimensões pertencentes ao âmbito da cultura.

REFERÊNCIAS

BICALHO, Poliana. Caros educadores, artistas e mediadores culturais. In: SILVA, Josiane Jesus da; PEREIRA, João Victor da Silva (org.). *Reflexões em trânsito (recurso eletrônico): Mediação Cultural em Arte Educação*. Diagramado por Nilton Almeida. 1. ed. São Luís, MA: Serviço Social do Comércio, 2022. p. 6 - 13.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Diferentes, desiguales y desconectados: mapas de la interculturalidade*. Barcelona: Gedisa, 2004.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

CANDAU, Vera Maria. Direitos humanos, educação e interculturalidade: as tensões entre igualdade e diferença. *Revista Brasileira de Educação*, v. 13, n. 37, p. 45-56, 2008.

CUNHA, Janaina. *Caderno de Mediação Cultural*. Departamento Regional do Sesc em Minas Gerais: Belo Horizonte, 2021.

MOURA, Carolina; Maria da Conceição; RATTES, Plínio. A diversidade cultural e o Sesc: abordagens e perspectivas. *Anais*. Disponível em: <https://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-568/132214.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2025.

MOURA, Carolina; Maria da Conceição; FIGUEIREDO, Patrícia; RATTES, Plínio. *Práticas em Mediação Cultural: as experiências do Sesc Bahia*. Revista Nordeste das ARTES. Ano 2. Nº 2. Departamento Regional em Pernambuco: Recife. 2024.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *Colonização, quilombos: modos e significações*. 1. ed. Brasília, DF: Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão, 2015.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A Crítica da Razão Indolente: Contra o Desperdício da Experiência*. 7ª ed., São Paulo: Cortez, 2009.

SESC, Serviço Social do Comércio. *Carta da Paz Social*. Rio de Janeiro: Departamento Nacional do Sesc, 1971.

SESC, Serviço Social do Comércio. *Diretrizes Gerais do Sesc*. Rio de Janeiro: Departamento Nacional do Sesc, 2010.

SESC, Serviço Social do Comércio. *Política Cultural do Sesc*. Rio de Janeiro: Departamento Nacional do Sesc, 2015.

SESC, Serviço Social do Comércio. *Marco Referencial de Arte Educação*. Rio de Janeiro: Departamento Nacional do Sesc, 2021.

WALSH, Catherine. *Interculturalidade crítica e pedagogia decolonial: insurgir, re-existir e re-viver*. In. CANDAU, V. M. (Org.). *Educação intercultural na América Latina: entre concepções, tensões e propostas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009. p. 12-43.

MESA VII

Saberes e Culturas Tradicionais III

CARIMBÓ: UMA ANÁLISE ENTRE O DIREITO DE IMAGEM E A APROPRIAÇÃO CULTURAL

Amanda Rabelo¹
Saada Zouhair Daou²

RESUMO: Este artigo analisa a relação entre o direito à imagem/personalidade de carimbozeiros e carimbozeiras e a preservação das culturas tradicionais. O método utilizado foi o exploratório, a abordagem qualitativa, o procedimento bibliográfico-documental e de entrevista não estruturada. Inicialmente, definiu-se o conceito de mestres carimbozeiros e o seu direito civil à imagem, destacando-se decisões judiciais acerca do Direito à imagem no Carimbó. Após, investigou-se o fenômeno da apropriação Cultural, bem como o conflito entre a mercantilização e a proteção dos grupos de Carimbó. Concluiu-se que a violação desses direitos não afeta unicamente indivíduos, como também desrespeita e mercantiliza a própria cultura, sendo necessário proteger os direitos à imagem, evitando sua exploração sem reconhecimento ou compensação adequada.

PALAVRAS-CHAVE: Carimbó. Direito de Imagem. Apropriação cultural. Patrimônio Imaterial. Carimbozeiros.

INTRODUÇÃO

O Levantamento Nacional de Manifestações Culturais do IPHAN de 2015 (Dossiê do Carimbó) informa que há mais de duzentos anos o carimbó mantém viva sua herança coletiva em praticamente todo o Pará, renovando-se constantemente. Com origens nos povos originários e nas diásporas culturais africanas, sua música, dança e instrumentos são preservados pela memória dos mestres e seus descendentes. A essência do Carimbó manifesta-se na organização social e transmissão dessa expressão, influenciando a vida cotidiana de seus praticantes.

Seja no trabalho rotineiro ou em celebrações religiosas e seculares, essas práticas em grupo promovem união e a perpetuação das tradições culturais. A interação social

¹Graduanda em Direito pela Faculdade Estácio do Pará. Produtora cultural e fotógrafa na cultura popular em afinidade com o patrimônio imaterial registrado no Carimbó. E-mail: amandarabelo.advpopular@gmail.com.

²Doutora e mestre em Direito pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Especialista em Direito Penal e Processual Penal pela PUC/SP. Professora da Universidade da Amazônia, da Faculdade Estácio do Pará e da Escola Superior Madre Celeste. Advogada. Email: saadadaou@gmail.com

proporcionada pelo Carimbó fortalece a identidade e o sentimento de pertencimento entre os integrantes das comunidades, mantendo vivos os conhecimentos e práticas dessa manifestação cultural.

Em 11 de setembro de 2014, o Carimbó foi reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro pelo IPHAN. Entre 2008 e 2013, foi realizado um estudo sobre sua identificação nas regiões Metropolitana de Belém, Marajó e Nordeste do Pará. Esse levantamento contou com a participação da comunidade local, essencial para documentar os aspectos culturais mais relevantes desse patrimônio imaterial. No entanto, o reconhecimento oficial foi precedido por mais de uma década de luta dos praticantes do Carimbó, historicamente marginalizados e associados a classes sociais desfavorecidas, conforme relato do Mestre Manoel no documentário "Carimbó na Veia" (2023).

Em 2024, o Carimbó comemora dez anos de seu reconhecimento como patrimônio cultural imaterial, mas a luta por direitos ainda persiste. Apesar do avanço, é necessário garantir o reconhecimento pleno dos mestres e mestras que mantêm viva essa tradição. A implementação eficaz do plano de salvaguarda é fundamental para proteger não apenas a manifestação cultural, mas também os carimbozeiros que se dedicam a esse legado.

O Plano de Salvaguarda de 2020 prevê medidas para valorizar, proteger e difundir o patrimônio brasileiro, assegurando a propriedade intelectual dos carimbozeiros sobre suas imagens, gravações e apresentações. Nos termos dos artigos 44 e 45 do Plano Nacional de Salvaguarda do Carimbó (2020, p. 34), destaca-se a necessidade de apoio jurídico para grupos e mestres lesados em seus direitos autorais, de imagem ou propriedade intelectual.

Diante desse cenário, questiona-se: de que maneira a violação do direito à imagem dos carimbozeiros impacta a preservação e valorização do Carimbó enquanto patrimônio cultural imaterial? A problemática desta pesquisa se justifica pelo fato de que o Carimbó não é apenas uma expressão artística, mas um reflexo da identidade, ancestralidade e resistência das comunidades tradicionais do Pará. A apropriação indevida da imagem dos mestres, sem consentimento ou reconhecimento, fere direitos individuais e contribui para a mercantilização e desvalorização dessa manifestação cultural.

O objetivo geral deste estudo é analisar a violação do direito à imagem de carimbozeiros no contexto do Direito Civil brasileiro, investigando se essa prática contribui para a apropriação cultural do Carimbó. Além disso, busca-se examinar o papel das políticas públicas e dos mecanismos jurídicos existentes na proteção desse direito, verificando se a

legislação atual é suficiente ou se há necessidade de novas regulamentações específicas para esse patrimônio imaterial.

O estudo está estruturado em três capítulos. No primeiro, será realizada uma revisão histórica e cultural do Carimbó, abordando sua origem, evolução e significado para as comunidades tradicionais. No segundo, analisaremos a legislação e jurisprudência brasileira sobre o direito à imagem, com foco nos casos de uso comercial não autorizado. Por fim, o terceiro capítulo investigará os contornos jurídicos do uso da imagem de mestres carimbozeiros, relacionando esse aspecto com o fenômeno da apropriação cultural.

As entrevistas com carimbozeiras, destacando-se Lu Bailarina e Mestre Bigica, conduzidas nos meses de setembro e outubro de 2024, exploraram temas como experiência pessoal, preservação cultural e valorização do Carimbó. Ambas as participantes assinaram o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), garantindo a conformidade ética da pesquisa com as diretrizes de respeito à autonomia e confidencialidade das colaboradoras.

MESTRAS E MESTRES: AS/OS CARIMBOZEIROS(AS)

Para entendermos a profunda ligação entre a prática dessa manifestação cultural e as pessoas que guardam o conhecimento ancestral do carimbó, é essencial entender, primeiramente, o que o termo carimbó nos diz. Segundo o Dossiê do Carimbó de 2014, a origem do termo remonta ao tupi korimbó, combinação de curi (pau oco) e m'bó (furado, escavado), que pode ser traduzido como "pau que produz som".

Ao longo do tempo, o termo foi adaptado em diferentes formas como curimbó, corimbó e carimbó. Inicialmente, essa nomenclatura se referia, e ainda se refere, ao instrumento principal dos batuques: o tambor, feito de um tronco escavado e coberto com couro de animal, onde o tocador, sentado sobre o corpo do instrumento, produz um som grave e constante, ditando o ritmo e a dança.

Para complementar essa visão, a obra de Vicente Salles (1969; 1971), *Carimbó: O lazer do caboclo e o Negro no Pará* (1971; 1969), oferece uma análise profunda das influências africanas e da diáspora negra na formação cultural do carimbó. Salles (1971, p. 67) detalha como os povos africanos que foram escravizados trouxeram consigo tradições musicais e ritmos que se fundiram com as expressões indígenas, moldando o carimbó tal como o conhecemos, registrando que “Na vila de Serpa, observou que os negros, cultuando um santo de sua côr, S. Bendito, faziam em separação a sua festa, "passando a noite inteira

cantando e dançando com a música de um cumprindo tambor, o gambá e do caracaxá" (Salles, 1971, p. 186).

Salles (1971, p. 260 Apud. Bogéa, 2019, p. 116), em sua obra, explora ainda como o carimbó foi historicamente marginalizado e associado a classes sociais desfavorecidas, o que atribuiu a ele o caráter de uma prática cultural subalterna, que chegou a ser legalmente proibida pela Lei do Código de Posturas de 5 de maio de 1880. Contudo, apesar da violência manifestada pelo Estado, os mestres e mestras do carimbó mantiveram viva a essência dessa manifestação, transmitindo-a por sucessivas gerações. Para eles, o carimbó representa uma forma de resistência cultural diante da opressão e da tentativa de descaracterização das expressões populares.

Assim, o carimbó vai além de um simples instrumento ou estilo musical; ele é um símbolo de resistência e identidade cultural, que atravessa séculos de marginalização e apropriação. Salles (1969) demonstra como o carimbó está profundamente enraizado na vida das comunidades caboclas do Pará, constituindo-se não apenas como forma de entretenimento, mas também como expressão cultural que integra trabalho e lazer, ao refletir o cotidiano, os valores, a resistência e a identidade dos carimbozeiros, além de preservar memórias ancestrais e histórias coletivas transmitidas através da música, da dança e da oralidade. Nesse sentido, de acordo com Bogéa (2019, p. 19) “o carimbó é uma dimensão inerente do sermos-paraenses”, vez que:

Ao enxergarmos o carimbó impulsionado pela autonomia em gerir recursos próprios e capaz de provocar mudanças reais através de suas práticas, ultrapassamos o carimbó como expressão artística e manifestação cultural para alcançarmos mulheres/homens que em seu cotidiano permanecem carimbozeirXs tanto quanto agricultorXs, farinheirXs, pescadorXs, artesãs/artesãos, mães/pais, e cujas práticas subvertem os padrões de uma sociedade que os nega/oprime. Desse modo, enxergamos o carimbó como uma condição capaz de provocar mudanças na sociedade e é esse o nosso Norte (Bogéa, 2019, p. 20).

Os termos carimbozeiras e carimbozeiros começaram a ser reproduzidos pelos seus próprios detentores. Quanto à nomenclatura, autodeclaração e identidade daqueles que manifestam a prática carimbozeira (toda vivência, dança, música, dia-a-dia, práticas religiosas e festivas), em meios às reuniões de salvaguarda do carimbó, foi possível observar inúmeras falas de mestres e mestras falando que quando iam fazer suas atividades diárias, sempre estavam com alguma música de carimbó na cabeça.

Quando estavam na pescaria, a inspiração para compor estava presente para entoar uma nova canção. Isso nos mostra que não é apenas a prática de produzir os sons pelos quais o Carimbó ficou conhecido que vinculam a manifestação, mas que o Carimbó é uma filosofia de vida dos carimbozeiros ou carimbozeiras, que vai muito além de tradições, tais como pescaria, agricultura familiar e artesanato.

Assim, a Mestra Bigica, do Sereia do Mar de Marapanim (2024), relatou em entrevista que:

O que é ser carimbozeira? É ser feliz, por poder sempre cultivar aquilo que nós aprendemos com nossos antepassados. Ser carimbozeira é trazer tudo na veia, no sangue, essa cultura que é o carimbó que foi dos antepassados né? Então eu sou feliz por ser uma mulher carimbozeira, que através do carimbó, a gente tem um conhecimento no qual a gente não tinha, na qual muitas coisas, então isso é ser carimbozeira, ser feliz, é poder manter viva essa cultura que nós temos no nosso Pará, no nosso município. Então é uma felicidade imensa ser chamada carimbozeira, porque o carimbó nos traz tudo, traz vida, traz amor, traz força, traz coragem, traz um conhecimento muito importante para gente, eu sou feliz de ser carimbozeira (Mestra Bigica, 2024).

Recentemente, uma nova geração de professores, produtores e estudantes, tem se autorreconhecido como carimbozeiro e carimbozeira, tanto que nas manifestações culturais do carimbó, como cantos e batuques, além da liderança comunitária, representam um conjunto de saberes que fazem com que mestres e mestras conquistem o respeito de suas comunidades. Esses conhecimentos, transmitidos oralmente entre gerações, preservam a memória e a tradição cultural. Os mestres não garantem unicamente a continuidade dessa riqueza cultural, como também se tornam símbolos vivos de sua preservação, compartilhando generosamente seu conhecimento e mantendo o carimbó como um patrimônio imaterial ativo do Pará, daí o termo “carimbozeiros”.

O DIREITO À IMAGEM NA LEGISLAÇÃO E NA JURISPRUDÊNCIA BRASILEIRA

O artigo 5º, inciso X, da Constituição Federal de 1988, garante a inviolabilidade da intimidade, da vida privada, da honra e da imagem das pessoas, assegurando o direito à indenização em caso de violação. No mesmo artigo, o inciso XXVIII também protege os direitos dos autores sobre suas criações e o uso da imagem em obras culturais, quando autorizado.

Além disso, o direito à imagem no Direito Civil brasileiro é um direito da personalidade, protegido constitucionalmente e regulamentado pelo Código Civil de 2002. Esse direito visa proteger a integridade da imagem de uma pessoa, evitando que sua representação visual seja utilizada ou divulgada sem seu consentimento, seja de forma prejudicial ou fora do contexto em que foi originalmente captada. O direito à imagem é um dos desdobramentos do direito à privacidade e à dignidade da pessoa humana, ambos princípios fundamentais previstos na Constituição Federal.

Nessa linha, o art. 20 do Código Civil protege o direito à imagem, prevendo que “a exposição ou a utilização da imagem de uma pessoa poderá ser proibida, 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”.

Nesse contexto, o direito à imagem se divide em dois aspectos principais: o direito à imagem-retrato e o direito à imagem-atributo. O direito à imagem-retrato se refere à representação física de uma pessoa, tais como fotografias, vídeos, pinturas ou qualquer outro tipo de reprodução visual. Este direito protege contra o uso da imagem da pessoa em contextos publicitários, comerciais, entre outros, nos quais não haja o devido consentimento. O direito à imagem-atributo, por sua vez, diz respeito à forma como a pessoa é percebida e representada perante a sociedade, incluindo o uso da imagem que afeta a honra, a moral, a confiança ou a integridade da pessoa. Por exemplo, a veiculação de uma imagem que distorce a realidade ou associa uma pessoa a situações vexatórias ou degradantes pode ser considerada uma violação do direito à atribuição de imagem.

A imagem da pessoa é uma das principais projeções de nossa personalidade e atributo fundamental dos direitos ditos personalíssimos, sendo direito da pessoa não ter divulgada a sua imagem, independentemente dessa divulgação ter ou não fins lucrativos, por corolário do direito à privacidade (Venosa, 2013, pp. 187 - 188). Dessa maneira, um dos princípios fundamentais do direito à imagem é o consentimento. Salvo nos casos especiais previstos na lei, como na administração da justiça ou na manutenção da ordem pública, a utilização da imagem de uma pessoa deve ser autorizada previamente por ela ou, em caso de incapacidade, por seu representante legal. Essa autorização pode ser tácita ou expressa, mas deve ser clara e contextualizada, especialmente quando há fins comerciais (Silva *et. al*, 2023, p. 93).

Ademais, no âmbito civil, o uso não autorizado da imagem pode ensejar as obrigações em danos morais e materiais. A indenização por dano moral visa compensar o sofrimento causado pela violação do direito à imagem, enquanto o dano material busca reparar eventuais prejuízos financeiros decorrentes do uso indevido da imagem em atividades lucrativas.

Somado a isso, Carlos Roberto Gonçalves (2020, 2023, p. 94) acredita que a Carta Magna, em seu art. 5º, incisos V e X, veio contemplar ainda mais a proteção do direito de imagem do indivíduo, declarando sua inviolabilidade no rol das garantias fundamentais, assegurando não só a indenização por dano moral, mas também o dano material que, eventualmente, ocorra diante da ofensa ao direito do cidadão, bem como o direito de resposta proporcional ao agravo.

Ou seja, a imagem de uma pessoa só pode ser utilizada com seu consentimento ou em circunstanciais excepcionais nas quais existam interesses mais importantes em disputa, como a garantia da ordem pública e da Administração da justiça ou prevalência do interesse público, sob pena de responsabilização civil moral e/ou material pelo uso indevido da imagem (artigo 20 do Código Civil).

No âmbito do carimbó vêm ocorrendo violações, sendo que um dos únicos casos sob a ótica do direito de imagem no carimbó na jurisprudência é o da mestra Lu Bailarina, reconhecida como dançarina do carimbó patrimônio pela sua comunidade. Ela constatou que sua imagem foi utilizada por uma instituição financeira em campanhas institucionais sem sua autorização. A mestra, conhecida por sua atuação em grupos culturais, notou que sua imagem vinha sendo veiculada em peças publicitárias que exaltavam a identidade local, sem que houvesse qualquer consulta ou solicitação prévia de sua parte, o que motivou a propositura da ação judicial de número 0811960-93.2018.8.14.0301. Nesta, a instituição que utilizou indevidamente a imagem da mestra de carimbó, sem a sua manifesta autorização, foi condenada ao ressarcimento pecuniário e a cessação do uso indevido por se encontrar em desacordo com a legislação vigente e aos direitos personalíssimos da carimbozeira.

De acordo com Azevedo (2022, pp. 83 e 84), em razão do referido caso, surgiram várias “questões acerca da garantia do direito de imagem dos detentores do bem patrimonial do Carimbó, em meio a série de discussões que ocorriam durante as reuniões do Comitê Gestor da Salvaguarda junto ao IPHAN.” A comunidade do Carimbó passou inclusive a

cobrar um posicionamento dançarina e carimbozeira Lucieth Pantoja, incentivando-a a mover uma ação judicial, revelando os diferentes posicionamentos políticos no próprio movimento.

A Mestra, em entrevista concedida em 15 de outubro de 2024, nos contou como identificou essa violação:

Tava lutando por um direito meu, [...] assim como uns e outros é como eu digo né? Eu sei que para muitos de repente quando desconhece igual eu desconhecia, pode pensar assim. Ah, mas poxa, tu és besta, tava mostrando a tua imagem. Quem dera se fosse eu, só que às vezes é tipo assim, ainda essa gente pensa numa maneira tão baixa tão pequena quando na verdade aquilo ali é de grande valia pra gente. Porque de certa forma o nosso trabalho é nosso, é a valorização da nossa cultura que a gente está mostrando ali, mas com a tua imagem né? [...]. Olha antes de postar, poderiam chamar. Mas olha é dançarina, tava eu e vamos, vamos fazer. Temos uma foto sua, a gente e tal a gente pode publicar ou você tem o valor vamos cobrar pela sua imagem, que tu achas, que não teve nada disso né? Quando eu vi, eu já vi só surpresa da minha imagem tá ali lançada aí quando de primeira tu olha pô legal, eu tô no outdoor e fora outras pessoas que vinham. [...]. Depois que eu comecei a ver, aí foi que entrou no processo e no final deu causa ganha para mim. [...]. É que eu estava no meu direito [...] mas eu preferi encerrar ali logo entendeu. [...] Às vezes, a gente não perde, deixa passar, quando na verdade é um direito. Nossa, é um direito do ser humano do cidadão enquanto pessoa e tudo mais certo. Agradeço a Amanda que na época foi quem me instruiu né? [...] Através dela, conversando comigo que me instruiu e foi isso que aconteceu (Mestra Lú Bailarina, 2024).

O caso reforça a importância de salvaguardar os direitos de imagem, especialmente em contextos culturais que envolvem patrimônios imateriais. Neste caso, trata-se de um dos poucos que foi ajuizado pelos seus detentores e obteve êxito. O uso não autorizado de imagem, especialmente para fins publicitários, caracteriza violação de direitos de personalidade, dando à parte afetada o direito de pleitear indenização e exigir a cessação imediata da veiculação. Se considerar o direito de imagem em situações de exploração cultural, como o uso da imagem de mestres e mestras de carimbó sem consentimento, o dano extrapola a esfera individual, atingindo também a coletividade cultural representada.

Este tipo de apropriação sem autorização legal pode acarretar danos morais e materiais, além de comprometer a integridade da expressão, vindo a ter consequências diretas para os carimbozeiros e carimbozeiras, cujas práticas culturais são, muitas vezes, exploradas sem consentimento, em contextos que distorcem seu significado original. A seguir, Pierre Azevedo (2022) compartilha um desses casos:

O primeiro caso que apresenta este debate em torno do direito de imagem de um indivíduo ou grupo de cultura popular me foi relatado por um Mestre carimbozeiro do município de Quatipuru, no nordeste do Pará. Estávamos em uma reunião na sede

da Superintendência do IPHAN-PA, em Belém, no mês de agosto de 2019, onde se encontravam presentes representantes das comunidades carimbozeiras de todo estado, reunião esta do conselho gestor da salvaguarda do Carimbó com a instituição pública responsável pela gestão do patrimônio nacional. Neste momento, o mestre citado se aproxima de mim com uma cartela de boleto do Imposto Predial e Territorial Urbano (IPTU) do seu município, informando e questionando como poderia agir frente à prefeitura quanto a uma fotografia de seu grupo de Carimbó que estava estampado neste documento, informando que não havia permitido este uso e queria reclamar seus direitos. Aqui fica evidente um dos casos de sujeição a qual a cultura popular é submetida por meio do uso de imagem indevido. Também ficou evidente o descontentamento por parte deste mestre, que viu sua imagem ser vinculada a um documento público sem que ao menos fosse informado. Pelo que percebi, e era um debate que aflorava nas reuniões naquele período, o mestre incomodado com a situação, me procurou para que o auxiliasse sobre como reivindicar seus direitos sobre a imagem, seja com algum retorno financeiro ou mesmo a retirada da imagem do documento (Azevedo, 2022, p. 82).

Ocorre que, para abordar esse problema, seria necessário reformar o Código Civil e outras legislações correlatas para integrar os direitos culturais ao direito à imagem. A inclusão de dispositivos que reconheçam a proteção coletiva da imagem de grupos culturais tradicionais no Código Civil poderia impedir, eventualmente, o uso não autorizado de suas imagens em contextos comerciais ou midiáticos.

As atualizações até 2024 do Código Civil e da legislação complementar reforçam a proteção ao direito à imagem, especialmente em ambientes digitais. No entanto, ainda há um longo caminho a ser percorrido para garantir uma proteção adequada aos direitos culturais dos grupos tradicionais.

A falta de uma integração mais explícita entre a proteção da imagem e a segurança cultural perpetua a vulnerabilidade das comunidades, como os carimbozeiros e as carimbozeiras, à apropriação cultural, de modo que uma reforma legislativa que conecte esses dois campos seria um avanço necessário para preservar não apenas a dignidade individual, mas também a integridade cultural desses grupos.

CARIMBÓ, PATRIMÔNIO CULTURAL E USO DE IMAGEM: UM CONFLITO ENTRE A MERCANTILIZAÇÃO E A PROTEÇÃO DOS GRUPOS CARIMBOZEIROS DA APROPRIAÇÃO CULTURAL

A exploração indevida da imagem e das expressões culturais dos grupos carimbozeiros, sem o consentimento ou a participação ativa das comunidades, não apenas viola direitos individuais, mas impacta diretamente o coletivo e o patrimônio imaterial. Essa prática se enquadra no conceito de apropriação cultural, definida por Rodney William (2019,

p. 51) como a retirada de expressões, símbolos ou elementos culturais de seu contexto original por grupos externos, de maneira desrespeitosa ou descontextualizada, “assumindo outros significados” e descaracterizando essas manifestações.

William (2019) ressalta que a apropriação cultural não se limita à dimensão estética, como a simples reprodução de músicas, danças e vestimentas. A imagem dos carimbozeiros também é transformada em produto comercial, muitas vezes desprovido de seu significado original. Esse processo leva à mercantilização da cultura, privando os praticantes do reconhecimento e da retribuição financeira por suas expressões artísticas. Ademais, a apropriação cultural reforça relações de poder desiguais, marginalizando as comunidades enquanto atores externos lucram com sua exploração.

Bogéa (2019, p. 167) analisa essa dinâmica ao afirmar que há uma “culturalização contemporânea da mercadoria”, onde o carimbó se torna mercadoria midiática e política, sem que seus verdadeiros guardiões tenham controle sobre ele. Um exemplo desse fenômeno foi o uso do carimbó na novela *A Força do Querer*, da Rede Globo. Roberta Mendes (2021) criticou a forma como a novela incorporou elementos da cultura popular do Pará sem considerar os limites entre representação e apropriação cultural.

Ao inserir o carimbó no enredo, a novela desconectou a prática de seus contextos originais e a transformou em mero entretenimento televisivo. William (2019) destaca que isso ocorre quando uma cultura dominante se apropria de elementos de uma cultura subordinada sem reconhecimento, compreensão ou respeito por seu significado profundo. O carimbó, uma cultura de resistência, foi convertido em produto midiático descontextualizado, esvaziado de seu valor simbólico. Ademais, a novela não mencionou os mestres e mestras que lutam para manter viva essa tradição, reforçando estereótipos e desconsiderando as condições de vida dessas comunidades.

Outro aspecto problemático foi a mercantilização promovida pela novela, que expôs o carimbó a um público nacional e internacional, apropriando-se de seus elementos sem compensação justa ou participação ativa das comunidades. Muitos mestres e mestras enfrentam dificuldades financeiras e sociais para manter a tradição viva, mas foram excluídos dos benefícios dessa exposição.

Bogéa (2019) relata um episódio em que grupos consentiram em participar de um projeto de registro fonográfico de suas obras, mas depois descobriram que o coordenador da pesquisa utilizou informações privilegiadas para captar recursos junto à indústria cultural.

Embora tenham dado consentimento, a desigualdade nas relações de poder resultou em pouco ou nenhum retorno financeiro para os carimbozeiros, um fenômeno recorrente na exploração comercial de bens culturais.

Em suma, ao se apropriar do carimbó sem incluir as comunidades detentoras da tradição, perpetua-se uma dinâmica de exploração cultural e desigualdade. Essa prática reforça a mercantilização e a simplificação de uma manifestação que, em seu contexto original, é uma ferramenta de resistência e afirmação identitária.

Para corrigir essa exclusão, é essencial garantir voz e reconhecimento aos mestres e mestras do carimbó, assegurando que sejam protagonistas desta narrativa. A violação do direito à imagem desses grupos vai além do dano individual, pois altera e comercializa a cultura, transformando-a em produto descontextualizado. A apropriação, nesse contexto, não se restringe ao uso estético de elementos culturais, mas também à exploração de símbolos e expressões sem participação ou consentimento das comunidades, privando-as de reconhecimento e retribuição.

Bogéa (2019, p. 165) destaca a importância da criação da Associação Carimbozeira do Estado do Pará (ACEPA) para a proteção legal dos direitos dos carimbozeiros. Essa organização poderia oferecer orientação sobre leis de propriedade intelectual, permitindo que reivindicuem seus direitos de forma eficaz. Além disso, a ACEPA possibilitaria a autonomia econômica e política do movimento carimbozeiro, reduzindo sua dependência de produtores culturais da capital paraense e de decisões políticas externas.

Por fim, a associação também poderia atuar na promoção de políticas públicas que favoreçam a salvaguarda do carimbó como patrimônio cultural imaterial, garantindo que os recursos destinados à preservação dessa manifestação cheguem efetivamente às comunidades. Ao fortalecer a organização e a união entre os carimbozeiros, garantir-se-ia que sua cultura continue a florescer de maneira respeitada e protegida de apropriações indevidas.

CONCLUSÃO

Em suma, a análise da violação do direito à imagem de carimbozeiros e carimbozeiras no contexto do Direito Civil brasileiro revela a profunda interconexão entre a proteção dos direitos de personalidade e a preservação das culturas tradicionais.

A partir da breve revisão bibliográfica de obras citadas, foi possível evidenciar que a apropriação cultural do carimbó não é apenas um ato individual, mas sim um fenômeno que

tem raízes em um sistema que marginaliza e desrespeita as expressões culturais das comunidades que o sustentam.

Embora o reconhecimento do carimbó como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro represente um avanço significativo, as lutas ainda são muitas. Para que a cultura do carimbó seja realmente valorizada, é essencial que os direitos autorais e de imagem dos carimbozeiros sejam respeitados e que haja uma compensação justa por seu uso. As diretrizes propostas no plano de salvaguarda são passos cruciais para garantir que os mestres e mestras do carimbó tenham voz ativa na narrativa que envolve sua cultura.

Assim, embora a legislação brasileira tenha avançado na proteção do direito à imagem, especialmente no campo digital, o maior desafio continua a ser a integração dessa proteção com os direitos culturais de maneira que seja salvaguardada a identidade de grupos tradicionais. No caso dos carimbozeiros e carimbozeiras, a imagem pessoal está indissociavelmente ligada à preservação da cultura carimbó, um patrimônio cultural imaterial reconhecido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

É fundamental promover uma conscientização jurídica e social que não apenas proteja, mas também celebre as tradições culturais, e que haja uma cobertura jurídica mais particular ao profissional do carimbó. Dentre estas: a proteção dos direitos autorais coletivos e da propriedade intelectual das expressões culturais do carimbó; políticas de incentivo e compensação aos/as carimbozeiros(as) que tenham sua arte utilizada comercialmente; divulgação e preservação da história cultural; reativação do comitê de Salvaguarda composto por representantes das comunidades carimbozeiras, juntamente com especialistas em direitos culturais para supervisionar e garantir a correta utilização dos elementos que envolvam o carimbó.

A luta por reconhecimento e direitos ainda está longe de ser concluída, mas é através da valorização das vozes e histórias dos carimbozeiros que se pode avançar em direção a um futuro em que a cultura do carimbó seja respeitada em sua totalidade, como uma rica herança de resistência e identidade coletiva.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Pierre de Aguiar. *O Carimbó e a representação da imagem para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial*. 2022. 116 f. Dissertação (Mestrado em Ciências do Patrimônio Cultural) - Instituto de Tecnologia, Universidade Federal do Pará, Belém, 2022.

Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br:8080/jspui/handle/2011/14563>. Acesso em: 28 ago. 2024.

BAILARINA, Mestre Lu. *Entrevista sobre o uso de imagem e direitos culturais*. Entrevistadora: Amanda Rabelo (autoria própria). WhatsApp, 27 de outubro de 2024.

BARBOSA, Denis Borges. *Direito de autor: Questões fundamentais de direito de autor*. Lumen juris: Rio de Janeiro, 2013.

BOGÉA, Eliana Benassuly. *O Carimbó é do carimbó: culturaS, saberes e políticaS*. Orientador: Silvio José de Lima Figueiredo. 2019. 202 f. Dissertação - Universidade Federal do Pará, Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, Belém, 2019. Disponível em: <https://ppgdstu.propesp.ufpa.br/ARQUIVOS/teses/ELIANA%20BENASSULY%20BOGÉA.pdf>. Acesso em: 28 set. 2024

BRASIL. *Código Civil*. Lei n. 10.406, de 10 de janeiro de 2002. Art. 20. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/L10406.htm. Acesso em: 20 set. 2024.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). *Inventário Nacional de Referências Culturais: Dossiê Carimbó*. Belém do Pará: IPHAN, 2014. Disponível em: . Acesso em: 12 out. 2024.

BIGICA, Mestre. *Entrevista sobre o carimbó e a identidade cultural no Pará*. Entrevistadora: Amanda Rabelo (autoria própria). WhatsApp, 24 de setembro de 2024.

CHAVES, Antônio. Direito à própria imagem. *Revista da Faculdade de Direito*, Universidade de São Paulo, v. 67, p. 45-75, 1972.

CORDEIRO, Raimundo Paulo Monteiro. *Carimbó “Pau e Corda”: Antropização e Cultura Negra na Região do Salgado Paraense*. 2020. 121 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Antrópicos na Amazônia) – Universidade Federal do Pará, Castanhal, 2020.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. *Direitos culturais como direitos fundamentais no ordenamento jurídico brasileiro*. Brasília: Brasília Jurídica, 2000.

GAGLIANO, Pablo Stolze; FILHO PAMPLONA, Rodolfo. *Novo Curso de Direito Civil*, volume 1: parte geral. 18ª ed. São Paulo: Saraiva, 2016.

MENDES, Roberta Pinheiro. *Feminino pau e corda na Amazônia: as sereias da Vila Silva Tocadoras de Carimbó*. 2021. 92 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Cultura e Amazônia) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Belém, 2021. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br:8080/jspui/handle/2011/14474>. Acesso em: 28 ago. 2024

MONTEIRO, Vanildo Palheta. Tambores da floresta: o estudo da performance do tambor carimbó no carimbó de Salinópolis, no Estado do Pará. *Anais do SIMPOM*, n. 2, 2012.

IPHAN. Plano de Salvaguarda Do Carimbó 2020. Org: LINS, Cyro Holanda de Almeida; ZANARDI, Paula Pflüger. Belém: IPHAN, 2020.

SALLES, Vicente; SALLES, Marena Isdebski. Carimbó: trabalho e lazer do caboclo. *Revista Brasileira de Folclore*, Ano IX, nº 25, set/dez. Rio de Janeiro, 1969.

SALLES, Vicente. *O negro no Pará sob o regime da escravidão*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Pará / Fundação Getúlio Vargas, 1971.

SILVA, Guilherme César dos Santos; NEVES, Fabiana Junqueira Tamaoki; GOTTEMS, Claudinei Jacob. O direito de imagem introduzido nos direitos da personalidade. *Revista Jurídica Cesumar*, v. 23, n. 1, p. 87-99, 2023.

TEFFÉ, Chiara Spadaccini de. Considerações sobre a proteção do direito à imagem na internet. *Revista de Informação Legislativa*, v. 54, n. 213, p. 173-198, 2017.

VENOSA, Silvio. *Direito Civil: Parte Geral*. 20ª ed. São Paulo: Atlas, 2021.

WILLIAM, Rodney. *Apropriação cultural*. São Paulo: Pólen, 2019.

ENTRE A TRADIÇÃO E A POLÍTICA DE CULTURA: O PROJETO ANCIÕES DA PUXADA DO MASTRO E A NÃO APLICAÇÃO DA LEI PAULO GUSTAVO EM ILHÉUS-BA

Luiz Felipe Mendes de Oliveira ¹

RESUMO: este artigo apresenta o projeto “Anciões da Puxada do Mastro de São Sebastião” no âmbito das políticas de ações culturais da Associação dos Machadeiros de Olivença (AMAO) em parceria institucional com a Universidade do Estado da Bahia (UNEB), campus de Eunápolis. Tem-se por objetivo refletir sobre a política pública de cultura do município de Ilhéus no que tange a (não) aplicação da Lei Paulo Gustavo no ano de 2024. Apresenta-se a experiência na condução do projeto e suas etapas metodológicas de formação de parcerias, registro de depoimentos através da metodologia da história oral e a difusão do produto cultural resultante. Com base nas publicações oficiais relativas à aplicação da Lei Paulo Gustavo em Ilhéus, realiza-se uma revisão sistemática que reflete os desafios da política de cultura com a não destinação aos fazedores de cultura dos recursos provenientes da lei no município.

PALAVRAS-CHAVE: Anciões, História Oral, Lei Paulo Gustavo, Ilhéus (BA).

INTRODUÇÃO

No ano de 2023 foi eleita uma nova diretoria da Associação dos Machadeiros de Olivença (AMAO) sob o lema “Na Permanência das Tradições”. Desde então, com a missão de dar continuidade à salvaguarda e realização anual da Puxada do Mastro de São Sebastião, a presidência se engaja na realização de ações que dinamizem e articulem os campos de atuação comunitária da entidade. Nesse contexto que se desenvolveu o projeto “Anciões da Puxada do Mastro”, considerando o planejamento estratégico da AMAO no ano de 2024.

A AMAO possui mais de uma década cuidando da salvaguarda e executando a tradicional Puxada do Mastro de São Sebastião em Olivença, celebração secular, no sul da Bahia. Para além de suas ações no campo do lazer, da cultura, do assistencialismo e do turismo pela comunidade. A AMAO é uma entidade civil de direitos públicos sem fins lucrativos com foro na Comarca de Ilhéus (BA), de caráter educativo, cultural, social, esportivo e ambiental, de gestão comunitária, responsável junto com a comunidade de Olivença, na organização e gestão da Celebração da Puxada do Mastro de São Sebastião na cidade de Ilhéus (BA) e calendário cultural local. A AMAO tem como missão

¹ Professor Auxiliar na Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Diretor de Cultura na Associação dos Machadeiros de Olivença (AMAO). Mestre em Turismo pela Universidade de São Paulo (USP). luizoliveira@uneb.br

promover o desenvolvimento local, por meio da salvaguarda e permanência da celebração, entendendo-a como patrimônio imaterial da cultura de Olivença. A entidade atua, ainda, diretamente, na gestão do Ponto de Cultura Machadeiros de Olivença, certificado na Plataforma Rede Cultura Viva do Ministério da Cultura (MinC).

O projeto “Anciões da Puxada do Mastro de São Sebastião de Ilhéus (BA)”, estruturou-se com o objetivo de realizar um produto cultural retratando as memórias e vivências de membros da comunidade de Olivença, com suas histórias pessoais associadas à manifestação cultural secular na região. Orientado, portanto, no trabalho com a história oral voltado à difusão dos saberes e das tradições legadas por anciões presentes e por aqueles que deixaram de algum modo seus depoimentos em vida. O projeto foi capitaneado, institucionalmente, pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB), por meio do colegiado de turismo, dentro do seu programa de extensão durante o ano de 2024.

Dada a significância da celebração popular à São Sebastião, sendo uma festa de elevada repercussão midiática e de desenvolvimento no âmbito dos estudos acadêmicos e considerando o portfólio de ações da AMAO no campo da cultura, a diretoria inscreveu o projeto “anciões” para participação no edital de seleção pública no município de Ilhéus para execução com recursos de fomento à cultura da Lei Paulo Gustavo (LPG). Para além do projeto supracitado, inscreveu-se ainda um projeto associados aos elementos simbólicos da festividade de São Sebastião na localidade, o Boi Estrela.

O projeto passou pelas etapas de seleção, habilitação e assinatura do termo de execução cultural, contudo, com a não aplicação dos recursos da Lei Paulo Gustavo no município de Ilhéus, a execução financeira foi comprometida impondo à entidade comunitária desafios para o desenvolvimento de suas ações culturais. Assim, pretende-se neste estudo apresentar os desafios e superações na condução de um projeto cultural em âmbito comunitário e suas conexões com a extensão universitária. Para tanto, apresenta-se uma Revisão Sistemática feita em veículos oficiais, como o Painel de Dados da Lei Paulo Gustavo (MinC) e Diário Oficial do Município de Ilhéus com o objetivo de historicizar e refletir acerca do impacto que a não destinação dos recursos da Lei gerou.

PROJETO “ANCIÕES DA PUXADA DO MASTRO”: CONTEXTO, OBJETIVOS E METODOLOGIA

Para compreender o desenvolvimento do projeto, seu enquadramento nas ações extensionistas da universidade e, sobretudo, a representação simbólica na comunidade,

faz-se necessário entender os contextos que o originam; seja de sua localidade, Olivença, seja de sua manifestação emblemática, a Puxada do Mastro de São Sebastião.

Olivença e a Puxada do Mastro

Situada no litoral sul do estado baiano, Olivença é conhecida pela extensão de praias e pelo Balneário Tororomba, onde são canalizadas as águas medicinais de coloração escura, que já renderam ao bairro a chancela de Estância Hidromineral. Além de seus atributos naturais, alguns elementos da cultura local são incorporados à atratividade do destino, como a história e presença dos Tupinambás, Igreja de Nossa Senhora da Escada e a secular celebração da Puxada do Mastro de São Sebastião.

A gestão municipal de Olivença está a cargo de Ilhéus, conhecida não só pelas belezas naturais e prática do turismo segmentado em “sol e praia”, mas também por seus patrimônios culturais e histórias imortalizadas nos livros do escritor Jorge Amado. A história de Olivença é marcada pela presença de diversos grupos étnicos ao longo de toda a sua extensão territorial. O processo de ocupação e construção do território foi marcado por conflitos entre os agentes colonizadores e os povos originários.

O último censo divulgado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2022) computa uma população de 178.703 pessoas da cidade de Ilhéus, o mesmo censo traz um crescimento da composição de povos indígenas no município, onde Ilhéus congrega 12.974 mil indígenas, representando algo em torno de 8% da população. O território de identidade dos povos indígenas do município está concentrado em Olivença, onde são encontradas diferentes influências dos povos tupinambás na composição das manifestações culturais locais.

Em Olivença, tem-se o relato de que houve uma epidemia devastadora na aldeia e, assim, firmara-se o compromisso de retirar uma árvore e arrastar o mastro pela praia em louvor, agradecimento e pedido de proteção ao santo. A festa, secular, representa tanto os traços da catequese jesuítica quanto a resistência indígena e a confluência cultural de diferentes matrizes étnicas no Brasil. Todos os anos, na segunda semana de janeiro, a comunidade de Olivença se organiza para a Puxada do Mastro de São Sebastião. Em período anterior, os denominados “machadeiros”, homens responsáveis pela organização e pelo trabalho braçal de arrasto, vão à mata eleger qual árvore será transformada em mastro dedicado ao santo mártir. A festa atrai milhares de pessoas, reafirmando laços de sociabilidade e identidade.

A celebração é um patrimônio da permanência indígena na região. O ícone de São Sebastião é bastante conhecido na tradição católica. A escolha, retirada e puxada do mastro até a praça é um ato de renovação. Anualmente, o mastro é trocado, e a bandeira é limpa e recolocada para, durante o decorrer do ano, relembrar o ato votivo ao santo mártir, protetor da peste, da fome e da guerra. No dia de comemoração a São Sebastião, 20 de janeiro, o mastro é erguido na praça – juntamente com a bandeira do santo –, em frente à Igreja Nossa Senhora da Escada.

Os ritos que permeiam a celebração se iniciam na escolha da árvore que será cortada, perpassam as manifestações culturais da cultura local como o boi estrela, terno das camponesas, bando dos mascarados e culminam no corte e cortejo do mastro, além dos ritos e rituais indígenas que avultam os signos da festa. São cortadas duas árvores: a de grande porte, puxada pelos adultos; e uma menor, chamada de mastaréu, levada pelas crianças.

O projeto de extensão “anciões da puxada do mastro”

Promovido originalmente pela Associação dos Machadeiros de Olivença no final do ano de 2023 e consolidado no ano de 2024, o projeto foi ampliado e tomou a característica extensionista através da Universidade do Estado da Bahia pelo campus da cidade de Eunápolis. Institucionalmente o projeto de extensão foi oriundo do Colegiado de Turismo e gerido pelo Núcleo de Pesquisa e Extensão (NUPE) do referido campus. O projeto de extensão sob registro nº 6.2024.10, foi aprovado no edital 012/2024 da Proiex da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), sendo contemplado com monitoras bolsistas e voluntária.

O projeto “Anciões da Puxada do Mastro de São Sebastião de Ilhéus (BA)”, partiu do propósito de expandir as ações de extensão da universidade inserindo a comunidade acadêmica diretamente na atuação conjunta e articulada com agentes comunitários, dialogando com a cultura, a identidade e o turismo da Bahia. A UNEB é uma instituição pública de ensino superior que conta com uma estrutura multicampi, atuante nos diferentes territórios de identidade da Bahia. Ela é reconhecida pela sua capilaridade que a coloca no posto de maior universidade do norte e nordeste do Brasil. O Campus XVIII da UNEB está localizado em Eunápolis e conta com o Departamento de Ciências Humanas e Tecnologias (DCHT), décimo oitavo a ser implantado pela instituição.

Durante o ano de 2024, foram conduzidas atividades conjuntas entre as instituições. Coletou-se histórias, registros e memórias dos anciões e suas trajetórias de vida associadas à manifestação cultural secular na região, a Puxada do Mastro de São Sebastião. O resultado foi a entrega de um material intitulado popularmente como “catálogo cultural dos anciões”. Primeira curadoria de membros de notável vivência com a celebração de São Sebastião de Olivença. Buscou-se um despertar para a salvaguarda de culturas tradicionais e das culturas do âmbito imaterial representada pelos mestres da memória e oralidade do território de Olivença.

Logo em sua propositiva inicial, o projeto havia sido habilitado no município de Ilhéus para apoio financeiro na execução com recursos da lei de fomento à cultura, a Lei Paulo Gustavo (LPG). Como contrapartida, às ações propostas tiveram por intencionalidade a gratuidade para o público e realização com o propósito de apoiar espaços públicos da cultura e ampla difusão territorial. Contudo em seu desenvolvimento, houve um conjunto de percalços políticos associados ao pagamento dos recursos aprovados na LPG do município, fazendo com que o projeto tenha se reestruturado metodologicamente. Apesar dos entraves, o resultado está disponível nas mídias sociais da AMAO e sua sede em Olivença.

O projeto foi executado em Olivença, bairro do município de Ilhéus, sul da Bahia. Metodologicamente, o projeto fundamentou-se em ações e práticas de campo com envolvimento comunitário. Nesse sentido, contou com a integração direta a comunidade local e seus grupos identitários. Desenhou-se as estratégias e instrumentações para realização e efetivação do projeto com uma metodologia definida nas seguintes macros ações:

A. Etapa de formação de parcerias e consolidação comunitária;

Partindo da ideação, dimensionamento e organização o projeto, firmou-se as parcerias com a entidade local. Etapa relativa ao cadastramento nos sistemas universitários, seleção e participação nos editais (Edital de Extensão e Seleção Publica da Lei Paulo Gustavo no Município de Ilhéus).

B. Coleta de dados e execução das práticas de extensão e pesquisa;

Etapa iniciada com a revisão teórica das vertentes descritivas da festa de São Sebastião e de temáticas pertinentes à cultura da comunidade em suas diferentes modalidades. Foram executadas ações diretamente no campo com o gerenciamento de

entrevistas aos membros da comunidade e da Associação dos Machadeiros de Olivença (AMAO), responsáveis diretos pela salvaguarda de elementos da cultura local. Nessa etapa realizou-se a construção conjunta entre associação e universidade para efetivação do produto cultural. Foi editado o catálogo de memórias, trajetórias, cantigas e diferentes referências culturais.

Priorizou-se o uso da história oral temática. Conforme se define, a história oral acadêmica se constitui como método e utiliza da entrevista como um procedimento. A história oral se fundamenta na discussão sobre a relação entre o entrevistador e o entrevistado, no processo de construção da memória e nos princípios de análise dos relatos que se apresentam. Segundo Alberti (2005, p. 24) a “entrevista (...) deve ser considerada em função das condições de sua produção: trata-se de um diálogo entre entrevistado e entrevistadores, de uma construção e interpretação do passado atualizado através da linguagem falada”.

A modalidade da história oral temática foi baseada na concepção do universo do entrevistado, guiado por um roteiro temático previamente estabelecido, explorando questões orientadas pelo tema norteador: a celebração da Puxada do Mastro de São Sebastião. Nesse sentido, o trabalho com os registros pautou-se na instrumentação característica da história oral temática (CALDAS, 1999), (MEIHY, 2011), (MEIHY, 2013), (DELGADO, 2017), com as seguintes etapas:

- Formatação do projeto de pesquisa e organização de materiais;
- Preparação da entrevista, roteiros temáticos e contatos na comunidade;
- Coleta de depoimentos e registros;
- Processamento das entrevistas – Transcrição;
- Processamento das entrevistas – Transcrição;
- Edição do produto cultural com anuência dos depoentes.

C. Difusão e fomento

Por fim, a última etapa metodológica prevista para concretização do projeto consistiu no planejamento de ações para a disseminação entre a população envolvida e para a sociedade. Nesse sentido, almejou-se a distribuição do produto cultural, em ambientes públicos da cidade e, em especial, fazer a difusão no Ponto de Cultura Machadeiros de Olivença sob gerenciamento da AMAO.

Desenhou-se uma difusão a ser realizada em diferentes frentes, seja pela disponibilização e distribuição em redes sociais, veículos de comunicação dos parceiros e membros do projeto, quanto pela apresentação e lançamento público com realização de evento específico para apresentar os resultados e distribuição gratuita na comunidade. Considerando que as etapas anteriores, sob responsabilidade dos parceiros institucionais foi concretizada, esta, muito mais dependente da execução financeira da LPG, acabou sendo realizada parcialmente. O resultado efetivo do produto foi fruto do engajamento comunitário da Associação, legando desafios frente à negligência da política cultural municipal.

Síntese dos resultados do projeto

Mesmo diante dos desafios enfrentados, o projeto foi concretizado. O catálogo cultural foi realizado em sua versão digital e o lançamento realizado sob a gestão da AMAO e com apoios e parcerias comunitárias. Seu processo produtivo contou com a colaboração das monitoras extensionistas, discentes da UNEB, Andréia Santana, Brunna Chaves e Hayara Alves. Esteve sob a coordenação executiva da Presidência da AMAO, Adriana Santos e coordenação interinstitucional de Luiz Felipe.

Destaca-se como pontos relevantes do resultado a efetivação da versão do Catálogo Digital disponível nas redes sociais da @amao.machadeiros. Com o projeto, foi possível articular um processo de registro e referência de memórias de 09 anciões. Dentre eles João Grilo, Dona Zélia e Dona Jó apresentados in memória e Dona Irene, Seu Rael, Dona Nete, Cacique Valdelice, Catarina e Seu Camisa, anciões presentes na comunidade. João Grilo foi homenageado por registro de pessoas que tiveram contato com ele. Os textos demarcam sua importância no papel de Machadeiro, função simbólica na tradição. Dona Zélia e Dona Jó, tiveram seus depoimentos coletados em período anterior, resultado de outras pesquisas desenvolvidas na comunidade enquanto elas se encontravam vivas e puderam compartilhar suas trajetórias e experiências.

Dos depoimentos coletados no percurso do projeto, destaca-se contribuições muito particulares com olhares e abordagens peculiares às tradições pessoais e difundidas no âmbito familiar de cada depoente. As singularidades são observadas no depoimento de Dona Irene, conhecida cocadeira, registra os símbolos culturais da festa com a prospecção na comunidade. Seu Rael e Dona Nete, um casal que apresenta os laços de devoção, fé

e união no seio familiar e como se apropriam histórica e particularmente de diferentes nuances da tradição.

Cacique Valdelice representa a marca identitária de ser a primeira mulher no posto de cacique na Bahia e segunda mulher cacique do Brasil. Seu depoimento além de potente, registra as memórias de sua mãe, finada Nivalda Amaral de Jesus, conhecida Amotara (diretamente envolvida no processo de reconhecimento do manto tupinambá que retornou ao Brasil). Seu Camisa, como ancião da própria salvaguarda da Puxada do Mastro, demonstra os desafios e as conquistas de sua atuação direta na gestão da Associação dos Machadeiros pela qual presidiu anteriormente. São registros que trazem um legado ímpar para a memória e salvaguarda da cultura imaterial e dos saberes presente na cultura popular. O projeto alcançou ainda o feito de promover um evento de lançamento. De pequeno porte, foi realizado com recursos da Associação e com os apoios comunitários e institucional da extensão universitária da UNEB.

A LEI PAULO GUSTAVO E SEU IMPACTO EM ILHÉUS-BA (2024)

A Lei Paulo Gustavo foi instituída pela Lei Complementar nº 195/2022 e a execução regulamentada e ajustada pela Lei Complementar nº 202 permitindo a distribuição de valores financeiros para execução de projetos no país até o último dia do mês de dezembro do ano de 2024 (SECRETARIA DE COMUNICAÇÃO SOCIAL, 2024). Segundo os dados do Ministério da Cultura, a LPG é o maior investimento direto na área da cultura realizado com a destinação de R\$ 3,862 bilhões no Brasil.

A lei previu, em sua proposta de simplificar o acesso aos recursos pelos fazedores de cultura, uma execução articulada entre estados e municípios com papéis e ações objetivamente demarcadas para cada entidade. Segundo o Ministério da Cultura (2023), o papel de cada ente na execução se define por:

- 1. Ministério da Cultura (Governo Federal):** Regular a lei, após escuta de gestores municipais; Receber e analisar os Planos de Ação submetidos pelos entes federados; Repassar a verba a municípios, estados, Distrito Federal após análise técnica e aprovação dos Planos de Ação; Realizar oficinas técnicas de capacitação e mobilização junto aos estados, municípios e Distrito Federal.
- 2. Gestores locais (estados, municípios e Distrito Federal):** Elaborar Planos de Ação e submetê-los por meio da plataforma TransfereGov; Executar editais, chamamentos públicos, prêmios, aquisição de bens e serviços ou outras formas de seleção pública simplificada com a verba recebida.

3. Fazedores de cultura: Submeter ações e projetos aos editais dos entes federativos; Executar as ações e prestar contas, nos termos da legislação. (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2023).

A fim de ilustrar o processo de acesso aos recursos, reproduz-se a seguir a imagem que exemplifica o funcionamento da LPG:

Imagem 1: Funcionamento da Lei Paulo Gustavo



Fonte: (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2023).

Segundo o painel de dados da LPG a região nordeste executou R\$ 1,2 bilhão. E localmente a Bahia registra a execução de mais de 95% dos recursos, com um valor de R\$ 292,4 milhões.

Imagem 2: Valores de Execução por região



Fonte: (SECRETARIA DE COMUNICAÇÃO SOCIAL, 2025).

Buscando identificar o cenário local foi acessado e encontrado no Painel de Dados da LPG a indicação de que nenhum estado ficou sem utilizar o recurso, contudo 410

municípios não utilizaram o recurso. Aplicando-se uma sequência de filtros no portal obteve-se o registro de gastos conforme a imagem a seguir (*Filtro 1: Região Nordeste;* *Filtro 2: Estado da BA e Filtro 3: Município Ilhéus*):

Imagem 3: Detalhamento de utilização de recursos na Bahia e Ilhéus



Fonte: (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2025).

A fim de identificar a situação de cada município por meta, aplicou-se o filtro de pesquisa por estado/região e ordenou-se os municípios pela porcentagem de utilização. Conforme os dados obtidos, encontrou-se a lista com os seguintes municípios baianos que não fizeram uso dos recursos. Lista de Municípios com 0% de gastos efetivados na LPG (lista não considera as especificidades de áreas ou segmentos culturais):

Catolandia; Iuiú; Manoel Vitorino; Nova Ibia; Sebastiao Laranjeiras; Laje; Jussiape; Aiquara; Itaguacu da Bahia; Camacari; Madre de Deus; Rio do Pires; Barrocas; Santanópolis; Teodoro Sampaio; Ibiquera; Antonio Cardoso; Nova Redenção; Bom Jesus da Serra; Ilhéus; Santanópolis; Ibiquera; (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2025).

Em termos de pagamento, a consulta da situação de pagamentos registra que para o Estado da Bahia o valor repassado foi de R\$ 147.863.976,80 na data de 07/06/2023. Igualmente, buscou o mesmo dado relativo ao município. Sobre a cidade de Ilhéus obteve-se a informação de que houve um repasse de R\$ 1.435.915,80 na data de 05/07/2023. No que se refere à conjuntura de plano de ação, o Estado da Bahia estava com seu plano autorizado e com indicação de valor disponível em R\$ 110.062.160,10. Em termos municipais, há o registro de autorização para 417, incluindo a cidade de Ilhéus. A cidade está indicada como “termos de adesão assinado”.

Diante do cenário apresentado pelos dados buscou-se investigar sistematicamente, através do Diário Oficial do Município, o andamento da LPG, a fim de historicizar e contextualizar as nuances envolvidas e os entraves para aplicação dos recursos. Realizou-se o filtro para avaliação das publicações e menções relativas à Lei Paulo Gustavo no Diário Oficial de Ilhéus, selecionando cada tópico do desdobramento e andamento da lei nas publicações. Para tanto, navegou-se no site do Diário Oficial (<https://www.ilheus.ba.gov.br/diario-eletronico>) e aplicou-se o filtro de pesquisa de termo exato com a frase “Lei Paulo Gustavo”. Os resultados foram ainda selecionados com o acesso de publicações do diário oficial no recorte temporal de 2023 a 2024, período em que foram publicados e republicados os editais e todos os seus desdobramentos.

Encontrou-se um total de 34 publicações no diário oficial relativas à LPG, publicações diversas que se iniciaram com o lançamento do edital em 10 de novembro de 2023, passando por prorrogações, retificações, formação de comissões, cronograma, resultados, convocações, anulação, republicação do edital, até findar em 16 de dezembro de 2024 com a publicação do resultado da segunda seleção e convocação para assinatura do Recibo de Premiação Cultural e o Termo de Execução Cultural. Com base na série de entradas do Diário Oficial de Ilhéus sintetizou-se os principais pontos de abordagem em:

- Lançamento e Retificação de Editais (2023): Foram lançados e retificados os editais (nº 01/2023 a 04/2023) relacionados a premiações e seleção de projetos culturais. Houve prorrogações de prazos para inscrições e apresentação de documentos.
- Cronogramas e Resultados (2024): Foram divulgados cronogramas de análise, avaliação e pagamento dos projetos. Resultados preliminares e finais dos habilitados nos editais foram publicados, com convocações para regularização de documentos e assinatura de termos de execução cultural.
- Comissões de Seleção e Revisão: Foram indicadas comissões avaliadoras e revisoras para os projetos inscritos nos editais. Também foram publicadas decisões tomadas pelas comissões de revisão decorrentes de recursos interpostos.
- Alterações e Anulações: Houve alterações nos cronogramas dos editais e anulação de atos administrativos relacionados aos editais de 2023 (anulação feita em 10 de junho de 2024). Novos editais (nº 01/2024 a 04/2024) foram publicados em 20 de setembro de 2024.

- Listas de Projetos e Proponentes: Foram divulgadas listas de projetos inscritos, resultados preliminares e finais da seleção dos projetos culturais, com recursos interpostos e decisões finais da comissão de seleção.

- Procedimentos Finais: Os proponentes habilitados foram convocados para assinar termos de execução cultural e apresentar documentos comprobatórios de atuação cultural. Foi estabelecido o prazo para assinatura dos termos.

Após todo o longo processo burocrático evidenciado durante o período de um ano de publicações relativas à editais, seleções, retificações, anulação e relançamento do edital da lei Paulo Gustavo, o que ocorreu foi a não aplicação dos recursos e pagamento dos fazedores de Cultura. Às vésperas de encerrar o prazo, em 29 de dezembro de 2024, foi divulgado publicamente uma ação protocolada pelo Conselho Municipal de Cultura com objetivo de garantir o pagamento dos projetos aprovados e que já haviam assinados os termos de execução cultural (SANTANA, 2024).

De acordo com o conselho, ao todo, 127 projetos foram aprovados, atendendo a todos os requisitos legais estabelecidos pelos Editais nº 01, 02, 03 e 04/2024. Os recursos destinados à execução dos projetos culturais, na ordem de R\$ 1.617.657,03, estão disponíveis em uma conta do Município. Contudo, caso os repasses não sejam realizados até a próxima terça-feira (31), o montante será devolvido à União, conforme determina a regulamentação da Lei Paulo Gustavo. (SANTANA, 2024).

Em 13/01/2025, a nova gestão da prefeitura, empossada em janeiro de 2024, de partido diverso do antigo prefeito, publica uma Nota Oficial onde justifica os motivos da devolução dos recursos da LPG. A justificativa, naturalmente, pautou-se em que os recursos deveriam ter sido repassados aos fazedores pelo prefeito da gestão anterior no prazo estipulado pela Lei Complementar nº 202, que prorrogou de 31/12/2023 para 31/12/2024 (PMI, 2025). A notícia foi repercutida em blogs e sites de notícias locais (PASTORI, 2025) (MATOS, 2025).

Percebe-se que a cidade de Ilhéus passou por todos os caminhos e processos indicados na gestão da LPG. Com um indicativo de morosidade, a aplicação da política cultural de fomento passou por diversos entraves e foi amplamente questionada em seus processos, mas acima de tudo teve uma demora em solucionar o andamento com um processo que perdurou por mais de 1 ano. A publicação tardia de um segundo edital e, às vésperas de encerrar os prazos, da convocação para assinatura dos termos de execução

criou um sentimento de descredibilidade. Mas, acima de tudo, o não repasse dos valores dentro dos prazos deixou uma rusga política da antiga gestão ao município.

Esse cenário afetou diretamente o projeto “Anciões da Puxada do Mastro” que esteve classificado e habilitado tanto no primeiro quanto no segundo edital realizado da LPG. Foram geradas expectativas quanto à utilização do recurso. O fato de não ser repassado aos fazedores, etapa final do funcionamento da Lei, representa uma problemática para o campo da política cultural. Considerando todos estes entraves e a perda provocada, faz-se necessário que seja colocado em discussão um processo mais transparente e efetivo no desenvolvimento da cultura em uma cidade emblemática do sul da Bahia. Diante da não aplicação dos recursos da Lei Paulo Gustavo (LPG), que tinha como proposta simplificar a distribuição de recursos, observa-se um desafio significativo para as políticas culturais futuras, além de gerar um clima de desconfiança e incerteza entre os fazedores de cultura com a política de cultura municipal.

Michetti e Burgos (2016) apresentam diferentes perfis de empreendedorismo cultural, destacando a diversidade e a heterogeneidade dos fazedores de cultura no Brasil. Segundo os autores, esses agentes culturais podem ser classificados como empreendedores por necessidade, por disposição, por opção ou por vocação. Eles ressaltam a precariedade e as desigualdades presentes nas políticas públicas de fomento à cultura, questionando a ideia de utilizar a cultura como um mecanismo de desenvolvimento econômico sem considerar as especificidades dos fazedores. A efetividade de tal aspecto requer políticas e ações diferenciadas e que verdadeiramente alcancem os agentes culturais.

O cenário gerado pela não aplicação dos recursos da Lei Paulo Gustavo em Ilhéus é desolador, especialmente em uma cidade do interior baiano, onde políticas culturais descentralizadas são mais escassas e necessárias. A falha no repasse dos recursos reforça as desigualdades estruturais do país, afetando diretamente os fazedores de cultura, principalmente aqueles que atuam por necessidade. A não aplicação dos recursos levanta questionamentos sobre possíveis casos de corrupção e improbidades administrativas por parte da gestão municipal anterior, que transferiu a administração da cidade ao novo partido eleito sem garantir a execução dos projetos culturais aprovados. É preciso compreender que o impacto de uma política pública é distinto para cada situação, exigindo abordagens específicas e sensíveis às realidades locais e às demandas locais. O

impacto que o não repasse dos recursos da LPG pelo município legou à Ilhéus foi danoso, contrariando todo o princípio norteador de criação e estímulos presentes na própria lei.

CONSIDERAÇÕES

O projeto foi diretamente afetado pela perda dos recursos da Lei no que compete à difusão e distribuição na sociedade. A distribuição do produto e sua comunicação foi impactada, reduzindo o prospecto inicialmente previsto. Assim, não tendo o fomento previsto, a democratização da cultura e o impulsionamento das atividades econômicas e criativas não foram efetivados, elementos que representam o pilar da política prevista na lei. Sua execução teve êxito no âmbito institucional e extensionista, considerando que a parte de pesquisa, produção, coleta e edição do produto tenha sido completada, posto que foram etapas sob responsabilidade da própria AMAO e/ou UNEB.

Considerando a estrutura e a organização do projeto, obteve-se como resultados simbólicos a conexão da UNEB com representações de grupos comunitários da região sul do território baiano. Houve o estímulo à atividade extensionista e engajamento discente, o fomento à salvaguarda de culturas e patrimônios representativos da diversidade identitária e cultural e a efetivação de um catálogo cultural temático. Apesar dos desafios, a Associação dos Machadeiros de Olivença demonstrou a intencionalidade de continuidade do projeto, ampliando para uma segunda versão do produto.

Se o projeto pode ser mensurado em termos de efeito simbólico e patrimonial, cabe, por outro lado, ponderar os entraves da política de cultura no município. O que o poder público de Ilhéus provocou foi um impasse que reforçou a desigualdade e gerou um impacto imensurável em uma política de cultura que se pauta justamente na democratização e na capilaridade do fomento cultural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, V. **Manual de história oral**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

CALDAS, A. L. **Oralidade, texto e história: para ler a história oral**. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

DELGADO, L. de A. N. **História oral - Memória, tempo, identidades**. São Paulo: Autêntica, 2017.

DELUZIO, Franklin. Censo 2022: Ilhéus tem 12.974 mil indígenas e subiu para terceira posição na Bahia. **Ilhéus Net**, 7 ago. 2023. Disponível em: <https://www.ilheus.net/2023/08/censo-2022-ilheus-tem-12-974-mil-indigenas-e-subiu-para-terceira-posicao-na-bahia.html>. Acesso em: 21 fev. 2025.

MATOS, Danilo. Ilhéus perde recursos da Lei Paulo Gustavo e devolve verba à união. **Ilhéus 24h**, 2025. Disponível em: <https://ilheus24h.com.br/ilheus-perde-recursos-da-lei-paulo-gustavo-e-devolve-verba-a-uniao/>. Acesso em 20 de jan., 2025.

MEIHY, J. C. S. B.; HOLANDA, F. **História oral: como fazer como pensar**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2013.

MEIHY, J. C. S. B. e RIBEIRO, S. L. Salgado. **Guia prático de história oral: para empresas, universidades, comunidades, famílias**. São Paulo: Contexto, 2011.

MICHETTI, Miqueli. BURGOS, Fernando. Fazedores de cultura ou empreendedores culturais? Precariedade e desigualdade nas ações públicas de estímulo à cultura. **Pol. Cult. Rev.**, Salvador, v. 9, n. 2, p. 582-604, jun./dez. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/17782>.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Como a Lei Paulo Gustavo funciona? **GOV.BR**, 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/lei-paulo-gustavo/central-de-conteudo/como-funciona>. Acesso em: 21 fev. 2025.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Painel de Dados - Lei Paulo Gustavo. **GOV.BR**, 2025. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/lei-paulo-gustavo/acesso-a-informacao/painel-de-dados>. Acesso em: 21 fev. 2025.

OLIVEIRA, L. F. M. DE E TRIGO, L. G. G. Patrimônio, turismo e desenvolvimento: um estudo sobre a puxada do mastro de São Sebastião em Olivença, Ilhéus, Bahia. **CULTUR**, ano 11 - nº 03, 2017.

PASTORI, Yuri. Prefeitura de Ilhéus devolve 1,6 milhão da Lei Paulo Gustavo após perder prazos. **BNews**, 2025. Disponível em: <https://www.bnews.com.br/noticias/politica/prefeitura-de-ilheus-devolve-r-16-milhao-da-lei-paulo-gustavo-apos-perder-prazos.html>. Acesso em 20 de jan., 2025.

SANTANA, Vinicius. Ilhéus: agentes culturais acionam prefeitura judicialmente para garantir recursos da Lei Paulo Gustavo. **Ipólitica**, 2024. Disponível em: <https://ipolitica.blog.br/ilheus-agentes-culturais-acionam-prefeitura-judicialmente-para-garantir-recursos-da-lei-paulo-gustavo/>. Acesso em 20 de jan., 2025.

SECRETARIA DE COMUNICAÇÃO SOCIAL. Bahia executou mais de 95% dos recursos da Lei Paulo Gustavo: R\$ 292,4 milhões. **GOV.BR**, 21 fev. 2025. Disponível em: <https://www.gov.br/secom/pt-br/assuntos/noticias-regionalizadas/lei-paulo-gustavo-balanco/bahia-executou-mais-de-95-dos-recursos-da-lei-paulo-gustavo-r-292-4-milhoes>. Acesso em: 21 fev. 2025.

SECRETARIA DE COMUNICAÇÃO SOCIAL. Lei Paulo Gustavo. **GOV.BR**, 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/secom/pt-br/acesso-a-informacao/comunicabr/lista-de-acoes-e-programas/lei-paulo-gustavo>. Acesso em: 21 fev. 2025.

SECRETARIA DE COMUNICAÇÃO SOCIAL. Lei Paulo Gustavo executa R\$ 3,9 bilhões em projetos culturais nos 27 estados e 5.398 municípios. **GOV.BR**, 21 fev. 2025. Disponível em: <https://www.gov.br/secom/pt-br/assuntos/noticias/2025/02/lei-paulo-gustavo-executa-r-3-9-bilhoes-em-projetos-culturais-nos-27-estados-e-5-398-municipios>. Acesso em: 21 fev. 2025.

SÉRIE NOTÁVEIS EM CORDEL: HISTÓRIAS DE CIENTISTAS NA RIMA DA CULTURA POPULAR

Onã Silva¹

Leda Sampson²

RESUMO: Trata-se de projeto alinhado com as políticas culturais, desenvolvido em pesquisa de literatura do cordel, visando criar, publicar, divulgar e salvaguardar as histórias de vida, acadêmicas e profissionais de 12 cientistas notáveis; compartilhando os cordéis produzidos, em vários contextos. Este projeto foi idealizado em 2022, sendo realizado e executado pelo Canal Ciência/Ibict/MCTI. Para escrita das histórias, integrou ao projeto uma cordelista, pesquisadora de popularização de ciência, reconhecida pela criação de biografias cordelizadas. Também integrou ao projeto um xilogravador que recriou imagens dos cientistas. Da pesquisa sobre os cientistas produziram-se 12 cordéis que compõem a Série Notáveis em Cordel. O projeto envolve as políticas públicas culturais destacando a literatura popular e tradicional do cordel.

PALAVRAS-CHAVE: Política Cultural, Cultura Popular, Literatura de cordel, biografias, histórias.

¹ Doutora, Mestre. Especialista em Saúde Pública. Graduada em Enfermagem e Artes Cênicas. Pesquisadora de cultura e saúde, Escritora, Cordelista, e-mail: onatil.silvartes@gmail.com

² Ph.D, Mestre, Graduada em Astronomia. Servidora pública do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia e coordenadora do Canal Ciência, e-mail: ledapinto@ibict.br

INTRODUÇÃO

Este projeto intitulado *Série Notáveis em Cordel: histórias de cientistas na rima da cultura popular* tem relevância para política cultural, considerando que prevê ações para promover, proteger e reconhecer o desenvolvimento cultural de uma sociedade. Trata-se de uma ação realizada pelo Canal Ciência/Ibict/MCTI estando em consonância com a base da política cultural que prevê ações realizadas pelo Estado, entidades privadas, grupos comunitários ou instituições civis.

O escopo deste projeto foi a **modernização da plataforma de popularização e divulgação da ciência e tecnologia**, qual seja, o Canal Ciência³, serviço de divulgação científica e tecnológica do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (Ibict), Unidade de Pesquisa do Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação (MCTI). Dentre as ações planejou-se retratar histórias cordelizadas de Cientistas Notáveis, integrantes da Galeria de Cientistas Brasileiros Notáveis do portal do Canal Ciência.

O projeto baseou-se na literatura de cordel como linguagem popular que permite criar, divulgar e dialogar saberes; além de objetivar o compartilhamento dos cordéis produzidos. Pela importância de ser tradição cultural, a literatura de cordel foi reconhecida pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) em 19 de setembro de 2018, como patrimônio cultural e imaterial do Brasil (IPHAN, 2018).

As narrativas cordelizadas sobre Cientistas Notáveis preservam a memória dessas personalidades, que são atores sociais que contribuíram nos distintos tempos históricos e campos do saber, tais como: educação, saúde, matemática, antropologia, astronomia, questões raciais, ambientais e outras.

Produzir histórias de cientistas brasileiros, em formato cordelizado, fortalece as políticas públicas culturais, pois tais narrativas popularizadas são bens culturais valiosos, materiais e imateriais. Ainda, os cordéis fortalecem a política pública de popularização da ciência, contribuindo para gerar a identificação do indivíduo com a pessoa do cientista e demonstrando que ciência e cultura podem ser trabalhadas de maneira conjunta. Trata-se de um projeto transdisciplinar e interssetorial, cujo objetivo

³ <https://canalciencia.ibict.br/>

foi destacar que os retratados são notáveis, como eles e elas viveram, atuaram e, quais foram os seus saberes produzidos, transmitidos e reconhecidos na sociedade.

Estes bens cordelizados são criações científicas e artísticas; que resultam de pesquisas alinhadas ao campo da história, da popularização da ciência e da cultura. De forma criativa, os dados dos cientistas selecionados no projeto foram ressignificados e valorados pela arte da literatura de cordel.

Tais bens culturais da ação, após criados, foram publicados em livretos de cordel (impressos e e-book), e, continuamente estão sendo divulgados, distribuídos em eventos científicos e culturais, em vários estados brasileiros. Também foram doados e compõem acervos de instituições em vários estados e distribuídos internacionalmente, para a *Library of Congress*, dos Estados Unidos da América (EUA).

Os objetivos específicos do projeto contemplaram:

- Produzir, utilizando a literatura de cordel, 12 histórias de Cientistas Notáveis, para destacá-los em relação às suas vidas, saberes, atuações e trabalhos que os tornaram marcantes na sociedade;
- Publicar, divulgar, salvaguardar as histórias de cordel, em formato impresso e e-book;
- Participar de eventos científicos, educacionais, culturais e atividades afins, com exposição e distribuição dos livretos da “Série Notáveis em Cordel”.

METODOLOGIA

O projeto de natureza histórica e cultural foi delineado na linha da popularização da ciência, no qual a pesquisadora e cordelista, para escrever as obras cordelizadas, realizou pesquisa qualitativa, recorrendo a referências diversas com as histórias dos Cientistas Notáveis, incluindo as biografias dos cientistas publicadas na Galeria de Notáveis do Canal Ciência, ressignificando-as e reapresentando-as na linguagem de cordel, com material imagético, as xilogravuras.

Utilizaram-se os requisitos específicos da linguagem cordelizada, a saber: vocabulário, regramento (métrica, rima, oração), estruturação dos versos, sonoridade e outros (SILVA, 2014).

Realizaram-se diversas leituras das bibliografias para apreender os significados de saberes populares e sua ressignificação histórica cordelizada. Por exemplo, dentre os referenciais teóricos utilizados no projeto, citam-se: o fundamento de Paulo Freire na

perspectiva crítica, libertadora, conscientizadora, dialógica e da cultura popular (FREIRE, 1996, 1999, 2005), e as normativas da política pública cultural brasileira (BRASIL, 2024, 2025a, 2025b). Foram, portanto, referências que fundamentam o uso da literatura de cordel, oriunda da cultura popular, como instrumento educativo, para acesso comunitário ampliado.

A pesquisa foi delineada nas seguintes fases: coleta, análise, inspiração poética, criação das histórias em cordel e os resultados, os livretos. Para definir as personalidades da Série, adotaram-se critérios de inclusão, selecionando 12 Cientistas Notáveis, nas diversas áreas de atuação, em que realizaram trabalhos relevantes para a sociedade brasileira. Foi dada especial ênfase ao equilíbrio de gênero entre os cientistas selecionados, de modo a contemplar igualmente mulheres e homens.

Na pesquisa seguiram-se etapas estruturadas para o desenvolvimento do projeto “Série Notáveis em Cordel”: da pesquisa à divulgação presencial e online, conforme detalhado:

- 1ª ETAPA – idealização do projeto e captação de recursos pelo Canal Ciência/Ibict/MCTI;
- 2ª ETAPA – inclusão da profissional cordelista e do xilogravador no projeto;
- 3ª ETAPA – processo de pesquisa sobre os Cientistas Notáveis selecionados, realizado pela cordelista;
- 4ª ETAPA – criação das histórias em cordel dos Cientistas Notáveis, realizadas pela cordelista;
- 5ª ETAPA – pesquisa das imagens para criação das xilogravuras de cada personalidade Notável, artes realizadas pelo xilogravador;
- 6ª ETAPA – revisão gramatical, elaboração da ficha catalográfica, atribuição de ISBN e procedimentos editoriais;
- 7ª ETAPA – definição de projeto gráfico, criação da capa, diagramação do livreto de cordel;
- 8ª ETAPA – impressão dos 12 livretos de cordel, para exposição, distribuição e doações diversas;
- 9ª ETAPA – apresentação dos livretos da “Série Notáveis em Cordel”, em eventos diversos;

10ª ETAPA – Publicação dos e-books da “Série Notáveis em Cordel”, na página do Canal Ciência, para acesso e download gratuito das obras cordelizadas⁴.

11ª ETAPA – exposição na sede do Ibict das xilogravuras criadas dos Cientistas Notáveis.

A equipe principal para desenvolvimento do projeto constou dos seguintes partícipes: a Coordenadora do Canal Ciência/Ibict; a profissional cordelista que escreveu as histórias cordelizadas; o xilogravador que produziu as xilogravuras dos Cientistas Notáveis; o revisor gramatical com experiência em vocabulário de cordel; diagramador e equipe gráfica. A equipe do Canal Ciência também teve participação importante, tanto na revisão do material quanto em sua divulgação nos eventos dos quais o Canal Ciência participa.

O projeto foi subsidiado com recursos financeiros oriundos de emenda parlamentar destinada ao Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (Ibict) e gerido pela Fundação de Apoio da UFMG (Fundep).

RESULTADO

O projeto “Série Notáveis em Cordel” teve início no ano de 2022 visando à produção de histórias cordelizadas, totalizando a criação de 12 biografias cordelizadas, e respectivas xilogravuras, dos seguintes cientistas: Paulo Freire, Darcy Ribeiro, Anísio Teixeira, Bertha Becker, Maria Laura Mouzinho, Nise da Silveira, Virgínia Bicudo, Luiz Cruls, Heloísa Torres, Ronald Shellard, Bertha Lutz, Niéde Guidon.

Este Projeto do Canal Ciência/Ibict/MCTI resultou na produção de 12 livretos (SILVA, 2022, 2023), que foram assim intitulados:

- 1- Paulo Freire: notável entre mil, Patrono da Educação do Brasil (2022)
- 2- Darcy Ribeiro: notável defensor do povo brasileiro (2022)
- 3- Anísio Teixeira: notável defensor da educação pública brasileira (2022)
- 4- Bertha Becker: notável mulher e a luta pra floresta ficar em pé (2022)
- 5- Maria Laura Mouzinho: notável com a educação matemática no caminho (2022)
- 6- Nise da Silveira: notável doutora pela atuação humanizadora (2022)

⁴ Disponíveis para visualização, leitura e livre download em:
<https://canalciencia.ibict.br/ciencioteca/publicacoes/>.

- 7- Virgínia Bicudo: notável demais, protagonista na luta de questões raciais (2022)
- 8- Luiz Cruls: notável na Missão e no desafio de estudar o coração do Brasil (2022)
- 9- Heloísa Torres: espia que notável mulher dedicada à Antropologia (2022)
- 10- Ronald Shellard: alta energia que irradia da ciência do físico notável (2023)
- 11- Bertha Lutz: notável mulher cientista, ambientalista, feminista (2023)
- 12- Niéde Guidon: notável pela preservação histórica do sertão (2023)

Dos resultados relativos à exposição, divulgação e apresentação da “Série Notáveis em Cordel”, citam-se as participações nos seguintes eventos:

2022

74ª Reunião Anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), Brasília-DF, julho de 2022

19ª Semana Nacional de Ciência e Tecnologia (SNCT), Brasília-DF, novembro 2022

2023

20ª Semana Nacional de Ciência e Tecnologia (SNCT), Brasília-DF, 2023

75ª Reunião Anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), Curitiba-PR, 2023

37ª Feira do Livro de Brasília, Brasília-DF, novembro de 2023

74º Congresso Brasileiro de Enfermagem, Rio de Janeiro-RJ, novembro de 2023

2024

76ª Reunião Anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC)/ ExpoT&C, Belém-PA, julho de 2024

II Semana de Divulgação Científica da Fiocruz, Brasília-DF, agosto de 2024

Semana Nacional de Ciência e Tecnologia (SNCT), Rio de Janeiro-RJ, outubro de 2024

21ª Semana Nacional de Ciência e Tecnologia (SNCT), Brasília-DF, novembro de 2024

Grande São João do Guará, Brasília-DF, junho de 2024

O Canal Ciência/Ibict participa anualmente dos dois maiores eventos de popularização da ciência do Brasil: a ExpoT&C, organizada pelo MCTI nas reuniões anuais da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência e a Semana Nacional de Ciência e Tecnologia de Brasília. Em todos os eventos, o estande é decorado com os livretos de cordel, pendurados da forma tradicional, utilizando barbante e pregadores, o que gera uma impressão imagética muito valorizada. A fim de incrementar ainda mais a experiência e torná-la mais imersiva, nas SNCTs de 2022 e 2023 foram realizadas

oficinas de xilogravura para os visitantes do estande, ministradas pelo xilogravador do projeto. Essa atividade, que traz resgate muito bonito da cultura do Nordeste brasileiro, foi um grande sucesso.

Os cordéis são sempre grandes atrações do estande, sendo bastante requisitados pelo público visitante. Para professores, funcionários de bibliotecas ou grandes interessados é doada a coleção inteira com os 12 livretos. Já foram produzidos quase 50.000 livretos, entre todos os modelos.

O projeto atingiu um sucesso maior do que o antecipado, demonstrando que a população tem sede de cultura e que a união entre ciência e cultura tem um enorme potencial de engajamento e sensibilização de todos os públicos, desde as crianças até os adultos de todas as idades.

No que se refere aos resultados sobre as doações realizadas de livretos da “Série Notáveis em Cordel”, foram beneficiados vários locais, dentre eles:

- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), Brasília-DF
- Programa Mala do Livro, Brasília-DF
- Academia Brasileira de Cordel, Rio de Janeiro-RJ
- Casa Amo Cordel, Rio de Janeiro-RJ
- Biblioteca Comunitária 113 Sul, Distrito Federal
- Biblioteca Paulo Bertran, Câmara Legislativa do Distrito Federal
- *Library of Congress*, Washington, Estados Unidos da América
- Biblioteca Pública Estadual do Ceará (BECE), Fortaleza-Ceará
- Diversas escolas, educadores do DF
- Participantes diversos dos eventos

Estima-se que até a presente data foram distribuídos cerca de 30.000 livretos de cordel, no formato impresso, possibilitando a ampla divulgação da literatura de cordel; e de modo virtual, o acesso aberto e gratuito dos cordéis se encontra disponível no portal do Canal Ciência <https://canalciencia.ibict.br/ciencioteca/publicacoes/>

Para salvaguarda da história do Projeto “Série Notáveis em Cordel” registros fotográficos foram realizados, das apresentações dos cordéis, em distintos locais, conforme imagens abaixo:



74ª Reunião Anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC),
Brasília-DF, 2022

Fonte: Acervo do Canal Ciência/Ibict/MCTI



19ª Semana Nacional de Ciência e Tecnologia (SNCT), Brasília-DF, 2022

Fonte: Acervo do Canal Ciência/Ibict/MCTI



XIV Seminário Internacional de Políticas Culturais 2025

20ª Semana Nacional de Ciência e Tecnologia (SNCT), Brasília-DF, 2023

Fonte: Acervo do Canal Ciência/Ibict/MCTI



75ª Reunião Anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), Curitiba-PR, 2023

Fonte: Acervo do Canal Ciência/Ibict/MCTI



76ª Reunião Anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC)/
ExpoT&C, Belém-PA, 2024

Fonte: Acervo do Canal Ciência/Ibict/MCTI



21ª Semana Nacional de Ciência e Tecnologia (SNCT), Brasília-DF, 2024

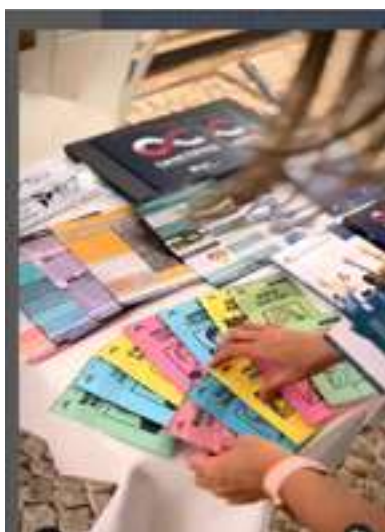
Fonte: Acervo do Canal Ciência/Ibict/MCTI

XIV Seminário Internacional de Políticas Culturais 2025



Exposição do Iphan, Literatura de Cordel, Brasília-DF, 2023

Acervo: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan)



II Semana de Divulgação Científica da Fiocruz, Brasília-DF, 2024

Fonte: Acervo do Canal Ciência/Ibict/MCTI

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Canal Ciência (CC) foi criado em 2002, com o objetivo de aproximar a população brasileira da ciência, por meio da internet. Uma das principais frentes de atuação do Canal é a produção de biografias de grandes cientistas brasileiros, em sua Galeria de Cientistas Brasileiros Notáveis, existente desde 2004. Ainda hoje, a Galeria é uma das principais e mais acessadas seções do portal do Canal Ciência. A partir de 2022, em um movimento de modernização de conteúdos, o CC implementou o projeto dos cordéis, com o objetivo de enriquecer as biografias dos Notáveis com elementos mais visuais e lúdicos, dentre eles, retratar as suas histórias em formato cordelizado.

O projeto baseou-se na literatura de cordel como linguagem popular e uma manifestação artística, salvaguardando as principais características do cordel, tais como oralidade e a valorização de elementos da cultura brasileira.

A “Série Notáveis em Cordel” é composta de 12 biografias cordelizadas e o material produzido – em livretos impressos e e-book – tem sido divulgado continuamente em eventos científicos e culturais, conferindo dinamismo, criatividade e popularização cultural ao apresentar os 12 Cientistas Notáveis, homenageados no projeto, em linguagem de cordel.

Este projeto tem resultados relevantes para as políticas públicas, destacando a literatura de cordel, que ao narrar histórias de Notáveis Cientistas Brasileiros, também contribui para popularização e salvaguarda do patrimônio cultural e imaterial do cordel; além de integrar ciência, arte e cultura.

BIBLIOGRAFIA

BRASIL. [Lei nº 14.835, de 4 de abril de 2024](#). Institui o marco regulatório do Sistema Nacional de Cultura (SNC), para garantia dos direitos culturais, organizado em regime de colaboração entre os entes federativos para gestão conjunta das políticas públicas de cultura. Diário Oficial da União - Seção 1 - 5/4/2024, Página 9

BRASIL. Ministério da Cultura. Disponível em <https://agenciagov.ebc.com.br/noticias/202405/minc-politicas-publicas-valorizacao-resp-eito-diversidade-cultural> > Acesso em 27 janeiro 2025.

BRASIL. Ministério da Cultura. Disponível em <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/minc-cria-grupo-de-trabalho-para-culturas-tradicionais-e-populares>. > Acesso em 2 fevereiro 2025.

FREIRE, P. Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura).

FREIRE, P. Educação como Prática da Liberdade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

FREIRE, P. Pedagogia do Oprimido. 31. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

IPHAN. Literatura de Cordel ganha título de Patrimônio Cultural Brasileiro. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/4833/literatura-de-cordel-e-reconhecida-com-o-patrimonio-cultural-do-brasil>, > Acesso em 28 janeiro 2025.

SILVA, O. Oxente, que pesquisa diferente! Histórias da enfermagem revitalizadas pela literatura de cordel. Revista de Pesquisa: Cuidado e Fundamental (Online), v. 6, p. 830-840, 2014.

SILVA, O. Anísio Teixeira: notável defensor da educação pública brasileira. Brasília-DF: Editora Cuidarte, 2022. (Série Notáveis em Cordel).

SILVA, O. Bertha Becker: notável mulher e a luta pra floresta ficar em pé. Brasília–DF: Editora Cuidarte, 2022. (Série Notáveis em Cordel).

SILVA, O. Bertha Lutz: notável mulher cientista, ambientalista, feminista. Brasília–DF: Editora Cuidarte, 2023. (Série Notáveis em Cordel).

SILVA, O. Heloísa Torres: espia que notável mulher dedicada à Antropologia. Brasília–DF: Editora Cuidarte, 2022. (Série Notáveis em Cordel).

SILVA, O. Luiz Cruls: notável na Missão e no desafio de estudar o coração do Brasil. Brasília–DF: Editora Cuidarte, 2022. (Série Notáveis em Cordel).

SILVA, O. Maria Laura Mouzinho: notável com a educação matemática no caminho. Brasília–DF: Editora Cuidarte, 2022. (Série Notáveis em Cordel).

SILVA, O. Nise da Silveira: notável doutora pela atuação humanizadora. Brasília–DF: Editora Cuidarte, 2022. (Série Notáveis em Cordel).

SILVA, O. Paulo Freire: notável entre mil, Patrono da Educação do Brasil. Brasília–DF: Editora Cuidarte, 2022. (Série Notáveis em Cordel).

SILVA, O. Ronald Shellard: alta energia que irradia da ciência do físico notável. Brasília–DF: Editora Cuidarte, 2023.

SILVA, O. Virgínia Bicudo: notável demais, protagonista na luta de questões raciais. Brasília–DF: Editora Cuidarte, 2022. (Série Notáveis em Cordel).

SILVA, O. Darcy Ribeiro: notável defensor do povo brasileiro. Brasília–DF: Editora Cuidarte, 2022. (Série Notáveis em Cordel).

SILVA, O. Histórias da enfermagem no universo de cordel. 2. ed. Brasília–DF: Thesaurus Editora; 2013. 324p.

SILVA, O. Niéde Guidon: notável pela preservação histórica do sertão. Brasília–DF: Editora Cuidarte, 2023. (Série Notáveis em Cordel).

CULTURAS TRADICIONAIS E POPULARES E POLÍTICA CULTURAL:

Estruturas para a formação humana além dos recursos financeiros

Sebastião José Soares¹

RESUMO: O artigo "Culturas tradicionais e populares e política cultural: estruturas para a formação humana além dos recursos financeiros" explora a importância das expressões culturais no Brasil, ressaltando seu papel fundamental na formação da identidade e na coesão social de uma determinada sociedade. As culturas tradicionais e populares, refletem a diversidade e a história de diferentes grupos e coletivos culturais, transcendem a mera arte, representando saberes, conhecimentos ancestrais e modos de vida, essenciais para o fortalecimento do tecido social. O texto argumenta que políticas culturais devem ir além dos recursos financeiros e da preservação, integrando essas manifestações à identidade nacional e promovendo a participação coletiva. Além disso, destaca-se o potencial dessas culturas como catalisadoras de mudança em comunidades vulnerabilizadas, oferecendo um senso de pertencimento e continuidade.

PALAVRAS-CHAVE: cultura, artes, educação.

¹ Diretor de Promoção das Culturas Populares e Tradicionais do Ministério da Cultura do Brasil. Doutor em Ciências Sociais, Mestre em Educação, Especialista em Gestão e Políticas Culturais (Cátedra Unesco de Cultura - Universidade de Girona/ES). E-mail: diaosoares@gmail.com

I - Introdução

As culturas tradicionais e populares emergem como um vasto e rico mosaico de expressões que refletem a diversidade, a história e as vivências de diferentes grupos sociais, desempenhando um papel fundamental na formação da identidade e na coesão social em contextos variados. No Brasil, um país com uma pluralidade cultural marcante, essas manifestações vão muito além de meras práticas artísticas; elas são verdadeiros veículos de saberes e conhecimentos ancestrais, modos de vida e valores que moldam a experiência humana e contribuem para o fortalecimento do tecido social. Entretanto, a visão hierárquica que historicamente relegou essas culturas a um espaço secundário evidencia a necessidade de uma mudança de paradigma nas últimas décadas. Esse novo olhar sobre as culturas populares e tradicionais tem gerado um movimento em direção à valorização e promoção dessas expressões, reconhecendo-as como elementos essenciais não apenas para a preservação da memória coletiva, mas também para a construção de uma cidadania ativa e de uma sociedade mais justa e equitativa.

Nesse contexto, as políticas culturais emergem como ferramentas vitais para a valorização dessas culturas. É imperativo que essas políticas não se restrinjam à mera preservação, mas que integrem as culturas tradicionais e populares na formação da identidade nacional e na construção de um futuro que respeite a diversidade. A dinâmica dessas manifestações culturais, transmitidas de geração em geração, revela-se adaptável e resiliente, refletindo as transformações sociais e históricas que moldam o Brasil. Expressões como danças, músicas, performances, literatura, festivais, artesanato e práticas religiosas não apenas enriquecem o patrimônio cultural, mas também promovem a participação coletiva e o fortalecimento de laços afetivos e comunitários. Em um país marcado por profundas desigualdades sociais, essas culturas emergem como meios de resistência e afirmação identitária, criando espaços de pertencimento e solidariedade entre as pessoas.

A relevância das culturas populares e tradicionais se torna ainda mais evidente quando se analisa seu impacto na formação humana e na construção de uma sociedade coesa. Elas oferecem aos seus praticantes um senso de continuidade e identidade, promovendo o desenvolvimento de habilidades sociais e emocionais que são fundamentais para enfrentar os desafios contemporâneos. Em comunidades vulneráveis,

onde a exclusão social é uma realidade palpável, essas manifestações culturais podem atuar como catalisadoras de mudança, permitindo que indivíduos, mestras, mestres e coletivos se mobilizem em torno de propósitos comuns, reforçando vínculos sociais e ampliando sua capacidade de resistência.

No cenário internacional, o Brasil tem se destacado pelo reconhecimento e apoio às suas expressões culturais, especialmente por meio de convenções da UNESCO, como a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, adotada em 2005. Este marco legal é crucial, pois ressalta a necessidade de proteger e promover a diversidade cultural em um mundo globalizado, legitimando as culturas tradicionais e populares como patrimônio a ser valorizado e reafirmando o compromisso do Brasil em preservar suas identidades culturais diante da homogeneização global. A recente instalação de um grupo de trabalho para discussão e elaboração da Política Nacional para as Culturas Tradicionais e Populares representa um avanço significativo, promovendo um ambiente propício para a valorização, proteção dessas expressões culturais como estruturas essenciais para a formação humana.

Este artigo, portanto, propõe uma reflexão crítica sobre a necessidade de estruturar políticas culturais que priorizem o desenvolvimento humano, ressaltando a importância da educação, dos Direitos humanos, da saúde etc., na sensibilização e empoderamento das comunidades. Ao abordar as culturas tradicionais e populares sob essa ótica, buscamos destacar que a verdadeira transformação social não se limita apenas ao suporte financeiro, mas se fundamenta na valorização das experiências culturais como catalisadoras do fortalecimento das identidades coletivas e da formação integral das pessoas. Acreditamos que as práticas culturais são pilares essenciais na construção de uma sociedade que valoriza, respeita, protege e celebra sua diversidade, promovendo, assim, um desenvolvimento verdadeiramente sustentável e humano. Através deste estudo, almejamos contribuir para o debate acerca do papel fundamental das culturas tradicionais e populares na formação das pessoas e na construção de uma sociedade mais justa e inclusiva.

II - A Visão Hierárquica das Culturas Tradicionais e Populares

Historicamente, as culturas tradicionais e populares no Brasil foram frequentemente relegadas a uma posição inferior dentro de uma hierarquia cultural que privilegiava as culturas eruditas. Essa hierarquia se manifestou principalmente durante o período colonial e continuou a influenciar a percepção cultural brasileira ao longo dos séculos XIX e XX. O conceito de "folclore", que emergiu no século XIX, exemplifica essa visão restritiva. O folclore era percebido como um conjunto de práticas e expressões culturais de grupos considerados "primitivos" ou "rurais", muitas vezes associado a uma ideia de atraso em relação à cultura urbana e erudita. Essa perspectiva não apenas desvalorizava as manifestações culturais populares, mas também contribuía para a vulnerabilização de grupos sociais, como indígenas, afrodescendentes e comunidades rurais.

Durante grande parte do século XX, as culturas populares foram tratadas como objetos de estudo, frequentemente abordadas de forma exótica e romantizada pelos intelectuais. A ideia de que a cultura erudita era superior e mais digna de respeito e promoção permeava as políticas culturais e educacionais. Com a modernização e o processo de urbanização acelerados, as expressões culturais populares eram vistas como vestígios do passado, incapazes de se adaptar às novas realidades urbanas e industriais. Essa visão hierárquica limitou a valorização das culturas tradicionais e populares como componentes dinâmicos e relevantes da formação da identidade nacional.

III - A Mudança de Paradigma nas Últimas Décadas

A partir da segunda metade do século XX, uma série de transformações sociais, políticas e acadêmicas começou a repercutir na percepção sobre as culturas tradicionais e populares no Brasil. O processo de redemocratização, a partir da década de 1980, trouxe à tona um novo sentimento de valorização das diversidades culturais, impulsionado por movimentos sociais que reivindicavam direitos e reconhecimento. Essa nova consciência social começou a questionar as narrativas hegemônicas que relegavam as culturas populares a um espaço secundário.

Nas últimas décadas, a academia teve um papel fundamental na reavaliação e na reconfiguração do entendimento sobre as culturas tradicionais e populares. Estudos interdisciplinares, que envolveram áreas como a antropologia, a sociologia e a história,

passaram a explorar a riqueza e a complexidade dessas expressões culturais, reconhecendo-as como fundamentais para a formação da identidade brasileira. Pesquisadores começaram a investigar a dinâmica e a resistência das culturas populares, ressaltando sua capacidade de adaptação e inovação, além de seu papel na construção de identidades coletivas.

A contribuição de intelectuais como Mário de Andrade, Gilberto Freyre e, mais tarde, de antropólogos e sociólogos contemporâneos, foi crucial para o reconhecimento da importância das culturas populares. Mário de Andrade, por exemplo, foi um dos primeiros a defender a valorização do "povo" e suas manifestações culturais como parte integrante da identidade nacional. Sua obra influenciou a criação de políticas culturais que buscavam promover a diversidade cultural e romper com a visão elitista que predominava até então.

Ainda que tais questões fossem objeto de estudo e acaloradas discussões desde fins do século XIX, no plano institucional das políticas públicas de cultura, tal visão só veio a mudar de fato nos últimos 20 anos. Um novo lugar para as culturas populares e tradicionais passou a ser reconhecido desde que, a partir da gestão de Gilberto Gil à frente do Ministério da Cultura (MinC), produziu-se uma vigorosa inflexão na própria concepção da cultura. Com inspiração na Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural da UNESCO, aprovada em sua Assembleia Geral em 2001, que reconhecia a diversidade como patrimônio comum da humanidade e os direitos humanos como fundamento dessa diversidade, a cultura passava a ser compreendida como inseparável da vida social em seu conjunto. Entendida como universo simbólico que permite aos seres humanos dar sentido à sua experiência do mundo e às formas de seu convívio social, a cultura é vista como elemento que permeia os modos de agir e de pensar, as ações, as ideias e os valores de uma dada sociedade. Por isso mesmo, ela é também um fator que influencia o desenvolvimento econômico. E, no plano político, é um direito de cidadania poder produzir e usufruir da cultura. Assim, sob essa nova visão, as culturas Tradicionais e populares ganham o direito de ser incluídas no âmbito das políticas públicas de cultura, sendo representadas em uma larga discussão para uma política Nacional para as Culturas Tradicionais e Populares, agregando outras discussões, como os de cultura indígena ou afro-brasileira, entre outras.

Além disso, a globalização e a crescente interconexão entre culturas ao redor do mundo trouxeram novos desafios e oportunidades para as culturas tradicionais e populares. O acesso à informação e a troca cultural ampliaram o reconhecimento e a valorização dessas expressões, que passaram a ser vistas não apenas como vestígios do passado, mas como práticas vivas e dinâmicas que contribuem para a diversidade cultural global.

IV - Políticas Culturais e Reconhecimento Internacional

O reconhecimento internacional também desempenhou um papel significativo na mudança de percepção sobre as culturas tradicionais e populares. A adoção da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais pela UNESCO em 2005 trouxe uma nova perspectiva sobre a importância da diversidade cultural. O Brasil, como signatário da convenção, comprometeu-se a proteger e promover suas expressões culturais, reconhecendo a relevância das culturas tradicionais e populares na construção da identidade nacional e na promoção dos direitos humanos. Políticas culturais mais inclusivas começaram a surgir, buscando valorizar e apoiar as expressões culturais populares como patrimônio a ser preservado e promovido. Festivais, programas de fomento e iniciativas comunitárias passaram a ser desenvolvidos com o objetivo de incentivar a participação ativa das comunidades na preservação de suas culturas. Essa mudança de paradigma não apenas fortaleceu os laços comunitários, mas também proporcionou uma nova visibilidade e valorização das culturas populares e tradicionais no Brasil.

Em suma, a evolução da percepção sobre as culturas tradicionais e populares no Brasil reflete uma transformação significativa na forma como a diversidade cultural é entendida e valorizada. De uma visão hierárquica que relegava essas expressões ao folclore, a sociedade brasileira tem se movido em direção a um reconhecimento mais profundo de sua relevância cultural e social. Essa mudança, impulsionada por estudos acadêmicos, movimentos sociais e políticas culturais inclusivas, destaca a importância das culturas populares e tradicionais na formação da identidade nacional e na promoção da participação coletiva, contribuindo para um Brasil mais plural e igualitário.

V - Marco Legal e Políticas Públicas

A Constituição Federal de 1988 representa um marco fundamental na construção dos direitos culturais no Brasil, estabelecendo diretrizes que buscam garantir a valorização e a proteção das diversas manifestações culturais presentes no país. O Artigo 215 é um dos pilares dessa estrutura legal, afirmando que “*o Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará a valorização e a difusão das manifestações culturais*”. Esse dispositivo constitucional não apenas reconhece a diversidade cultural do Brasil, mas também estabelece um compromisso do Estado em promover e proteger as expressões culturais, especialmente aquelas oriundas de populações marginalizadas, como as comunidades indígenas e afro-brasileiras.

O artigo 215 destaca a importância das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras no tecido social e cultural do país, reforçando a necessidade de políticas públicas que resguarde esses direitos. A Constituição estabelece, portanto, uma base legal que legitima a atuação do Estado na promoção da cultura como um bem comum, essencial à formação da identidade nacional e à construção de uma sociedade mais justa e igualitária.

VI - Ações do Ministério da Cultura

Durante o governo de Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2010), o Ministério da Cultura (MinC) desempenhou um papel crucial na implementação de políticas públicas voltadas para a valorização da diversidade cultural brasileira. Com a criação de programas como os "Pontos de Cultura", que incentivou a formação de redes de iniciativas culturais em todo o país, o governo buscou fortalecer a participação das comunidades na produção cultural e promover o acesso à cultura em áreas tradicionalmente marginalizadas. Esses pontos de cultura tornaram-se espaços de resistência e de afirmação identitária, permitindo que as populações locais expressassem suas tradições e saberes, ao mesmo tempo em que recebiam apoio institucional.

Além disso, o governo Lula firmou um compromisso com a UNESCO e outras organizações internacionais, enfatizando a importância da diversidade cultural em um

mundo globalizado. O Brasil se comprometeu a apoiar iniciativas que promovam a proteção e a valorização das expressões culturais, alinhando-se a convenções e tratados que reconhecem a relevância das culturas populares e tradicionais. A adoção da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, em 2005, é um exemplo desse compromisso, reforçando a responsabilidade do Estado em proteger as expressões culturais e garantir o direito à cultura para todos os cidadãos.

VII - Convenção nº 169 da OIT

Outra importante ferramenta que complementa o marco legal brasileiro é a Convenção nº 169 da Organização Internacional do Trabalho (OIT), ratificada pelo Brasil em 2002. Esta convenção é um instrumento crucial para garantir os direitos dos povos indígenas e tribais, reconhecendo sua identidade, cultura e direitos territoriais. Ao assegurar o respeito e a integridade dessas comunidades, a Convenção nº 169 reforça a necessidade de políticas públicas que considerem as especificidades culturais e sociais dos povos indígenas.

A convenção estabelece diretrizes para a consulta e a participação desses povos em decisões que os afetem, reconhecendo sua autonomia e promovendo o respeito às suas práticas culturais. Assim, a integração da Convenção nº 169 à legislação brasileira fortalece a proteção das culturas indígenas, contribuindo para a valorização de suas tradições e modos de vida.

VIII - Desafios e Dificuldades

Carência de Políticas Culturais Eficazes

A fragilidade de políticas culturais eficazes que reconheçam e valorizem as especificidades das culturas tradicionais e populares é um desafio significativo. Embora existam marcos legais que garantam os direitos culturais, como o Artigo 215 da Constituição Federal, a implementação dessas políticas muitas vezes esbarra na falta de compromisso político e na ausência de estratégias claras. A fragmentação das ações governamentais, a falta de articulação entre diferentes esferas do governo e a ausência

de um planejamento que considere as realidades locais dificultam a criação de condições favoráveis para o fortalecimento dessas culturas.

Além disso, as políticas culturais frequentemente não contemplam a diversidade das expressões culturais, limitando-se a uma visão homogênea que não reflete a pluralidade do Brasil. Essa abordagem reducionista não apenas ignora a riqueza das culturas tradicionais e populares e, mas também perpetua a vulnerabilização de grupos culturais e principalmente Mestras e Mestres que já enfrentam exclusão social.

IX - Invisibilidade Social

A invisibilidade social é um dos aspectos mais prejudiciais enfrentados por grupos de culturas tradicionais e populares. Muitas vezes, essas expressões culturais são vistas como "folclóricas" ou "exóticas", estigmatizando-as e relegando-as a um espaço secundário na esfera pública. Essa percepção não apenas desvaloriza a cultura em si, mas também impacta a autoestima e a identidade das comunidades que a produzem. A falta de representação nos meios de comunicação, na educação, no meio ambiente, na saúde, etc e em espaços de decisão política contribui para a manutenção dessa invisibilidade, criando um ciclo vicioso que dificulta o reconhecimento e a valorização das culturas populares.

X - Reparação Histórica e Cultural

Diante desses desafios, é fundamental enfatizar a necessidade de reparação histórica e cultural para os segmentos marginalizados. A reparação não se limita a ações compensatórias, mas envolve um comprometimento efetivo com a valorização das culturas tradicionais e populares, reconhecendo suas contribuições históricas e sociais para a formação da identidade nacional. Isso implica em um esforço conjunto para criar políticas públicas que promovam a inclusão, o respeito e a valorização das expressões culturais, bem como o fomento à pesquisa e à documentação dessas culturas.

A reparação deve incluir a promoção da educação intercultural, que ensine a história e as tradições das culturas populares e indígenas nas escolas, contribuindo para a formação de uma sociedade mais consciente e respeitosa. Além disso, é necessário

garantir que os próprios grupos culturais tenham voz ativa na formulação de políticas que os afetem, promovendo um diálogo que respeite suas especificidades e demandas.

Os desafios enfrentados pelos grupos e coletivos de culturas tradicionais e populares no Brasil são complexos e interligados, refletindo a necessidade urgente de uma abordagem mais inclusiva e reparadora nas políticas culturais. Reconhecer e valorizar essas expressões como parte fundamental da identidade nacional é um passo crucial para promover a formação humana e a coesão social. Somente por meio de um compromisso coletivo com a diversidade cultural e a reparação histórica é que poderemos criar estruturas sólidas que garantam a sustentabilidade e a visibilidade das culturas tradicionais e populares, permitindo que elas floresçam e contribuam para a construção de uma sociedade mais justa e plural.

XI - A Política Nacional para as Culturas Tradicionais e Populares

A Política Nacional para as Culturas Tradicionais e Populares emerge como um marco significativo no reconhecimento e na valorização das expressões culturais que compõem a rica tapeçaria da identidade brasileira. Esta política é uma resposta à necessidade de promover e proteger as diversas manifestações culturais que, historicamente, enfrentaram marginalização e invisibilidade. Ao estabelecer diretrizes claras, a Política Nacional busca assegurar que as culturas tradicionais e populares sejam integradas nas políticas públicas de forma estruturada e sustentável, promovendo o acesso, a participação e o fortalecimento das comunidades que as representam.

A publicação da Portaria do Ministério da Cultura (MinC) nº 151, datada de 20 de agosto de 2024, representa um passo significativo na implementação dessa política. A portaria institui a Política Nacional para as Culturas Tradicionais e Populares, delineando objetivos e estratégias que visam garantir a proteção e a promoção dessas expressões culturais em todo o território nacional. A iniciativa reconhece a importância dessas culturas não apenas como patrimônio a ser preservado, mas também como elementos fundamentais para a formação da identidade cultural brasileira e para o desenvolvimento social e humano das comunidades.

Entre os principais objetivos da Política Nacional, destaca-se a promoção da diversidade cultural, a valorização dos saberes e práticas dos grupos e coletivos que

compõem as culturas tradicionais e populares, e o fortalecimento da participação cidadã na construção e na implementação das políticas culturais. A portaria estabelece a necessidade de criação de mecanismos que garantam o acesso a recursos públicos, fomentando iniciativas que possam contribuir para a sustentabilidade e a visibilidade das manifestações culturais. Além disso, a política propõe ações de formação e capacitação, visando empoderar as comunidades culturais e garantir que suas vozes sejam ouvidas nos processos de tomada de decisão.

Um dos aspectos centrais da Política Nacional para as Culturas Tradicionais e Populares é a ênfase na articulação entre diferentes esferas do governo e a sociedade civil. A colaboração entre os diversos setores é fundamental para o sucesso da política, permitindo que as ações sejam adaptadas às realidades locais e que as comunidades sejam reconhecidas como protagonistas de sua própria cultura. Essa abordagem participativa é crucial para garantir que as iniciativas culturais sejam relevantes e eficazes, promovendo um ambiente onde as expressões culturais possam florescer e se desenvolver.

A implementação da Política Nacional para as Culturas Tradicionais e Populares e a publicação da Portaria MinC nº 151 constituem, portanto, um importante avanço no reconhecimento do valor das culturas populares e tradicionais no Brasil. Essa iniciativa não apenas reafirma o compromisso do Estado com a promoção da diversidade cultural, mas também estabelece um caminho para a construção de uma sociedade mais inclusiva e respeitosa em relação às suas múltiplas identidades. Ao garantir que as vozes das comunidades sejam ouvidas e que suas práticas culturais sejam valorizadas, essa política se configura como uma estrutura essencial para a formação humana, contribuindo para a construção de um Brasil que respeita e celebra sua pluralidade cultural.

Um dos aspectos centrais da Política Nacional para as Culturas Tradicionais e Populares é a ênfase na articulação entre diferentes esferas do governo e a sociedade civil. A colaboração entre os diversos setores é fundamental para o sucesso da política, permitindo que as ações sejam adaptadas às realidades locais e que as comunidades sejam reconhecidas como protagonistas de sua própria cultura. Essa abordagem participativa é crucial para garantir que as iniciativas culturais sejam relevantes e

eficazes, promovendo um ambiente onde as expressões culturais possam florescer e se desenvolver.

A implementação da Política Nacional para as Culturas Tradicionais e Populares e a publicação da Portaria MinC nº 151 constituem, portanto, um importante avanço no reconhecimento do valor das culturas populares e tradicionais no Brasil. Essa iniciativa não apenas reafirma o compromisso do Estado com a promoção da diversidade cultural, mas também estabelece um caminho para a construção de uma sociedade mais inclusiva e respeitosa em relação às suas múltiplas identidades. Ao garantir que as vozes das comunidades sejam ouvidas e que suas práticas culturais sejam valorizadas, essa política se configura como uma estrutura essencial para a formação humana, contribuindo para a construção de um Brasil que respeita e celebra sua pluralidade cultural.

XII - Considerações Finais

A discussão sobre as culturas tradicionais e populares em relação à política cultural no Brasil revela-se essencial não apenas para a valorização das diversas expressões culturais, mas também para a construção de uma sociedade mais inclusiva e plural. Ao longo deste artigo, enfatizamos a importância da participação cidadã na formulação e implementação de políticas culturais que respeitem e promovam as identidades locais. É através da inclusão ativa das comunidades que se pode garantir que as iniciativas culturais sejam verdadeiramente representativas, relevantes e adaptadas às realidades de cada grupo.

A participação cidadã não se limita à mera consulta, mas deve ser entendida como um processo contínuo de diálogo e colaboração entre o Estado e a sociedade civil. Para que isso aconteça de forma eficaz, é crucial que sejam criados mecanismos de fomento e financiamento cultural que sejam acessíveis e transparentes. O acesso a recursos financeiros é um fator determinante para a sustentabilidade das iniciativas culturais, permitindo que as comunidades preservem e promovam suas tradições de maneira autônoma e digna.

A Política Nacional para as Culturas Populares e Tradicionais, instituída pela Portaria MinC nº 151, representa um avanço significativo nesse sentido, ao reconhecer

formalmente a importância dessas expressões culturais para a identidade nacional. Essa política não apenas estabelece diretrizes para a valorização das culturas tradicionais, mas também reafirma o compromisso do Estado em promover um ambiente que favoreça a diversidade cultural e o respeito à pluralidade. Ela é um passo importante na construção de um Brasil onde todas as vozes possam ser ouvidas e celebradas.

Em suma, a relevância da política nacional para as culturas populares e tradicionais vai além de sua função normativa; ela é um reflexo do reconhecimento da diversidade cultural como um patrimônio coletivo que enriquece a identidade brasileira. Ao fomentar a participação cidadã e garantir o acesso aos mecanismos de fomento cultural, estamos não apenas promovendo a preservação das tradições, mas também contribuindo para a formação de cidadãos mais conscientes, críticos e engajados na construção de uma sociedade mais justa e igualitária.

Portanto, é fundamental que continuemos a avançar na implementação de políticas culturais que não apenas financiem, mas que também respeitem e valorizem as culturas tradicionais e populares. O futuro da cultura brasileira depende do reconhecimento e da valorização de suas múltiplas expressões, promovendo um legado cultural que seja inclusivo, sustentável e que celebre a riqueza da diversidade que caracteriza o nosso país.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENDT, H., **A condição humana**, Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1983.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2001.

_____. **Vida Líquida**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2007.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**; tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia renate Gonçalves. - Belo Horizonte:Ed. UFMG, 1998.

BOTELHO, Isaura. **Romance de formação: FUNARTE e política cultural 1976-1990**. Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa, 2001.

_____. Dimensões da cultura e políticas públicas. In: **São Paulo em Perspectiva**. São Paulo, 15(2): 73-83, abril / junho de 2001.

BOURDIEU, Pierre. Espaço social e poder simbólico. In: **Coisas Ditas**. São Paulo, Editora Brasiliense, 2004.

_____. Condição de Classe e Posição de Classe. In: **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo, Perspectiva, 1974.

_____. **Coisas ditas**; tradução Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim; revisão técnica Paula Monteiro.- São Paulo: Brasiliense, 2004.

CALABRE, Lia. **Políticas Culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI**- Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

CANCLINI Néstor Garcia. **Leitores, espectadores e internautas**; tradução Ana Goldeberg- São Paulo, Iluminuras, 2008.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**; tradução Klauss Brandini Gerhardt. - (A era da informação: economia, sociedade e cultura; v.2): São Paulo. Ed. Paz e Terra, 2008.

Censo Populacional 2010. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) (29 de novembro de 2010). Página visitada em 11 de dezembro de 2010.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. v.1, vol 2. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHAUÍ. Marilena. **Cidadania cultural**. 1. ed. - São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2006.

_____. **Cultura e democracia**. 4. ed. São Paulo, Cortez, 1989.

_____. Cultura política e política cultural. **Estudos Avançados**, vol.9, no. 23, São Paulo, jan-abr 1995.

COELHO, Teixeira. **A cultura e seu contrário, arte e política pós-2001**- São Paulo, Iluminuras: Itau Cultural, 2008.

DURAND, José Carlos. Cultura como objeto de políticas públicas. In: **São Paulo em Perspectiva**. São Paulo, 15(2): 66-72, abril / junho de 2001.

EICHENBERG, Fernando, [Homi Bhabha e o valor das diferenças](#). **O Globo**, 14.01.2012.

ELIAS, Norbert. **Os estabelecidos e os outsiders: Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade**/Norbert Elias e John L. Scotson; tradução, Vera Ribeiro; tradução do posfácio à edição alemã, Pedro Sussekund; apresentação revisão técnica, Frederico Neirburg - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2000.

_____. **A Sociedade dos Indivíduos**. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1994.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p.150.

_____. **Pedagogia do oprimido**. 17.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

_____. **Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GIDDENS, Anthony. **O saber local**. Rio de Janeiro: Vozes, 1983

_____. **As consequências da modernidade**. São Paulo, Unesp, 1991.

GOFFMAN, Erving. **Ritual de interação: ensaio sobre o comportamento face a face**/Erving Goffman; tradução de Fábio Rodrigues Ribeiro da Silva - Petrópolis,RJ : Vozes, 2011.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**, volume 4/edição e tradução, Carlos Nelson Coutinho; co-edição, Luiz Sérgio Henrique e Marco Aurélio Nogueira. – 2ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

IFFY, Catherine. **Transformar a metrópole – Igreja católica, territórios e mobilizações sociais no Brasil, 1970-2000**/Catherine Iffy; tradução de Maria Clara Cescato, Henri Decoster, Sebastião Nascimento, com a colaboração de Catherine Iffy. – São Paulo: Editora UNESP, 2010.

MAGNANI, J.G.C. **Festa no Pedaco: cultura popular e lazer na cidade**. São Paulo, Editora Hucitec, 1998 (2a. edição)

MARTINS, José de Souza. **A sociabilidade do homem simples: cotidiano e história na modernidade anômala**. 3. ed. São paulo: Contexto, 2011.

MATTA, Roberto da. **A casa e a rua**. 5.ed. – Rio de Janeiro: Rocco, 1997

MONTES, M.L. Arte e desenvolvimento cultural. **I Seminário Cultura: Diálogos para o Desenvolvimento Humano**. São Paulo, Fundação Tide Setubal, 2008.

MORIN, Edgar. **A Religação dos Saberes: o desafio do século XXI**. 2.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

_____. **Complexidade e Transdisciplinaridade**. Natal: EDUFRN, 2000.

_____. **Para sair do século XX**; tradução de Vera Azambuja Harvey. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1986

PAIS, José Machado. **Vida cotidiana: enigmas e revelações**. São Paulo: Cortez, 2003.

_____. **Ganchos, tachos e biscates: Jovens, trabalho e futuro**. Lisboa. Âmbar, 2001.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Mal-estar na modernidade**. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Cultura e Políticas culturais**. Rio de Janeiro: Ed. Beco do azougue, 2011.

SADER, Eder. **Quando novos personagens entraram em cena**: experiência, falas e lutas dos trabalhadores da grande São Paulo, 1970/80/Eder Sader.-Rio de Janeiro: Paz e Terra.1988.

SANTOS, B. S., **A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência**. São Paulo, Cortez, 2000.

_____. **A gramática do tempo: para uma nova cultura política**. São Paulo, Cortez, 2006.

SENNET, Richard. **O Artífice**. 2ª ed. Rio de Janeiro, ed. Record. (2009),

_____. **Respeito: a formação do caráter em um mundo desigual**/Richard Sennet; tradução Ryta Vinagre, -Rio de Janeiro: Record, 2004.

SOARES. Sebastião José Soares. Os Barracões Culturais da Cidadania. A Experiência de Itapeverica da Serra. In: FARIA, Hamilton; NASCIMENTO, Maria Ercília do. **Desenvolvimento Cultural e Planos de Governo**. São Paulo: Pólis, 2000.112p. (Publicações Pólis, 36)

_____. Barracões Culturais da Cidadania. In: **Seminário Desenvolver-Se Com Arte**. São Paulo, novembro, 1998. **Anais**. Organizado por FARIA, Hamilton e SOUZA, Valmir de. São Paulo, Polis, 1999. 176p. (Publicações Polis, 33).

_____. A busca pela autonomia política e a qualidade da participação cidadã. In: **O papel das Organizações não governamentais e a cultura dos Movimentos Sociais** - Fundação Tide Setubal, 2011; 52p. São Paulo.

_____. Política Cultural: Queremos uma para Viver, Formar e Transformar; In: **Cultura e Sustentabilidade: Diálogos para a construção de um projeto de desenvolvimento cultural** - Fundação Tide Setubal, São Paulo. 52p. 2010. ISBN 978-85-62058-06-6

_____. **Educações de Rua: Livre Escola de Expressão**; Artigo, 2010- Site: www.fundacaotidesetubal.org.br e www.auscultasocial.blogspot.com

_____. O Fazer Saber de Cada um na Construção de Práticas Sociais. In: **Olhar, Ouvir, Tocar: Experiência da Educação pela Arte** – Fundação Tide Setubal, São Paulo -2010. 88p. ISBN 978-85-62058-090-7

_____. A cultura como política: O olhar da ausculta social, uma metodologia possível. **VIII ENECULT – encontro de estudos multidisciplinares em cultura, 2012**. Universidade Federal da Bahia – Salvador/BA – Anais.

_____. **Política Cultural: Uma análise da experiência da arte e da cultura na periferia de São Paulo. Arte, Educación y Cultura / Aportaciones desde la periferia, 2012 - Ciudadanía y comunidad**. Universidad Jaén - Espanha. Edita: Ilustre Colegio Oficial de Doctores y Licenciados. En Bellas Artes de Andalucía.

_____. Auscultação Social: Revelações e a Trama enigmática do cotidiano nas relações do indivíduo com uma cultura estabelecida.- **I Encontro Paulista de**

Pesquisadores da Cultura - Universidade de São Paulo/Escola de Artes, Ciências e Humanidades - São Paulo/ 2012.

TOURAINE, Alain. **Crítica da modernidade**. Petrópolis, Vozes, 1994.

TURINO, Célio. **Ponto de Cultura: O Brasil de baixo para cima**, São Paulo. Ed. Anita Garibaldi, 2009.

UNESCO. **Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural**. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160por.pdf>.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**; tradução Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. **Cultura e Sociedade: de Coleridge a Orwell**; tradução de Vera Joscelyne.- Petrópolis, RJ: Vozes, 2011

DO DESENVOLVIMENTO DA PESQUISA À CRIAÇÃO DO INSTITUTO LETRAS QUE FLUTUAM: VINTE ANOS DE DEFESA DA CULTURA RIBEIRINHA NA AMAZÔNIA PARAENSE

Fernanda Martins¹
Natascha Penna dos Santos²
Elis de Araújo Miranda³

RESUMO:

O presente texto visa apresentar a trajetória do Instituto Letras Que Flutuam e as suas contribuições em defesa da memória e da cultura ribeirinha na Amazônia paraense. Recém criado, em 2024, constituiu-se inicialmente como um projeto de pesquisa sobre arte de “abrir letras”, uma prática de trabalhadores de municípios localizados às margens dos principais rios do estado do Pará. Após vinte anos de trabalho com os artistas ribeirinhos o projeto de pesquisa sobre a memória gráfica brasileira e amazônica em particular, ampliou as parcerias e ações, podendo se constituir como um Instituto que atua na continuidade da pesquisa, na busca da autonomia dos artistas, na sua formação, em ações para a divulgação das letras amazônicas. Em vinte anos, foram produzidos dois documentários, um livro e inúmeros murais artísticos elaborados e realizados coletivamente pelo conjunto de abridores que compõem o Instituto.

PALAVRAS-CHAVE: Amazônia; Cultura Ribeirinha; Memória Gráfica Brasileira; Direitos Culturais

Introdução

Em 2024 foi criado na cidade de Belém (PA) o Instituto Letras que Flutuam (LQF). Este instituto é fruto de vinte anos de trabalho de pesquisa e de ação no campo da política cultural, especialmente no design e na tipografia a partir do projeto denominado “Letras

¹ Fernanda é designer gráfica desde 1978 e atua nas áreas de identidade visual, editorial e tipografia institucional. Formada em artes plásticas, cursou pós-graduação em design gráfico e tipografia, tem especialização em semiótica e cultura visual, e é professora universitária e diretora da Mapinguari Design. Participa de comissões julgadoras de concursos, foi conselheira da Associação dos Designers Gráficos (ADG) Brasil e do Conselho Nacional de Políticas Culturais como representante nacional do Design. É diretora do Instituto Letras Que Flutuam. fernandaforminform@gmail.com.

² Natascha é graduada em Bacharelado em Turismo (2002) e Mestre em Linguagens e Saberes na Amazônia (2016), ambos pela Universidade Federal do Pará. Discente do Programa de Doutorado no Núcleo de Altos Estudos Amazônicos. É técnica em turismo da Prefeitura Municipal de Bragança (Pa), cedida para Secretaria de Meio Ambiente e Sustentabilidade do Pará. É conselheira do Instituto Letras que Flutuam. nat_penna@yahoo.com.br.

³ Elis é graduada em Geografia. Doutora em Planejamento Urbano e Regional. É docente dos cursos de graduação em Geografia e do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Regional da Universidade Federal Fluminense. É conselheira do Instituto Letras Que Flutuam. elismiranda@id.uff.br.

Que Flutuam”. As pesquisas foram feitas em municípios localizados às margens dos rios da Amazônia paraense e objetivava, inicialmente, mapear os profissionais-artistas denominados de abridores de letras, que são responsáveis pelas pinturas dos barcos que circulam pelos rios amazônicos, além de registrar as criações e os registros da memória dos artistas responsáveis, seus processos formativos e práticas de abrir letras com design marcante.

Atualmente as letras de barco adquiriram um caráter identitário amazônico forte, isto pode ser percebido pelo grande número de utilizações destas letras em produtos e peças publicitárias. Algumas vezes os artistas abridores de letras são contratados por empresas e instituições de governo ou universidades que utilizam as letras de barcos em ações e eventos públicos. Entretanto, na maioria dos casos estes artistas não vem sendo envolvidos no desenvolvimento destes produtos. A realidade é que estas letras vêm sendo amplamente apropriadas por agentes do mercado que as utilizam sem respeitar os direitos autorais de artistas populares, passando inclusive a utilizar a denominação de “letras brasileiras”, com a intenção de invisibilizar os abridores de letras e destituir as criações de história, memória e o papel dos artistas detentores dos direitos autorais.

A pesquisa no território se inicia em 2008, na primeira etapa, foram mapeados abridores em Belém e municípios ribeirinhos próximos à capital, como Igarapé Miri, Barcarena, Abaetetuba, que resultou no documentário “Letras Que Flutuam”. Segue seguida, já em 2013, em municípios do Marajó: Soure e Salvaterra, Ponta de Pedras, Curralinho, São Sebastião da Boa Vista e Breves, todos no estado do Pará. Reconhece-se que os profissionais “abridores de letras” são detentores deste saber⁴ por ser um conhecimento elaborado nos territórios por grupos de homens autodidatas que aprenderam o ofício aprendendo uns com os outros, ou por meio dos cursos de correspondência, para atender a uma necessidade imposta pela capitania dos barcos que toda embarcação precisaria ter um nome para registro e para ser possível a rápida identificação pelos órgãos oficiais.

⁴ Objeto de estudo da pesquisadora Fernanda Martins desde 2004, quando foi tratado em monografia para a Especialização no Instituto de Ciências da Arte - ICA da Universidade Federal do Pará.

A segunda etapa do projeto apoiada pelo programa RUMOS Itaú Cultural⁵, possibilitou mapear a maior ilha fluvio-marítima do mundo, o Marajó. Aprofundando as histórias dos abridores de letras e das narrativas poéticas que inspiram o universo ribeirinho amazônico que resultou no documentário denominado Marajó das Letras⁶. A importância dos mapeamentos e dos documentários, além do conjunto de 170 entrevistas semi-estruturadas, é o registro das imagens dos abridores, dos espaços em que atuam profissionalmente, das técnicas desenvolvidas por cada abridor e dos letreiros criados. Resguardar a memória dos abridores é resguardar a cultura ribeirinha de uma porção do Brasil ainda pouco conhecida nas regiões Centro-Sul.

Assim, objetivo central deste texto é apresentar o trabalho realizado pelo grupo de pesquisa Letras Que Flutuam até a formalização do Instituto com o mesmo nome, reconhecendo que se trata de uma ação política em prol da política cultural do estado do Pará por realizar um inédito registro do saber tradicional e dos mestres abridores de letras e o papel que o design pode desempenhar ao investigar e valorizar patrimônios culturais amazônicos.

A metodologia adotada para a elaboração deste texto consiste em uma compilação de informações produzidas ao longo de vinte anos que se encontram disponíveis em

⁵ A segunda etapa de mapeamento do projeto “Letras que Flutuam”, apoiada pelo programa RUMOS Itaú Cultural, possibilitou o mapeamento da maior ilha fluvio-marítima do mundo, o Marajó. Aprofundando as histórias dos abridores de letras e da narrativa poética que inspira o universo ribeirinho amazônico, documentamos em vídeo o ofício manual ligado à construção de embarcações tradicionais amazônicas. O resultado foi o documentário “Marajó das Letras”, cuja pesquisa abrangeu os municípios de Curralinho, Breves, São Sebastião da Boa Vista, Ponta de Pedras, Salvaterra e Soure. <https://www.letasqflutuam.com.br/>

⁶ O documentário “Marajó das Letras”, cuja pesquisa abrangeu os municípios de Curralinho, Breves, São Sebastião da Boa Vista, Ponta de Pedras, Salvaterra e Soure. Contemplando artistas da região, o filme conta histórias de artistas como do Rosemiro, mais conhecido como Miro Graffit, que intercala o trabalho tradicional da pintura com pincel e a técnica mais “moderna” da pistola. Tem ainda a história de Paulinho, antigo mestre reconhecido em Curralinho, que chegou a fazer curso por correspondência nos anos 70. Já o pedagogo Rossini é proprietário de um estaleiro, onde constrói os barcos, e inspirou vários sobrinhos a seguirem a profissão de abridores de letras. José Augusto desenvolve trabalho voluntário ensinando crianças de seu bairro, em Ponta de Pedras. Conhecido como o Rei do Pincel, Messias é referência em Salvaterra, e nas horas vagas toca banjo. Seu Castro é um dos mestres mais antigos de Soure, e é proprietário de um comércio cheio de referências com suas pinturas. Estas são algumas das histórias que nortearam o documentário, dirigido por Fernanda Martins e coordenado por Sâmia Batista, com direção de fotografia de Marcelo Rodrigues, som por André Mardock e produção de Tainah Fagundes. O filme Marajó das Letras foi exibido em praça pública, em primeira mão, à população dos municípios visitado em julho de 2017. Após este lançamento marajoara estreou em Belém e, no mês seguinte, em São Paulo na Mostra Rumos 2017 do Itaú Cultural. O documentário segue em divulgação no Brasil e no mundo, participando de mostras e festivais. (<https://www.letasqflutuam.com.br/polo-belem>)

artigos científicos, notícias de jornais e programas de televisão e *podcast*, documentários, fotografias e em um livro bilíngue escrito por Fernanda Martins (Martins, 2021), editado com apoio da Secretaria de Cultura do estado do Pará (SECULT).

I - Do Projeto de Pesquisa ao Instituto Letras que Flutuam

Esta seção será organizada em três subitens. O primeiro diz respeito à trajetória do projeto de pesquisa até a formalização do Instituto. O segundo diz respeito à categoria abridor de letras para fins de apresentar os sujeitos das ações integrados aos territórios e detentores dos direitos autorais das letras que flutuam e por fim, no terceiro subitem, serão apresentados os principais produtos criados que proporcionaram a visibilidade dos artistas, das letras e a comprovação que as letras são elaborações de sujeitos integrados ao território e a estética amazônica e que, portanto, não existe uma letra amazônica, mas existem tantas letras quantos forem os sujeitos integrados em seus territórios.

I.1 Da trajetória do projeto de pesquisa até a formalização do Instituto LQF

Antes de tratarmos sobre a trajetória das LQF, importa retroceder no tempo e encontrar as motivações que levaram ao ato de nomeação de embarcações como parte de um conjunto de normas de controle da circulação fluvial e a depender das dimensões dos barcos e navios poderiam circular por rios de primeira, segunda ou terceira ordem para assim evitar acidentes nas águas fluviais e no mar. Por meio do DECRETO Nº 17.096, DE 28 DE OUTUBRO DE 1925, que dá novo Regulamento às Capitânicas dos Portos no Brasil afirma que:

Art. 403. Uma embarcação para ser registrada deverá ser previamente marcada de modo visível e durável e de acordo com o seguinte: a) nome da embarcação colocado em ambos os bordos da proa e na popa, onde também será marcado o porto de registro; esses nomes serão escriptos em caracteres de cor clara sobre fundo escuro ou vice-versa e deverão ficar distintamente visíveis. As menores letras não deverão ter menos de 10 centímetros de altura;

Nota-se que o hábito de pintar nomes nas embarcações tem origem em uma exigência da Capitania dos Portos, órgão associado ao Ministério da Marinha do Brasil.

Assim, toda e qualquer embarcação de propriedade de brasileiros deveria ser registrado na Capitania dos Portos, receber um nome e número e ter essas informações pintadas na área externa, nos dois lados, na proa e na popa de forma visível para rápida identificação do órgão fiscalizador.

Entretanto, na região amazônica brasileira as letras pintadas nos barcos chamaram a atenção da paulistana, professora de design que acabara de se mudar para Belém. Ao observar que os barcos aportados no Ver-o-Peso apresentavam manifestação semelhante passou a observar se em outras cidades ribeirinhas haveria a existência de embarcações com tais letreiros.

O próximo passo foi realizar um levantamento bibliográfico a fim de identificar trabalhos que apresentassem resultados de pesquisas sobre tais letras. A única menção encontrada, ainda assim mais ligada à visualidade amazônica como um todo, foi em João Jesus de Paes Loureiro que trata da poética amazônica. Segundo Paes Loureiro, (2000) os letreiros dos barcos amazônicos possuem tanto a função comunicante como a função estética em si:

Se nos barcos o pintor não se reconhece artista produtor de beleza e não assume a autoria de seu trabalho, o mesmo não acontece com o pintor de letras. O "abridor de letras", como gostam de se auto-intitular. São especialistas em escrever nomes nas embarcações, nas casas comerciais, nas tabuletas do comércio, trabalhando para um mercado e apresentando intuitiva marca publicitária. (Paes Loureiro, 2000, p. 174)

Não tendo encontrado outros registros, deram-se início a um projeto de pesquisa com a finalidade de identificar quais as cidades de origem dos barcos aportados em Belém, quem eram os artistas responsáveis pelas pinturas dos barcos e quais letras eram criadas por cada um deles.

Com o objetivo de valorizar o trabalho dos artistas conhecidos como ‘abridores de letras’ surgiu o Projeto “Letras que Flutuam”, que pesquisou os profissionais em diversos municípios ribeirinhos, nas regiões de Santarém, Marajó, Belém e Salgado, todos no estado do Pará. Este saber popular vem sendo objeto de estudo da pesquisadora Fernanda Martins desde 2004, quando foi tratado em monografia para a Especialização no Instituto de Ciências da Arte - ICA da Universidade Federal do Pará.

De acordo com o que constatamos os nomes de barcos já são pintados desde as exigências da Capitania dos Portos. No início as letras eram simples, pintadas em preto e com traços retos. Hoje, os nomes são coloridos, refinados e repletos de detalhes que representam o estilo de cada pintor, em sua busca por destaque e diferenciação.

O que se sabe atualmente é que, em algum momento no século passado, pintores entraram em contato com amostras de fontes tipográficas e a letra simples começou a mudar. Em contato com catálogos de fontes tipográficas disponibilizados por cursos por correspondência os artistas ribeirinhos escolheram se apropriar da letra decorativa do século XIX de serifa toscanas, também chamada de letra vitoriana, e a partir daqueles modelos, desenvolveram a pintura de letras compondo a diversidade que representa as culturas amazônicas.

As letras decorativas do século XIX são sempre maiúsculas, grossas, o que permite inúmeros enfeites em suas hastes. As serifa – terminações das letras – cresceram a ponto de se tornarem mais grossas que as hastes, ou se diversificaram com inúmeros remates: duplos, triplos: as serifa toscanas. Uma das técnicas mais populares foi a simulação da tridimensionalidade.

Os letreiros dos barcos amazônicos compartilham estas características, acrescidas do uso de um código cromático específico para cada abridor de letras, com a predominância da divisão das letras em duas partes. Os chamados "caqueados"⁷ (a decoração dentro da letra) são os elementos criativos e identitários que diferenciam a letra decorativa amazônica e identifica a autoria de cada artista, o que podemos afirmar que as letras amazônicas são criações com assinaturas e que, portanto, são os artistas os detentores dos direitos autorais. São letras com baixa legibilidade, portanto o objetivo principal não é a leitura do nome, e sim a identificação, a visualização do barco, e o seu reconhecimento, através da palavra/imagem.

A partir da apropriação de um sistema existente, o ribeirinho amazônico cria um código visual próprio, que dialoga com a região onde vive e resulta da sua relação com

⁷ Caqueado ou o dito Caquiado, na linguagem popular paraense serve para designar um estilo, um movimento corporal. Inicialmente utilizado por dançarinos de brega e de tecnobrega para designar um novo movimento do corpo criado por improviso e que passa a fazer parte da coreografia. Os abridores de letras utilizam este termo quando criam em suas letras os elementos decorativos.

esse território. É sem sombra de dúvida, uma expressão artística associada ao modo de vida, às práticas culturais e ao mundo do trabalho no território amazônico.

1.2 A categoria abridor de letras

O abridor de letras é o profissional pesquisado pelo projeto Letras que Flutuam, que busca registrar as letras de barcos da Amazônia enquanto manifestação cultural e gráfica. Cada abridor de letras tem seu estilo, que se alterna entre os sombreados, os enfeites (o chamado “caqueado”), sempre com cores primárias, combinadas das formas mais diversas. Esse saber vem sendo passado de geração em geração em municípios ribeirinhos. Porém existe uma ameaça dessa arte se extinguir. (Imagem 1).

Após a divulgação das criações artísticas pelo projeto, percebeu-se uma valorização no trabalho dos abridores. As letras decorativas amazônicas passaram a compor murais com paisagens amazônicas em eventos institucionais e os artistas passaram a criar placas de identificação de lugares, decorações de espaços comerciais de marcas nacionais consolidadas no mercado que utilizam os recursos da floresta para a produção industrial.

Mesmo sendo artistas, os abridores também são pescadores, artesãos e pintores integrados às suas comunidades. Em sua maioria homens, mas atualmente, já se identificam mulheres atuando na profissão e todos são moradores de municípios localizados às margens de rios na Amazônia paraense. No Instituto Letras que flutuam, participam artistas dos seguintes municípios: Belém; Barcarena; Abaetetuba; Igarapé-Miri; Soure; São Sebastião da Boa Vista; Ponta de Pedras; Breves. Podendo, ainda, ampliar esta geografia.

Imagem 1 – Exemplo de Letras de Barco e os “Caqueados”



Fonte: www.letrasqflutuam.com.br

A predominância de homens atuando na profissão pode ser justificada pelos lugares de trabalho em portos e estaleiros. Mulheres não frequentavam portos e estaleiros para trabalhar. Mas esta realidade tem se alterado, pois as mulheres estão ocupando espaços que historicamente eram só de homens. Esta realidade já pode ser identificada também em cidades pequenas de costumes conservadores.

I.3 Os principais produtos criados no LQF

O primeiro produto, de 2008, foi a monografia intitulada “Letras que flutuam o abridor de letra e a tipografia vitoriana”, elaborada no contexto da pesquisa em tipografia e cultura visual, como estratégia de comunicação de um saber popular e da inserção econômica de seus atores, envolvendo os profissionais, o poder público, as escolas e o público em geral defendida no curso de Especialização em Semiótica e Cultura Visual do Instituto de Ciências da Arte (ICA) da Universidade Federal do Pará (UFPA) por Fernanda Martins, sob a orientação da professora Valzeli Sampaio.

Em 2012, o Edital Amazônia Cultural permitiu o mapeamento dos Abridores de Letras nos municípios de Belém, Abaetetuba, Igarapé-Miri e Barcarena, o que resultou no documentário “Letras que Flutuam”. Os resultados foram apresentados primeiramente nas cidades pesquisadas, por meio de oficinas a estudantes de escola pública e oficinas a adultos e crianças onde o instrutor é um abridor de letras. Estas oficinas também foram oferecidas a diferentes públicos, inclusive designers em São Paulo e Belém. Atenderam, ainda, diversos convites a palestras em eventos ligados ao design e comunicação.

Em 2016, o edital Rumos do Itaú Cultural permitiu a realização do documentário ‘Marajó das Letras’. Este evidencia o crescimento da pintura com pistola (denominada localmente de “grafite”), marcante em embarcações menores, as chamadas “rabetas”. Essa pintura vem imprimindo na paisagem marajoara um novo momento, influenciado pelos veículos de comunicação e, principalmente, pelas mídias digitais. O documentário permitiu aprofundar a pesquisa sobre o tema e sua exibição em praça pública nos seis municípios pesquisados – Soure, Salvaterra, Ponta de Pedras, Currallinho, São Sebastião da Boa Vista e Breves. A partir de articulação com o poder público local, os pintores criaram um mural em cada cidade, contando com a participação de um abridor da primeira

etapa, em inédita troca de conhecimento. O documentário “Marajó das Letras” foi exibido em sessões no Brasil (Belém, São Paulo, Caruaru, Fortaleza, Campos dos Goytacazes) e exterior (Lisboa, Haia, Seul, Vermont).

Em 2021, por meio de uma cooperação com a Secretaria de Cultura (Secult) do estado do Pará, o livro “Letras Que Flutuam” foi lançado em Belém com repercussão nacional e internacional, tendo sido distribuído na Cúpula da Amazônia que aconteceu em Belém entre 04 a 09 de agosto de 2023. O selo Cultura e Memória da Secult, impresso na capa do livro, exprime o significado desta obra para a divulgação da cultura amazônica paraense.

O Mural Equatorial (Imagem 2) pode ser considerada uma produção importante do projeto por ter sido criada coletivamente, por estar localizado em espaços de visibilidade na área urbana de Belém e por se constituir em a popularização da letra decorativa amazônica criada por ribeirinhos amazônicos. A representatividade ribeirinha em uma área urbana de Belém provoca a sensibilização de paraenses e de turistas que passam a utilizar as imagens dos murais em redes sociais por serem “instagramáveis” e chamam a atenção de empresas que desejem associar suas marcas à cultura amazônica.

Em 2025 a Escola de Samba Acadêmicos do Grande Rio desfila no sambódromo, no Rio de Janeiro, com visibilidade internacional, o enredo “Pororocas Parawaras: as águas dos meus encantos nas contas dos curimbós”, idealizado pela dupla de carnavalescos Gabriel Haddad e Leonardo Bora. As artes de divulgação oficial da Grande Rio utilizam as Letras de Barco (imagem 3) e a arte da comissão de frente no desfile oficial contará com a participação de abridores de letras da Amazônia associados ao Instituto Letras que Flutuam.

Tais produtos demonstram a capilaridade territorial do projeto e do Instituto, bem como a articulação entre pesquisadores, artistas, comunidades ribeirinhas, agentes públicos e privados. São obras produzidas com a participação dos abridores, financiadas por agentes privados e públicos, sem os quais seriam impossíveis de serem realizados. Os investimentos públicos e privados em ações artísticas e culturais são primordiais para o crescimento do projeto de valorização da memória e para o fortalecimento da identidade amazônica.

Imagem 2 – Mural da Equatorial Energia



Fonte: <https://pa.equatorialenergia.com.br/2025/02/mural-criado-por-mestres-ribeirinhos-ocupa-o-centro-da-capital-com-a-beleza-da-paisagem-amazonica/>

O desfile de carnaval do Rio de Janeiro de 2025 dará uma visibilidade internacional para as letras de barco do Pará. Além da visibilidade haverá a divulgação dos nomes dos criadores das letras: os abridores de letras, moradores de comunidades ribeirinhas são os criadores de uma arte única que estará sendo apresentada ao mundo por meio da maior festa popular do Brasil: o carnaval! Assim as culturas dos barracões das periferias urbanas do Rio de Janeiro mais uma vez entrelaçam-se às culturas amazônicas.

Imagem 3 – Desfile da Escola de Samba Grande Rio: o abridor de letras ladeado pelos carnavalescos – Rio de Janeiro, carnaval de 2025



Fonte: <https://sambrasil.net/grande-rio-divulga-a-sinopse-do-seu-enredo-para-o-carnaval-2025/>

II. Valorização dos saberes e a marca amazônica

Para fins de organização do pensamento e apresentação didática das ideias, optamos por subdividir esta seção em três subitens. O primeiro trata sobre os saberes, memórias e identidades, enquanto o segundo trata do reconhecimento do território e o terceiro apresenta uma proposta de marca institucional aplicada ao turismo.

II.1 Os saberes, a memória e a identidade

A cultura popular tem sua forma de registro e verificação em interação coletiva, ou seja, refletindo tradições, valores, crenças e expressões cotidianas compartilhadas. A pesquisa realizada com os abridores de letras, pintores muitos deles autodidata, demonstra que esse saber, traz em sua simplicidade a manutenção de uma identidade. Um ofício em primeira instância de uma prática do dia a dia repercute com olhar científico como representação gráfica de uma cultura representativa de uma região que recebe apoio institucional através do Instituto Letras que Flutuam, que se propõe a apoiar com formação e inovação empreendedora para que a arte das letras seja cada vez mais valorizada no mercado e na sociedade em geral.

Essa cultura está sempre em transformação, incorporando novos elementos e adaptando-se às mudanças sociais, mas mantém uma forte conexão com as raízes e a identidade das comunidades de onde surgiu. Os novos tempos chamam à possibilidade da diversificação dos atores envolvidos, estimulando mulheres e jovens a apreciar o saber fazer, e poder oferecer alternativa de renda para as famílias que podem usar da técnica das letras e trabalhar com outros formatos de aplicação.

Para Lagrou (2007), o papel de conservação da memória da humanidade não é uma simples tarefa de registro e que parte da ideia de que nada deve se perder ou ser esquecido, que a memória seria um dever. Por sua própria alteridade, o estudo do passado constitui uma questão do presente. Oferecendo leituras alternativas, o historiador tem um papel crítico face ao presente.

A arte de pintar letras em barcos, é passado e é presente, na Amazônia Ribeirinha a produção de barcos de madeira ainda é uma prática que apresenta técnicas de construção naval sofisticadas e muito tradicionais e que não abrem mão de colocar as letras rebuscadas e cheias de significado para garantir que cada embarcação receba sua forma artística e de se revelar durante a navegação.

Le Goff (2003) “a memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para libertação e não para a servidão dos homens”. O sociólogo francês Maurice Halbwachs (2006) argumentou que as recordações são construídas por grupos sociais. Complemento com Le Goff (2003) que diz “a memória coletiva faz parte das grandes questões das sociedades desenvolvidas e das sociedades em vias de desenvolvimento das classes dominantes e das dominadas, lutando todas pelo poder ou pela vida, pela sobrevivência e pela promoção”.

Ao falar de memória na arte da pintura dos barcos, estamos falando da preservação da cultura que com o passar dos tempos se renova, mas que sua habilidade primária de ressaltar as paisagens e realidades locais garante uma exclusividade da manifestação.

Cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes.

É preciso pensar que a sociedade e sua memória coletiva é composta por diversos grupos que constroem suas relações entre si e que por sua vez são provenientes de espaços de convívio e aceitação de formas individuais quando a perspectiva de análise é individual pode-se perceber o quanto a história de vida, os símbolos e signos deste pode influenciar o ambiente externo e vice-versa, a mudança provocada pelas questões exteriores também influenciam a microestrutura.

Le Goff (2003), nos ajuda a entender que “a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar IDENTIDADE, individual ou coletiva”, cuja a busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje.

Durante a descrição da identidade cada indivíduo constrói um acervo pessoal, um punhado de retalhos que vão tecendo a sua própria história de vida e a dos seus semelhantes também. Toda vez que esse acervo é visitado ele é ainda mais valorizado

como fonte de conhecimento e saber que está conservado e protegido na imaginação ou na memória de cada pessoa.

II.2 Reconhecimento do Território

O território é um conceito multidimensional, que pode ser analisado em diferentes ordens, como a materialidade, a psique individual e as representações coletivas. Para a pesquisa no âmbito das comunidades dos abridores de letras, essa relação com o território é fundamental para a realidade exposta em forma de cores, tons e volumes.

Para o exame das abordagens do conceito de território na produção de Milton Santos (1926-2001), partimos dos comentários sobre as diferentes definições conceituais realizadas pelo autor ao longo do tempo, a partir do meu livro sobre o autor publicado em 2020. O conceito de território foi visto inicialmente pelo autor em relação ao Estado como “imutável em seus limites, uma linha traçada de comum acordo ou pela força” (1978, p. 189). Em 1985 o território seria “formado por frações funcionais diversas” (p. 72). Em seguida, em 1987, ele foi definido “como um conjunto de lugares” (p. 121). Em 1994 os territórios foram desdobrados em lugares contíguos e lugares em rede (1994, p. 16)²⁰. Em co-autoria com Maria Laura Silveira, de 2001, o território passou a ser definido como “extensão apropriada e usada” (2001, p. 19) e, em entrevista publicada em 2002, ele foi considerado como “a construção sobre a base material sobre a qual a sociedade produz sua própria história” (p. 70).

Para a realidade amazônica apresentada neste trabalho é fundamental ressaltar o território usado, pois a dinâmica e a *biosociobiodiversidade* da região impactam na forma de pensar, agir e se manifestar criativamente. Rios são em si, as ruas utilizadas para o transporte de pessoas e cargas, mas principalmente de histórias e lembranças e ficam registradas e se perpetuam ao longo dos anos nos barcos pintados com suas “letras que flutuam”.

II.3 A identidade local e a marca institucional aplicada ao turismo

O trabalho apresenta uma reflexão sobre a valorização das letras como marca identitária da imagem Amazônica. Diante dos estudos que elaboraram um mapeamento de algumas cidades que mantêm a tradição da pintura de barcos, há comprovação de que

a vida ribeirinha retratada na arte dos chamados “abridores de letras” é uma manifestação cultural eminentemente local. Desta forma, estimular o uso das letras para comunicar em campanhas de geração de fluxo turístico seria uma forma de comunicar para o mundo através de elementos regionais. Atualmente, territórios, sejam países, cidades ou regiões com identidades próprias tem desenvolvido marcas turísticas (Figura 1) para fortalecer sua identificação, criar valor simbólico e com isso ampliar a percepção como destino turístico.

O turismo é uma atividade fundamentalmente econômica, que desde o século XVII é descrito a partir de deslocamentos de pessoas que pretendiam aproveitar momentos de lazer distante de seus núcleos, atribui-se a uma elite britânica as primeiras viagens organizadas os Grand Tours. A ciência do turismo evoluiu, deixando de pensar apenas em números gerados pela troca de moeda praticada entre os turistas, com o tempo foram sendo criadas as segmentações que além de atender e entender o mercado, passam a tomar suas diferenças como critério de atenção para um perfil específico. O turismo de massa é exemplificado por Costa (2009), a estruturação da experiência do turista de massa é totalmente superficial e ilusória: só consegue enxergar o local visitado protegido por uma “bolha ambiental” (materializada pelos hotéis de estilo americano, que lhe oferecem segurança do referencial familiar) e o que vê são somente os “pseudoacontecimentos”, frutos da banalização e descontextualização das culturas visitadas, que se transmutam de fonte de informação em simples bem de consumo sem autenticidade. Como as letras decorativas amazônicas se revestem de alto valor simbólico ligado a região a que pertencem, compreende-se a forte utilização das mesmas em produtos turísticos ou de consumo.

Figura 1: Apresentação de marcas turísticas de diversos países



Fonte: <https://www.entornoturistico.com/que-es-el-branding-de-destinos/>

III Perspectivas Futuras

Em 2024 foi criado o Instituto Letras que Flutuam com a realização de mapeamento em regiões do estado do Pará, e pesquisas informais em outros estados que compõem a Amazônia brasileira e outros países da Pan-amazônia. Acreditamos que há outras criações de logomarcas em outras regiões. A hipótese de que as técnicas de pinturas, as cores e os estilos formais utilizados são distintos em cada região e até mesmo de cada artista já foi confirmada. Além do contínuo mapeamento, busca-se ampliar as formas de divulgação das criações dos artistas e dos produtos a serem criados para fins de melhorar a renda da família e garantir os direitos autorais dos abridores de letras.

A economia da cultura é um dos focos de interesse do Instituto e a criação de novos produtos integrando conhecimentos de outros artesãos pode fortalecer as comunidades ribeirinhas e a manutenção econômica das famílias.

A inclusão de mulheres e da juventude faz parte das ações futuras. As mulheres podem se tornar tanto abridoras de letras, quanto podem criar outros produtos a partir das criações dos artistas já consolidados. Ampliar a participação das mulheres proporcionará, dentre outras coisas, a ampliação de conhecimento e empoderamento através da pintura. Engajadas nos projetos, elas também vão poder viajar, conhecer outros lugares, outras técnicas e outras culturas. Acreditamos fortemente que o conhecimento é a base para a sustentação da democracia e as políticas culturais, a economia da cultura é um meio pelas quais a democracia pode ser fortalecida.

O fortalecimento de ações de comunicação elaboradas pela juventude nas comunidades pode também contribuir para a valorização do conhecimento dos mais velhos da comunidade. Manter a memória viva é parte das estratégias do Instituto Letras que Flutuam no processo de inclusão da juventude em ações futuras.

Considerações Finais

O Instituto Letras Que Flutuam é fruto de articulações entre comunidade, academia, poder público e empresas e empresários comprometidos com a defesa do meio ambiente, das culturas de populações tradicionais amazônicas. Em vinte anos, desde as primeiras pesquisas até a criação do Instituto, demonstraram que nenhuma ação em território

amazônico é tarefa simples e impossível de ser realizado de forma isolada. É o coletivo que sustenta os vinte anos de trabalho. Reconhecer, mapear, registrar, divulgar o conhecimento de homens e mulheres da Amazônia é um desafio que tem a mesma dimensão e complexidade da referida região.

Poderíamos dizer que as letras decorativas dos barcos, ou as letras que flutuam, são as *champagnes* dos abridores e que, portanto, qualquer outra forma de criação de letras que não forem produzidas em contextos da cultura ribeirinha tratar-se-á de apropriação de conhecimento de povos ribeirinhos e que as letras amazônicas possuem sujeitos, saberes e estéticas historicamente assimiladas e elaboradas.

De acordo com a Organização Internacional do Trabalho (OIT), o desenvolvimento econômico local define-se como um processo de desenvolvimento participativo que fomenta os acordos de colaboração entre os principais atores públicos e privados de um território, possibilitando ao projeto colocar em prática de uma estratégia de desenvolvimento comum à base de aproveitar os recursos e vantagens competitivas locais no contexto global, com o objetivo final de gerar renda e estimular a atividade econômico a partir do conhecimento historicamente produzido nas comunidades.

Pensar de forma ampla e estratégica para elaborar iniciativas de fomento à cultura popular ribeirinha da Amazônia é estimular a economia criativa, garantir a salvaguarda dos direitos autorais dos artistas, promover educação empreendedora gerando conhecimentos adicionais para apoiar na sustentabilidade financeira além de outras ações que podem ser apoiadas pelo Estado por agentes públicos municipais com apoio técnico do Instituto Letras que Flutuam e sua rede de apoiadores.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. Ouvir contar: textos em história oral. Rio de Janeiro: FGV, 2004.
- ALVES FILHO, Armando et al. Pontos de História da Amazônia / Armando Alves Filho, José Alves de Souza Júnior, José Maia Bezerra Neto. – 3.ed.rev.ampl. – Belém: Paka-Tatu, 2001.
- BARBOSA, Andréa. antropologia e imagem / Andréa Barbosa e Edgar Teodoro da Cunha. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed , 2006
- COSTA, Flavia Roberta. Turismo e patrimônio cultural: interpretação e qualificação. São Paulo: Senac SP, 2009. (Edições SESC SP).
- FERNANDES, José Guilherme do Santos. 400 anos ou A invenção da tradição bragantina. In: SILVA JUNIOR, Fernando Alves da; FERNANDES, José Guilherme dos Santos (Orgs.).

Interculturalidade e saberes: os diversos na contemporaneidade da Amazônia. Belém, PA: Pakatatu, 2015.

GEERTZ, Clifford. Descrição densa, por uma teoria interpretativa da cultura. In: _____. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. Nova tradução de Beatriz Sidou. Centauro Editora 2004.

LE GOFF, Jacques. História e Memória. Tradução de Bernardo Leitão. 5. ed. Campinas: UNICAMP, 1994, 2003.

LAGROU, Pieter. Sobre a atualidade da história do tempo presente. In: PORTO JR., Gilson (Org.). História do tempo presente. Bauru, SP: EDUSC, 2007. (Coleção história).

LOUREIRO, Paes. Cultura Amazônica; Uma poética do imaginário. Col. Obras reunidas, v.4. São Paulo: Escrituras, 2000

LOUREIRO, Violeta Refkalefsky. Amazônia: estado, homem, natureza. 2 ed. – Belém: Cejup 2004. (Coleção Amazoniana, 1)

MEIRELLES FILHO, João Carlos. Livro de Ouro da Amazônia. 5. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

MARTINS, Fernanda de Oliveira. Letras que flutuam o abridor de letra e a tipografia vitoriana. Monografia defendida no curso de Especialização em Semiótica e Cultura Visual do Instituto de Ciências da Arte (ICA) da Universidade Federal do Pará (UFPA), 2008. (Orientadora: Valzeli Sampaio)

MARTINS, Fernanda. Letras Que Flutuam. Belém: SECULT-Pa, 2021

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever. In: _____. O trabalho do antropólogo. São Paulo: Unesp, 2006.

MESA VIII

Políticas Municipais I

DO SIMBÓLICO AO ESTRUTURAL: OS DESAFIOS PARA A PRODUÇÃO CULTURAL AFROCENTRADA EM BRUSQUE

Shayene Ferreira de Jesus¹

João Paulo da Silva²

RESUMO: Este estudo analisa a aplicação das cotas raciais nos Editais nº 03/2023/FCB e 04/2023/FCB da Fundação Cultural de Brusque, investigando como a implementação inadequada da política de cotas pode comprometer a equidade no fomento à cultura. A pesquisa destaca a questão racial como fator de exclusão na produção cultural em Santa Catarina, evidenciando o racismo estrutural. O objetivo é compreender os impactos das cotas no fomento cultural municipal, examinando a normativa do edital, as inconsistências na alocação de candidatos cotistas e os desafios na operacionalização das políticas afirmativas, além das barreiras enfrentadas por agentes culturais negros na execução de políticas culturais afrocentradas na cidade de Brusque, Santa Catarina.

PALAVRAS-CHAVE: Cotas raciais; Fomento cultural; Racismo estrutural, Santa Catarina.

¹ Agente cultural e mestranda em comunicação PPGCOM/UFPR - e-mail: shayimprensa@gmail.com

² Agente cultural, mestre em comunicação pelo PPGCOM/UFPR e jornalista efetivo da prefeitura de Brusque - e-mail: jpjornal@gmail.com

INTRODUÇÃO

A emergência do conceito de racismo estrutural nos estudos sobre desigualdade racial e sua incidência nos projetos culturais enseja uma análise detida dos editais de fomento em Santa Catarina, estado que desponta como epicentro de intensos dissensos no tocante à representação de minorias. A imbricação entre políticas públicas e cultura, permeada por vetores raciais historicamente obliterados, evidencia uma conjuntura em que a capilarização dos mecanismos de fomento não garante, a priori, condições equânimes para a participação de agentes culturais negros.

Santa Catarina, segundo dados do Anuário Brasileiro de Segurança Pública de 2021, lidera o ranking nacional de registros de injúria racial, com 2.865 casos, configurando-se como um espaço onde o racismo não apenas se manifesta, mas também se enraíza nos meandros institucionais e culturais. Tal cenário ressoa nos editais de fomento à cultura, em que a ausência de ações afirmativas e a manutenção de critérios engessados obstaculizam o acesso de artistas e produtores culturais negros. Sob uma perspectiva histórico-crítica, como aponta Dennis de Oliveira (2021), o racismo estrutural se consubstancia na estrutura do Estado e nas suas políticas culturais, perpetuando a exclusão sob o manto de uma suposta meritocracia.

1.1 Histórico de exclusão

Ao se falar do estado de Santa Catarina, percebe-se um discurso hegemônico calcado na colonização europeia. A ressonância dessa narrativa, via de regra, acaba por excluir outras, não por acaso, mas como parte de um projeto de domínio. Por essa razão, ao longo da história, muitos governos catarinenses têm se empenhado na construção de uma identidade estadual. Nesse sentido, o pensamento predominante surge para “definir quem é ‘realmente’ catarinense e dizer quem pode participar das discussões políticas, além de estabelecer quem terá acesso às benesses e aos incentivos disponíveis” (Simão, 2019, p. 45).

Com essa ‘definição’, o sujeito catarinense nunca foi a população negra do estado, um grupo historicamente marginalizado tanto no que se refere às políticas públicas quanto às políticas culturais. Sabe-se que “(...) a política cultural não é um espaço neutro, uma vez que as ações nesse âmbito são orientadas conforme correlações

de força entre grupos articulados, formando terrenos de disputas. As políticas compreendem relações sociais, sendo construídas como parte de conflitos” (Dos Santos, 2019, p. 204). Nesse sentido, as disputas ocorrem do ponto de vista de quem detém o poder e possui influência na tomada de decisões, enquanto a população afrocatarinense, historicamente, permaneceu à margem, tanto das políticas culturais quanto da participação nos processos decisórios. A exclusão é uma marca estrutural.

Esse ‘não olhar’ para os negros é a regra, mesmo não condizendo com a realidade, tendo em vista que essa população está presente e sempre fez parte da construção do estado catarinense. Vale lembrar que, entre pessoas pretas livres e escravizadas, em 1872, somavam-se 174.786 (Simão, 2017). Além disso, como em todo o território brasileiro, em maior ou menor número, a mão de obra escravizada foi um importante motor para a economia. “Desse modo, grande parte do trabalho realizado em Santa Catarina até o final do século XIX foi baseada na mão de obra escrava” (Simão, 2017, p. 153).

Ao falar das políticas culturais catarinenses, Oliveira (2007) destaca que uma administração pode ter diversas motivações para adotar uma política cultural mais pluralista. No entanto, a realidade catarinense demonstra que, mesmo em governos considerados mais pluralistas, a população negra continuava e continua invisibilizada. Há, de fato, um esforço para o apagamento da cultura afrocatarinense e indígena, bem como para a exclusão da participação dessas populações na produção cultural. Paralelamente, observa-se uma sobreposição e sobreexposição do que os grupos hegemônicos consideram ser a cultura local.

No contexto histórico do estado, além da já predominante visão de uma Santa Catarina de influência alemã, o surgimento das festas de outubro, como a Oktoberfest em Blumenau e a Fenarreco em Brusque, reforçou o discurso de um povo “tipicamente alemão” (Simão, 2019). Essa propaganda foi amplamente difundida pelo governo da época, com um objetivo muito explícito:

A clara opção pela narrativa de uma Santa Catarina branca e europeia, mormente alemã, mas também açoriana ou italiana, acaba por excluir de sua identidade parcela significativa da

população. Como contraponto ao restante da experiência brasileira, o estado acaba por marginalizar ou invisibilizar as presenças que não condizem com o discurso escolhido. (Simão, 2019, p.43)

1.2 Lei de cotas

A implementação da Lei de Cotas (Lei nº 12.711/2012) no Brasil representou um marco na tentativa de reparar desigualdades históricas, assegurando a reserva de vagas para pessoas negras, indígenas e de baixa renda no ensino superior e concursos públicos. Contudo, sua aplicação no âmbito dos editais culturais ainda carece de regulamentação específica e de estudos que avaliem seus efeitos na democratização do fomento à produção artística negra. Em um cenário onde o racismo estrutural se capilarizou nas instâncias de decisão e na formulação de políticas públicas, a ausência de dispositivos afirmativos nos editais tende a obstaculizar a inserção equânime de artistas e coletivos negros, perpetuando um modelo excludente de incentivo à cultura. Nesse sentido, a análise da incidência da Lei de Cotas em editais culturais é imprescindível para elucidar se tais mecanismos têm sido eficazes ou se permanecem relegados a um arcabouço normativo de baixa aplicabilidade.

Apesar da relevância desse debate, Santa Catarina ainda carece de estudos aprofundados sobre a relação entre editais culturais e ações afirmativas. O estado, que lidera as denúncias de injúria racial no país, apresenta um mercado cultural fortemente calcado na branquitude, onde a noção de identidade e pertencimento negro é frequentemente invisibilizada, ainda mais que há “alguns esforços em Santa Catarina procuram construir a identidade tendo como ponto fundamental, justamente, a negação da diversidade”(Simão, 2019, p.32)

Não obstante, a presença de iniciativas insurgentes voltadas à valorização da cultura negra, a falta de dados sistematizados sobre a participação de artistas negros nos editais e os desafios que enfrentam impede uma análise robusta sobre a eficácia das políticas públicas de inclusão na cultura. Dessa forma, esta pesquisa busca suprir essa lacuna epistemológica, investigando em que medida os nº 03/2023/FCB e 04/2023/FCB, da Fundação Cultural de Brusque, incorporam – ou ignoram – o princípio da equidade racial, contribuindo para o aprimoramento das políticas de fomento e para a

consolidação de uma cena cultural mais diversa e representativa.

Neste contexto, este estudo se propõe a realizar um relato de experiência a partir da participação no Edital de Chamamento Público nº 04/2023/FCB da Fundação Cultural de Brusque, e do Edital de Chamamento Público nº 03/2023/FCB da mesma entidade, enfocando a aplicação das cotas raciais e os desafios decorrentes da interpretação e operacionalização desse mecanismo. A partir dos casos dos projetos "crespos e negritude" e do documentário "vidas interligadas", cujos seus agentes culturais são pessoas pretas, sendo que o primeiro projeto obteve a maior pontuação entre os concorrentes, mas foi alocado erroneamente na reserva de vagas raciais.

Outrossim, o documentário recebeu a segunda maior nota, sendo a maior nota de uma agente cultural também concorrente às cotas, mas, erroneamente, a primeira colocada foi alocada na reserva de vagas das políticas afirmativas, e o documentário ficando com recursos remanejados. Sendo que o correto seria o "crespos e negritude" ser primeiro lugar geral e o "vidas interligadas" assumir a vaga das cotas e a agente cultural preta, com a maior nota, assumir o primeiro lugar geral.

Assim, buscamos analisar criticamente os impactos de decisões institucionais sobre a efetividade das cotas raciais e sua aplicabilidade nos processos seletivos, bem como a vivência na execução desses projetos. Os episódios evidenciam não apenas as dificuldades enfrentadas por artistas negros na obtenção de fomento público, mas também as lacunas na implementação de políticas afirmativas, que, ao serem, na melhor das hipóteses, mal interpretadas, podem acabar por minar os objetivos de inclusão e reparação.

Dessa forma, tomamos como objetivo geral analisar a aplicação das cotas raciais no Edital de Chamamento Público nº 04/2023/FCB e Edital de Chamamento Público Nº 03/2023/FCB seus impactos na equidade do fomento à cultura em Brusque. Para alcançar esse objetivo, delineamos os seguintes objetivos específicos: i) relatar a experiência da inscrição e classificação do projeto "crespos e negritude" e "vidas interligadas" nos referidos editais, evidenciando as inconsistências no processo seletivo; ii) examinar a normativa do edital e suas diretrizes quanto à concorrência simultânea nas cotas e na ampla concorrência; iii) refletir sobre os desafios e as perspectivas para a implementação eficaz de ações afirmativas.

A pertinência deste estudo reside na necessidade de fomentar um debate crítico sobre a incidência do racismo estrutural nos editais de fomento e em Santa Catarina, além da importância de políticas afirmativas bem implementadas. No campo da cultura, a inexistência de mecanismos claros de regulamentação das cotas raciais gera um paradoxo: enquanto a pluralidade cultural é celebrada nos discursos institucionais, a participação negra no fomento segue sendo marginalizada.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A produção cultural não ocorre de forma isolada, mas sim dentro de um emaranhado de mediações que estruturam, condicionam e ressignificam as manifestações artísticas e comunicacionais. Jesús Martín-Barbero (1997) argumenta que a cultura é atravessada por mediações complexas, que incluem a mídia, o mercado, o Estado e a tecnologia, sendo impossível dissociar a produção cultural das influências que a moldam. Assim, a difusão da cultura negra no Brasil – especialmente no contexto dos editais culturais – não pode ser analisada sem considerar essas instâncias que, muitas vezes, filtram, distorcem e limitam o conteúdo produzido por artistas negros, reproduzindo dinâmicas de exclusão e apagamento cultural. Soma-se a isso, a construção histórica e as relações políticas partidárias acarretadas em Santa Catarina, uma vez que:

Observando esse processo de formação do setor cultural estatal em Santa Catarina, percebemos a influência do conservadorismo e do autoritarismo na constituição dos programas e projetos para a área, com base em práticas políticas que demarcaram disputas pelo poder. (Dos Santos, 2019, p. 200)

A partir da abordagem das mediações, Martín-Barbero(1997) propõe uma crítica à visão tradicional da comunicação como um processo linear de transmissão de mensagens, argumentando que a recepção e a apropriação dos conteúdos culturais são moldadas por um complexo jogo de disputas simbólicas e políticas. No caso da cultura negra, essa dinâmica é visível tanto na sua apropriação pela indústria cultural quanto na dificuldade de acesso dos agentes negros aos mecanismos institucionais de fomento. A presença de editais específicos para grupos historicamente marginalizados, como os que

preveem cotas raciais, busca mitigar esses efeitos, garantindo um espaço de participação mais equitativo. No entanto, como evidencia este estudo, a implementação dessas políticas nem sempre ocorre conforme previsto, podendo gerar distorções que acabam por reforçar desigualdades.

A indústria cultural, como apontado por Martín-Barbero(1997), desempenha um papel ambíguo nesse processo. Por um lado, possibilita a circulação da cultura popular; por outro, frequentemente a transforma em um produto de consumo massificado, diluindo seus significados originais e neutralizando sua potência contestatória. No caso da cultura negra, essa lógica pode ser observada na apropriação de ritmos musicais, na estetização de símbolos da negritude e na incorporação de discursos antirracistas por empresas e marcas que, ao mesmo tempo, perpetuam práticas excludentes. Essa apropriação frequentemente ocorre sem que os agentes culturais negros tenham controle sobre os processos de distribuição e curadoria de seus próprios trabalhos, tornando-os reféns de uma estrutura que lucra com sua identidade, mas que não lhes concede poder decisório.

Além disso, Martín-Barbero(1997) desenvolve o conceito de transcodificação cultural, um fenômeno pelo qual elementos culturais oriundos de grupos marginalizados são absorvidos pela mídia dominante e ressignificados para se tornarem aceitáveis ao público hegemônico. No Brasil, isso pode ser visto na forma como expressões culturais negras, como o rap, o funk e a moda afro, são constantemente apropriadas por setores brancos da indústria cultural, que retiram sua carga política e os ressignificam como meros produtos de entretenimento. Esse processo despolitiza manifestações culturais que originalmente emergiram como formas de resistência e denúncia, convertendo-as em estéticas desprovidas de seu caráter contestatório.

Dessa forma, analisar os editais culturais sob a ótica das mediações permite compreender como os processos de financiamento público podem reforçar ou mitigar essa lógica de apropriação e exclusão, determinando se as políticas públicas realmente favorecem a inclusão ou apenas reproduzem a lógica do mercado cultural tradicional. Como evidenciado pelo caso dos Editais de Chamamento Público nº 03/2023/FCB e 04/2023/FCB, a existência de cotas raciais não garante, por si só, a equidade no fomento cultural. Quando sua aplicação ocorre de maneira burocrática e desconectada do princípio de justiça social, as cotas podem acabar funcionando como mecanismos de

segregação, em vez de inclusão.

A partir da perspectiva das mediações, torna-se evidente que a luta por políticas afirmativas no setor cultural não pode se limitar à existência de dispositivos legais de reserva de vagas. É necessário um olhar crítico sobre como esses dispositivos são operacionalizados, garantindo que não apenas existam formalmente, mas que sejam implementados de maneira eficaz e em consonância com seus propósitos originais. Nesse sentido, a reflexão teórica propostas permitem compreender que os editais culturais não são meros instrumentos neutros de distribuição de recursos, mas sim espaços de disputa simbólica onde se jogam as possibilidades de visibilidade, legitimidade e sustentabilidade dos agentes culturais negros. Uma efetiva política afirmativa é uma necessidade para o contexto brasileiro e, diante de vários fatores apresentados, principalmente o catarinense.

O cenário apresentado torna-se mais significativo na história política de Santa Catarina por conta da alternância de partidos e pelos grupos políticos ideologicamente pouco distintos no governo catarinense, representantes de uma elite política conservadora, fortalecida durante o século XX (DOS SANTOS, 2019, p.200)

A reivindicação por maior equidade nos editais culturais, portanto, não é apenas uma questão de acesso a financiamento, mas uma luta pelo reconhecimento e pela valorização das narrativas negras dentro do campo cultural brasileiro e catarinense.

3. RELATO DE EXPERIÊNCIA

Importante lembrar que as Leis Paulo Gustavo e Aldir Blanc surgem em um contexto de pandemia, além disso, elas nascem como forma de ampliar o fazer cultural brasileiro, para além da emergência, em virtude da situação à época, elas também preconizam: “Universalização: uma lei que abarcasse todas as formas e fazeres (...); Desburocratização: criação de processos de repasse de recursos simplificados (...) Descentralização: (...) destinando os valores aos estados e municípios, para que estes executassem a política localmente”. (De Almeida, 2022, p. 57)

Um fator fundamental é que as leis e editais vigentes contam com políticas

afirmativas. Com a descentralização e universalização, os recursos chegaram aos municípios, ampliando o alcance das iniciativas culturais. Vale lembrar que a implementação de cotas raciais e indígenas em editais culturais é uma estratégia essencial para garantir a democratização do acesso a recursos públicos, promovendo a inclusão de grupos historicamente marginalizados. No entanto, a eficácia dessa política depende diretamente de sua correta aplicação, assegurando que os critérios estabelecidos sejam respeitados e cumpram seu objetivo de ampliar a representatividade no setor cultural. O Edital de Chamamento Público nº 04/2023 da Fundação Cultural de Brusque (FCB) e o nº 03/2023 da mesma instituição evidenciam os desafios práticos na implementação dessas diretrizes e os impactos que interpretações equivocadas podem gerar no processo seletivo.

Os editais previam a reserva de vagas para agentes culturais negros (pretos e pardos) e indígenas, assegurando que esses candidatos concorreriam simultaneamente tanto às cotas quanto à ampla concorrência. Esse princípio da concorrência concomitante é essencial para garantir que os candidatos cotistas, caso obtenham uma pontuação suficiente para se classificar na ampla concorrência, não ocupem as vagas reservadas às cotas, liberando esses espaços para outros candidatos que necessitam desse benefício. Essa lógica assegura que as políticas afirmativas não sejam um mecanismo de exclusão, mas de ampliação do acesso, evitando distorções que poderiam prejudicar a distribuição equitativa dos recursos.

5.2 Os agentes culturais que optarem por concorrer às cotas para pessoas negras (pretas e pardas) e indígenas concorrerão concomitantemente às vagas destinadas à ampla concorrência, ou seja, concorrerão ao mesmo tempo, nas vagas da ampla concorrência e nas vagas reservadas às cotas, podendo ser selecionado de acordo com a sua nota ou classificação no processo seleção. (...) 5.3 Os agentes culturais negros (pretos e pardos) e indígenas optantes por concorrer às cotas que atingirem nota suficiente para se classificar no número de vagas oferecidas para ampla concorrência não ocuparão as vagas destinadas para o preenchimento das cotas, ou seja, serão

selecionados nas vagas da ampla concorrência, ficando a vaga da cota para o próximo colocado optante pela cota. (BRUSQUE, 2023)

Entretanto, a execução desses critérios nos Editais nº 03/2023 e nº 04/2023 apresentou falhas significativas. O caso do projeto "crespos e negritude", inscrito por Shayene Ferreira de Jesus, exemplifica uma dessas inconsistências. O projeto recebeu a maior nota entre todos os candidatos, atingindo 86,5 pontos, enquanto o primeiro colocado na ampla concorrência obteve apenas 81 pontos. Apesar desse resultado, o projeto foi classificado na cota racial, e não na ampla concorrência, desconsiderando a regra expressa no edital que previa que os candidatos cotistas deveriam ser classificados na ampla concorrência caso sua nota fosse suficiente. Essa decisão não apenas contrariou os termos do edital, mas também gerou um impacto negativo na redistribuição das vagas, pois retirou a oportunidade de um candidato negro ou indígena com nota inferior acessar a cota.

No caso do documentário Vidas Interligadas, a candidata classificada em primeiro lugar no ranking geral e optante pelas cotas, Lucia Francisco Cipriano, obteve 76,25 pontos, enquanto o segundo colocado, o agente cultural do projeto Vidas Interligadas, João Paulo da Silva, também optante pelas cotas, somou 75,5 pontos. A comissão julgadora, no entanto, decidiu alocar Lucia exclusivamente na vaga destinada às cotas, procedimento que contraria as diretrizes do edital.

Os erros nas classificações levaram à necessidade da apresentação de um recurso à Comissão de Organização e Acompanhamento (COA) da Fundação Cultural de Brusque, solicitando a revisão dos resultados preliminares. O recurso foi embasado em três aspectos centrais: primeiro, a falha no cumprimento do princípio da concorrência simultânea, o segundo, impacto negativo na redistribuição das vagas, pois a decisão equivocada prejudicou tanto o candidato de maior pontuação quanto os demais inscritos nas cotas; e, por fim, a falha na priorização e remanejamento das vagas, uma vez que os itens 5.5 e 5.6 do edital estabeleciam que, caso houvesse sobras de vagas nas cotas, elas deveriam ser redistribuídas prioritariamente para outros candidatos cotistas antes de serem destinadas à ampla concorrência.

Esse episódio evidencia um problema recorrente na aplicação de políticas

afirmativas: a falta de alinhamento entre a intenção da política e sua execução prática. A reserva de cotas é um mecanismo essencial para combater desigualdades estruturais, mas sua efetividade depende de uma interpretação correta das diretrizes e de um monitoramento rigoroso. Quando ocorrem falhas como a relatada, há o risco de que as cotas sejam implementadas de forma burocrática e mecânica, sem que se leve em conta o impacto real dessas decisões para os beneficiários da política.

Além disso, o caso demonstra a importância da participação ativa dos agentes culturais na fiscalização dos editais e na contestação de decisões que possam comprometer o princípio da equidade. A apresentação do recurso não apenas buscou corrigir um erro específico, mas também serviu como um alerta para a necessidade de maior transparência e capacitação dos responsáveis pela avaliação dos processos seletivos. O engajamento da sociedade civil e dos agentes culturais é fundamental para garantir que as políticas afirmativas cumpram seu papel de forma efetiva e justa.

As cotas raciais em editais culturais, apesar de ser um avanço significativo na democratização do acesso a recursos públicos, ainda enfrenta desafios práticos que precisam ser superados. O caso dos editais de Brusque demonstra como a interpretação equivocada das regras pode comprometer a distribuição justa das vagas e, consequentemente, enfraquecer os objetivos da política afirmativa. Assim, torna-se imprescindível que tanto os órgãos gestores quanto os beneficiários dessas políticas estejam atentos para garantir que sua aplicação seja fiel ao que está previsto nos editais e, principalmente, ao princípio maior da inclusão e equidade no setor cultural.

3.1 Para além do editais

Conforme o contexto social e histórico de Santa Catarina, os agentes culturais responsáveis pelos dois projetos mencionados, além de serem pessoas pretas, desenvolveram iniciativas afrocentradas. O projeto Crespo e Negritudes ofertou capacitação para cuidados com cabelos afros, enquanto Vidas Interligadas (www.vidasinterligadas.com.br) é um documentário que conecta a história das pessoas pretas de Brusque com a dos quilombolas de Santa Catarina. Assim, para além das questões institucionais já mencionadas em relação ao edital, há também fatores sócio-históricos que envolvem a produção cultural afrocentrada em Brusque, Santa Catarina. Observa-se que:

Enquanto nas discussões acadêmicas, em especial no campo das ciências sociais, as construções de interpretações que reconheçam a diversidade do estado estejam avançadas, o mesmo não se pode dizer de outras esferas. Nas discussões públicas, é comum encontrar tentativas de silenciar vozes por serem consideradas ‘de fora’, particularmente a partir do discurso de preservação de um cenário cultural ‘tradicional’. Deste modo, grande parte da discussão sobre identidade em Santa Catarina, no decorrer de sua história, foi principalmente sobre isto. Não se trata de definir quem pode pertencer, mas sim apontar, claramente, quem deve ser excluído. (Simão, 2019, p.46)

Dessa forma, os mecanismos operam com base na exclusão e no racismo estrutural, que se manifestam não apenas nos editais, mas também em diversas instâncias institucionais. Com o projeto ‘crespos de negritude’ aprovado, seu assessor de imprensa, o jornalista efetivo da Prefeitura de Brusque, João Paulo da Silva, solicitou à chefia que os releases do projeto fossem enviados via mailing da Secretaria de Comunicação de Brusque (Secom/Brusque). A justificativa baseava-se no fato de que o projeto contava com recursos públicos, estava vinculado à Fundação Cultural da cidade e, por meio do mailing consolidado da Secom, teria maior projeção e alcance na divulgação. A solicitação foi aprovada. Durante a execução do projeto, em 2024, no contexto da eleição municipal em uma cidade inclinada à extrema- direita — “Vitória de bolsonarista em Brusque encorpa projeto de Jorginho para 2024” (Silva, 2023) — o envio de um release gerou represálias ao servidor:

João, (...) as matérias devem passar por mim, que sou o secretário, para a avaliação política e dos outros critérios, antes da divulgação. Nessa matéria que você enviou isso não foi feito. Vale ressaltar que este é um tema sensível politicamente, não para mim, que não me importo com a temática, mas para a gestão, que considera a temática demasiada de "esquerda". (Schmidt, 2024).

No caso do projeto ‘vidas interligadas’, com a abertura do edital, o agente cultural Silva(2024) foi convidado para uma reunião com a equipe de uma produtora local. Além da direção da empresa, também foi convidado um outro parceiro, até então desconhecido por Silva. Durante o encontro, descobriu-se que se tratava de Celso Deucher, fundador do movimento O Sul é Meu País. Em uma entrevista, Deucher fez o seguinte comentário:

“O Correio: O que levou à criação desse movimento? - Desde o início, a região Sul foi habitada por um povo que não tolera interferências e abusos por parte das autoridades centrais (...)”
(O Correio, 2025).

Mesmo ao longo da entrevista reconhecendo a pluralidade cultural do estado, incluindo a população negra, essa declaração evidencia sua visão eurocêntrica e hegemônica. Outro fator relevante é que, por ser historiador, Deucher se tornou uma espécie de ‘guardião’ da história da possível primeira família negra de Brusque, devido à amizade que estabeleceu com os familiares e com Orgino Domingos Francisco (Ginoca), considerado o primeiro morador preto da cidade. Dessa forma, ele obteve acesso a informações e documentos históricos. O que, em tese, poderia torná-lo um aliado na luta antirracista — mas não foi o caso.

Na reunião, Deucher (2025) tomou a palavra, expôs algumas ideias que tinha e discutiu funções no projeto. No entanto, em nenhum momento incluiu o agente cultural na equipe. Quando o mencionou, foi apenas para tratar da questão das cotas, deixando claro que seu interesse em incluir Silva(2025) estava restrito exclusivamente à concorrência pelas vagas das políticas afirmativas. Diante dessa evidência, o agente cultural decidiu desenvolver um projeto próprio, dando origem ao documentário ‘vidas interligadas’.

4. CONCLUSÕES

A análise da aplicação das cotas raciais nos referidos editais, bem como a execução dos projetos, revelaram-se desafios e contradições na implementação de políticas afirmativas no setor cultural. As experiências relatadas evidenciam que a simples existência de dispositivos legais de inclusão não garante, por si só, a equidade

no acesso a recursos públicos. Ao contrário, quando mal interpretadas e aplicadas de forma burocrática, essas políticas podem gerar distorções que reforçam a desigualdade em vez de mitigá-la, principalmente, como explicitado, no contexto catarinense.

A partir da perspectiva teórica de Jesús Martín-Barbero(1997), compreendemos que a produção cultural não ocorre de maneira isolada, mas dentro de um conjunto de mediações que determinam quais narrativas e identidades são legitimadas e financiadas pelo Estado. No caso específico dos editais culturais, essas mediações se manifestam na forma de regulações institucionais que, mesmo quando bem-intencionadas, podem reproduzir lógicas excludentes ao não serem operacionalizadas de acordo com seus princípios originais. A falha na correta alocação dos candidatos cotistas nos editais, evidencia como a interpretação equivocada das diretrizes de ação afirmativa pode gerar efeitos negativos, privando artistas negros de uma participação justa e equitativa.

A fundamentação teórica também nos permitiu problematizar a relação entre cultura, identidade e poder. Hall (2006) nos alerta sobre como o racismo estrutural opera por meio de mecanismos simbólicos que normalizam a exclusão e limitam o reconhecimento da diversidade cultural, o que ficou evidente com a execução do projeto. Os estudos culturais, ao questionarem as hierarquias que permeiam o campo da arte e da comunicação, demonstram que a luta por equidade no fomento à cultura não se restringe à criação de cotas, mas demanda um compromisso efetivo com sua implementação e monitoramento. Assim, a resistência às ações afirmativas nos editais culturais não pode ser compreendida apenas como um problema técnico ou administrativo, mas como um reflexo da disputa por reconhecimento e valorização das expressões artísticas negras em um contexto historicamente marcado pela marginalização.

A experiência analisada reforça a necessidade de aperfeiçoamento dos mecanismos de implementação das cotas raciais nos editais culturais. Para que essas políticas cumpram sua função reparatória, é fundamental que as comissões avaliadoras estejam devidamente capacitadas para interpretar e aplicar os critérios de inclusão de forma correta e transparente. Além disso, é essencial que haja mecanismos de fiscalização e contestação acessíveis, permitindo que os agentes culturais impactados por decisões equivocadas possam reivindicar seus direitos de maneira efetiva.

Outro ponto central levantado por este estudo é a importância do engajamento

dos próprios agentes culturais negros na formulação e defesa de políticas afirmativas. A contestação dos resultados dos editais em questão não apenas evidenciou falhas na sua execução, mas também representou um ato de resistência frente às barreiras institucionais que historicamente dificultam o acesso da população negra ao financiamento cultural. Como apontado por Hall (2006), a identidade cultural não é um dado fixo, mas um campo de disputa no qual grupos subalternizados reivindicam visibilidade e reconhecimento.

Diante dessas reflexões, este estudo aponta para a necessidade de aprimoramento contínuo das políticas de fomento cultural, com um olhar atento para a interseção entre raça, cultura e poder. A democratização dos editais não pode se limitar à existência formal de cotas raciais; é preciso garantir sua implementação justa e eficaz, assegurando que os artistas negros tenham condições reais de acesso e permanência nos circuitos institucionais de financiamento. Para isso, é imprescindível que as políticas públicas de cultura sejam acompanhadas de um debate amplo sobre os desafios da inclusão e da equidade, envolvendo tanto o poder público quanto os agentes culturais e a sociedade civil.

Dessa maneira, esta pesquisa reitera que a luta pela diversidade no setor cultural deve ir além da criação de dispositivos legais e se consolidar como um compromisso contínuo com a transformação das estruturas institucionais. Somente por meio de um esforço coletivo de monitoramento, fiscalização e aprimoramento dos editais culturais será possível avançar rumo a um modelo de fomento que realmente reflita a pluralidade da produção artística brasileira e contribua para a construção de uma sociedade mais justa e democrática.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBERO, Jesús Martín. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.
- BRASIL. **Lei nº 12.711, de 29 de agosto de 2012**. Dispõe sobre o ingresso nas universidades federais e nas instituições federais de ensino técnico de nível médio e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 2012. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2012/Lei/L12711.htm.
- BRUSQUE. Fundação Cultural de Brusque. Edital nº 004/2023. Brusque: **Fundação Cultural de Brusque, 2023**. Disponível em: <https://www.fcbrusque.sc.gov.br/wp-content/uploads/2023/11/ANEXOS-EDITAL-004.2023-FCB-LPG-DEMAIS-AREAS-DA-CULTURA-1.odt>. Acesso em: 21/02/2025.
- DE ALMEIDA, José Renato Fonseca. 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.
- DOS SANTOS, Luciana Mendes. As políticas culturais e as culturas políticas em Santa Catarina [1]. **Percursos**, v. 20, n. 42, p. 199-224, 2019.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.
- HOOKS, Bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.
- OLIVEIRA, Dennis de. **Racismo estrutural: uma perspectiva histórico-crítica**. Friedrich Ebert Stiftung (FES), 2021. Disponível em: <https://library.fes.de/pdf-files/bueros/brasilien/18682.pdf>. Acesso em: 10/01/2025.
- O SUL É O MEU PAÍS: entrevista**. O Correio, [s.d.]. Disponível em: <https://ocorreio.com.br/o-sul-e-o-meu-pais-entrevista/>. Acesso em: 21 fev. 2025.
- OLIVEIRA, Rafael Pereira; DA SILVA, Rosimeri Carvalho. Um estudo das políticas culturais praticadas em Santa Catarina (1987-2002). **III ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA-ENECULT**.(Salvador: 2007). Anais... Salvador: III Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2007.
- SANTA CATARINA. Poder Judiciário. **Santa Catarina é o Estado brasileiro recordista em registro de casos de injúria racial**. Florianópolis, 2024.

SANTA CATARINA. Edital nº 2024/Elisabete Anderle. Florianópolis: **Fundação Catarinense de Cultura**, 2024. Disponível em:

<https://ssl.fepese.org.br/2024/elisabeteanderle/>. Acesso em: 31/02/2025.

SCHMIDT JUNIOR, Wilson. Mensagem via WhatsApp para João. 4 jul. 2024. Comunicação pessoal.

SILVA, Anderson. **Vitória de bolsonarista em Brusque encorpa projeto de Jorginho para 2024**. NSC Total, 17 nov. 2023. Disponível em:

<https://www.nsctotal.com.br/colunistas/anderson-silva/vitoria-de-bolsonarista-em-brusque-encorpa-projeto-de-jorginho-para-2024>. Acesso em: 21 fev. 2025.

SIMÃO, Maristela et al. A presença africana e afro-brasileira nos museus de Santa Catarina. **Cadernos de Sociomuseologia** nº, v. 55, p. 211, 2018.

SIMÃO, Maristela Santos; BILÉSSIMO, Angelo R. Identidades em Santa Catarina-A negação do outro e a celebração da especificidade. **Escritas do Tempo**, v. 1, n. 1, p. 30-48, 2019.

**PARA ORGANIZAR A FANTASIA E TRANSFORMAR AS RUAS:
APONTAMENTOS SOBRE A 1ª CONFERÊNCIA MUNICIPAL DE CARNAVAL
DE RUA DE SÃO PAULO**

Vinicius Ribeiro Alvarez Teixeira¹

RESUMO: O artigo analisa a 1ª Conferência Municipal de Carnaval de Rua de São Paulo, realizada em agosto de 2023, com o objetivo de compreender sua organização, seus significados e possíveis impactos. Avalia como o evento pode contribuir para o debate e a formulação de políticas públicas voltadas ao carnaval de rua paulistano. Metodologicamente, foram utilizadas as técnicas de análise documental e observação participante. O texto apresenta o contexto do carnaval de 2023 em São Paulo, detalha os dois dias de conferência e discute seus desdobramentos políticos e culturais. Entre os temas centrais, destacam-se o direito à cidade, a diversidade e inclusão, bem como a economia própria da folia. Por fim, discorre sobre a relevância do evento na articulação de políticas públicas e na valorização do carnaval de rua como uma manifestação cultural de valor simbólico e material para a cidade.

PALAVRAS-CHAVE: Carnaval de rua, Direito à cidade, Diversidade, Política pública, São Paulo

¹ Doutor em Sociologia pelo PPGS/USP. Mestre em Antropologia pela PUC/SP. Especialista em Gestão de Projetos Culturais pelo CELACC/ECA/USP. Bacharel em Ciências Sociais pelo IFCH/Unicamp. E-mail: vini90@gmail.com

1. Introdução

Nos dias 11 e 12 de agosto de 2023, foi realizada a 1ª Conferência Municipal de Carnaval de Rua da cidade de São Paulo. O evento tinha como propósito reunir grupos e pessoas fazedoras do carnaval paulistano, bem como organizar demandas e apresentar um documento capaz de orientar a formulação de políticas públicas específicas para a folia nas ruas da cidade. O encontro teve sua abertura na Câmara Municipal de São Paulo, na sexta-feira à noite. No dia seguinte, a Conferência prosseguiu no espaço da Fundação Nacional de Artes (Funarte) de São Paulo, desde a manhã de sábado até o final do dia. O evento contou com o apoio institucional e financeiro, sobretudo, de parlamentares das três esferas de governo, municipal, estadual e nacional. Com o mote “O Carnaval de Rua é a Gente que Faz”, a reunião foi estruturada em três eixos: Direito à Cidade, 10 Anos da Retomada e Diversidade do Carnaval. Cada um desses eixos foi transformado em um grupo de discussão que deveria apresentar propostas com o intuito de identificar problemas e dificuldades enfrentados pelos blocos carnavalescos e, por fim, organizar as reivindicações em um documento e endereçar ao poder público.

Dessa maneira, o artigo que se apresenta tem como objetivo discorrer sobre a conferência, desde sua organização até suas reverberações posteriores. Pretende também analisar documentos elaborados para e na ocasião, isto é, tanto o que e como foi divulgado, quanto o texto formulado após toda a discussão, no qual posições e demandas foram publicizadas. Por fim, faço alguns apontamentos sobre os significados da 1ª Conferência Municipal de Carnaval de Rua de São Paulo. Portanto, fundamentalmente, o artigo se estrutura da seguinte maneira: apresentação e contextualização do evento e suas diretrizes; registro de como os dois dias de encontro se realizaram; finalmente, discussão dos significados da iniciativa, do material produzido e das discussões vivenciadas. Para tanto, metodologicamente, recorro à análise documental e à observação participante empreendida durante todo o processo, desde conversas em grupos de *WhatsApp* até a observação dos dois dias de encontro.

2. Antes da conferência: o cenário do carnaval de rua paulistano em 2023

No calendário de 2023, a terça-feira de carnaval caiu no dia 21 de fevereiro. Dessa maneira, o fim de semana de pré-carnaval se deu em 11 e 12 de fevereiro, enquanto o pós foi nos dias 25 e 26 de fevereiro. Em São Paulo, 2023 ficou marcado como o ano da retomada oficial do carnaval de rua após os cancelamentos dos festejos em 2021 e 2022 em razão da pandemia de Covid-19. Tratava-se do primeiro carnaval efetivamente organizado pela gestão Ricardo Nunes na Prefeitura de São Paulo. Nunes assumiu o cargo de prefeito em maio de 2021, em razão do falecimento de Bruno Covas, prefeito eleito nas eleições de 2020. Além da expectativa do primeiro carnaval oficial depois do período de isolamento social, 2023 marcou o início da gestão Lula na Presidência da República, depois de 4 anos de Bolsonaro, que teve como uma de suas marcas à frente do governo federal a crítica e o desmonte das políticas públicas de cultura por todo país. Além disso, ainda no primeiro ano de governo, não deixou dúvidas sobre seu posicionamento em relação ao carnaval de rua, evidenciado no episódio do *golden shower*. Portanto, 2023 iniciou com grandes expectativas por parte de quem faz o carnaval de rua em São Paulo.

Contudo, conforme discuti em minha tese de doutorado (TEIXEIRA, 2025), a expectativa deu lugar a uma certa frustração. O desbunde esperado foi suplantado por um sentimento coletivo de insegurança. De um lado, havia uma insegurança em relação ao espaço público da cidade, algumas pessoas relataram que sentiam medo em circular por determinados lugares, em especial, no centro da cidade, onde, segundo pesquisa realizada por algumas entidades de carnaval de São Paulo, concentra-se o maior percentual de blocos, 28,8%. Por outro, havia certa desconfiança em relação a órgãos públicos, sobretudo, de segurança. Não são incomuns os relatos de que as forças policiais da cidade atuem para reprimir a folia, seja no sentido de coibir o que entendem por “excessos”, seja para forçar o encerramento do bloco, ou ainda para impedir cortejos chamados “não-oficiais” ou que tentem circular em ruas não previstas dentro da lógica de circuito imposta pela Prefeitura de São Paulo.

Àquela altura, dias e semanas depois da realização do carnaval de 2023, avolumavam-se as críticas das pessoas responsáveis pela organização e produção de

blocos nas redes sociais no que tange à forma como a Prefeitura de São Paulo e seus órgãos vinculados, secretarias e empresas parceiras, haviam atuado e gerido na folia daquele ano. Pontuamos algumas das desaprovações verificadas à época: os horários de concentração e dispersão foram mudados e restringidos, os blocos tiveram que iniciar suas atividades mais tarde e encerrar mais cedo, fundamentalmente, foram obrigados a seguir o horário comercial; muitos relatos apontavam a dificuldade de diálogo com os produtores da Prefeitura encarregados de acompanhar os cortejos, bem como com a Guarda Civil Municipal (GCM), sobretudo, nos momentos de dispersão, algumas vezes, forçados com truculências pela GCM; outra reclamação comum foi a falta de estrutura nos trajetos dos blocos, por exemplo de banheiros químicos, centros de acolhida ou ambulâncias; também denunciaram o uso excessivo de gradis, os quais, como em festas privadas, servem para controlar a entrada do público, além de restringirem os deslocamentos das pessoas presentes nos cortejos dos blocos, fomentando um modelo de carnaval baseado em “circuitos fechados”, comumente identificados com um modelo de carnaval que privatiza os espaços públicos por meio de abadás e áreas VIPs.

Tratava-se, então, de um contexto de desconfiança de boa parte dos agentes responsáveis pelos blocos carnavalescos paulistanos em relação à gestão pública municipal, acusada de pouco diálogo, pouca compreensão da realidade do carnaval de rua de São Paulo e má gestão da folia. Ainda no primeiro semestre de 2023, no mês de junho, algumas pessoas se juntaram para pensar em estratégias para organizar as demandas e estabelecer um diálogo com a Prefeitura da cidade. Surge desse primeiro encontro, a ideia de realizar uma conferência que reunisse o maior número possível de blocos, produtores, pesquisadores e entidades do carnaval de rua paulistano. Desde então, incluía-se entre os órgãos convidados a Secretaria Municipal de Cultura. Algumas semanas depois, ainda no mês de junho, uma segunda reunião estabeleceu três grupos de trabalho para organizar o evento, já com o indicativo de data em agosto. Os GTs eram: Organização e infraestrutura; Texto base e síntese; Mobilização e comunicação.

Nas semanas subsequentes, inúmeras reuniões foram realizadas para organizar o evento. As entidades passaram a se organizar e buscar mobilizar as representações dos blocos. Foram promovidos encontros entre blocos do mesmo território, também entre blocos com pautas similares, por exemplo, de diversidade sexual e de gênero, blocos de

matriz africana, blocos com o mesmo estilo de música. Buscava-se com isso chegar no maior número de pessoas e blocos carnavalescos da cidade, uma vez que a leitura de quem participava do processo de construção era que para a conferência ser representativa deveria abarcar toda a diversidade característica do carnaval de rua. Nesse sentido, foi definido como mote a seguinte frase: “O carnaval de rua é a gente que faz”, sugerindo que os grupos envolvidos na organização da conferência, isto é, blocos e entidades carnavalescas de São Paulo, reivindicavam para si o protagonismo na realização do carnaval de rua. Entendo que buscavam afirmar uma posição contrária à ideia de que a Prefeitura de São Paulo seria a principal responsável pela produção do carnaval de rua paulistano.

A carta de apresentação da 1ª Conferência Municipal de Carnaval de Rua da cidade de São Paulo, divulgada no dia 27 de julho de 2023, lembrava que dez anos antes, em 2013, havia sido elaborada a primeira política pública voltada especificamente para o carnaval de rua de São Paulo, conforme demonstrou Guilherme Varella (2021, p. 109). A carta sugeria, no entanto, que não havia uma lei que regulasse o carnaval de rua e, por esse motivo, a cada ano a política pública mudava, a depender de quem esteja no cargo de prefeito. Afirmavam, então, que o encontro tinha “como horizonte mudar esse cenário” (1ª CONFERÊNCIA, 2023). Como objetivo, a carta de apresentação estabelecia: “O objetivo do encontro é que fazedores de carnaval de toda a cidade possam se conhecer, se aproximar, trocar experiências e, também, fortalecer a unidade em defesa do Carnaval de Rua Livre, com diversidade e democracia” (1ª CONFERÊNCIA, 2023). Liberdade, diversidade e democracia, mais do que palavras soltas, converteram-se em enunciados centrais na organização do evento, bem como nas formulações posteriores.

3. O encontro do carnaval de rua: os dias da 1ª Conferência Municipal

A abertura da 1ª Conferência Municipal de Carnaval de Rua de São Paulo ocorreu na Câmara Municipal da cidade, no dia 11 de agosto de 2023, uma sexta-feira, com uma intervenção artística do bloco afro-feminino Ilú Obá de Min². Assim como frequentemente se vivencia nos dias de carnaval em São Paulo, depois de um dia de

² Ilú Obá de Min significa: “mãos femininas que tocam tambor para o Rei Xangô” (1ª CONFERÊNCIA, 2023a, p. 6).

calor, durante a apresentação do Ilú, por volta das 20 horas, caiu um temporal, que podia ser visto e sentido, uma vez que o primeiro dia da conferência se deu no auditório externo da Câmara.

No momento seguinte, tiveram início as falas de diversas pessoas, em nome de entidades ligadas ao carnaval de rua, de coletivos de blocos, em nome de territórios, de grupos sociais ou de um tema específico, por exemplo, dos blocos infantis, regionais ou de música eletrônica. Além disso, parlamentares do Partido dos Trabalhadores (PT) e do Partido Socialismo e Liberdade (PSOL), em sua maioria mulheres, dos poderes municipal, estadual e federal, usaram a palavra em defesa do carnaval. Na ocasião, algumas parlamentares anunciaram que poucos dias antes havia se formado uma Frente Parlamentar em defesa do carnaval de rua de São Paulo. Ficou subentendido que essa Frente não estava devidamente formalizada, mas era composta por aquelas parlamentares presentes ali. No palco, uma mesa estava vazia com a placa “Secretaria Municipal de Cultura”, indicando a ausência da secretária ou de um representante, ainda que o convite para a participação tenha sido feito. O cenário era conformado por estandartes de blocos e entidades, além de um *banner* nas cores dos arco-íris com o mote da conferência: “O carnaval é a gente que faz”.

Os discursos se ocuparam de reiterar que os blocos carnavalescos são quem tem autoridade, competência e protagonismo no debate e na realização do carnaval de rua, ainda que a Prefeitura de São Paulo não reconhecesse esse fato. Além disso, denunciavam que a folia nas áreas periféricas seria negligenciada pelo poder público em razão dos interesses econômicos concentrados no centro expandido da cidade. Dessa maneira, não era incomum quem defendesse a descentralização do carnaval de rua paulistano, com blocos espalhados por as todas regiões da cidade. Outro ponto levantado foi a falta de repertório sobretudo das forças policiais para lidar com o carnaval, muitas vezes atuando na chave da repressão e pouco capacitadas para atuar no acolhimento em casos de assédio ou violência de gênero e sexual. Exaltavam o carnaval como manifestação cultural popular e símbolo da diversidade na cidade. Se por um lado denunciavam o avanço da lógica comercial na organização do carnaval de rua da cidade, por outro, garantiam que fariam resistência. Resistência essa, afirmavam, já vista em outros tempos.

No dia seguinte, 12 de agosto de 2023, no sábado, o encontro estava programado para ter início às 10 horas da manhã, na Funarte, localizada na região dos Campos Elíseos, assim como a Câmara Municipal, também no centro da cidade, onde, ao fim do encontro previsto para as 17 horas, seria realizado um cortejo com a participação das pessoas presentes. Logo na chegada do encontro era preciso fazer um credenciamento e optar por um dos grupos de trabalho que se reuniriam logo após a abertura do segundo dia. Os grupos eram: “direito à cidade”, cuja discussão abordaria noções relativas aos direitos concernentes ao carnaval de rua; “10 anos da retomada”, com a tarefa de fazer uma avaliação daquela década de política pública voltada para o carnaval de rua paulistano; e “diversidade do carnaval”, tinha o intuito de fazer uma análise social, cultural e política da dimensão da diversidade do carnaval de rua.

Cada um dos grupos tinha a missão de elencar propostas que seriam apresentadas e discutidas na segunda parte do encontro do sábado, com todo o coletivo presente, para, por fim, ser incluída em documento aprovado em plenária. No grupo da diversidade, ao qual me juntei, no geral, o debate seguiu no sentido de defender a diversidade como uma das potências do carnaval de rua e organizar as demandas a partir das realidades de cada bloco. Uma vez mais, pude verificar que a diversidade se expressava por variadas razões: étnico-racial, de gênero e sexualidade, territorial, regional, de ritmo e outras. Notei ainda que embora houvesse reivindicações específicas das pessoas ali presentes, havia uma compreensão, aparentemente subentendida, de que as pautas apresentadas tinham transversalidade e dialogavam entre si.

No momento subsequente, quando todos os grupos se reuniram para apresentar as formulações e reivindicações a partir do que havia sido debatido na primeira parte, a discussão foi mais acalorada com alguns tensionamentos. O momento mais crítico foi quando foi pautada a sugestão de reconhecimento do Ilú Obá de Min como bloco oficial de abertura do carnaval de rua de São Paulo, posto que tradicionalmente realiza cortejo na sexta-feira à noite, na véspera dos dias oficiais do carnaval. A objeção partiu de alguns homens que insistiam que seus blocos também eram tradicionais e deveriam ter o mesmo reconhecimento e prestígio. Apesar disso, durante o debate, foi possível notar que parte razoável das demandas se repetiam nos grupos, por vezes, todos eles apresentavam similaridades nas reivindicações. A insatisfação com os rumos dados ao carnaval de rua pela Prefeitura de São Paulo, sobretudo em 2023, era consensual.

Finalmente, já ao cair do sol, foi aprovado em plenária um documento com as principais posições e reivindicações deliberadas na 1ª Conferência Municipal de Carnaval de Rua da cidade de São Paulo.

4. Reivindicações e desafios para o futuro: o legado da 1ª Conferência Municipal de Carnaval de Rua de São Paulo

O principal resultado da 1ª Conferência Municipal de Carnaval de Rua da cidade de São Paulo foi o documento com as resoluções e reivindicações aprovadas na plenária final, publicado no dia 29 de agosto de 2023. Na mesma data foi convocado um encontro na Câmara Municipal de São Paulo pela Bancada Feminista (PSOL), integrante da anunciada Frente Parlamentar em Defesa do Carnaval de Rua, a fim de divulgar, debater e endereçar as demandas aos órgãos públicos competentes. O texto foi dividido nos respectivos itens: “O Carnaval de Rua é patrimônio público e coletivo”, “Diversidade Viva”, “#CarnavaldeRuaLivre e Não à Violência”, “Carnaval Economia Solidária e Popular”, “O papel do poder público e o modelo de financiamento”, “Fomento ao Carnaval de Rua”, “Nossos desafios”, “Viva o Bloco Ilú Obá de Min e a tradição do carnaval de rua!”.

As subdivisões são reveladoras do escopo das reivindicações elencadas no documento. O texto inicia com a seguinte conceituação de carnaval de rua: “é uma manifestação cultural, ancestral, democrática, histórica, espontânea, diversa, livre, independente, autônoma, comunitária e popular”. Estabelece assim o ponto de partida do argumento que sucedeu ao longo do documento. O carnaval de rua entendido como patrimônio público e coletivo, conforme informa o primeiro tópico do texto, atende à dimensão do carnaval como direito. Nesse sentido: “Ele [o carnaval de rua] é patrimônio imaterial do povo e da cidade de São Paulo, e deve ser reconhecido e respeitado assim”. O caráter coletivo do carnaval assume, nas primeiras linhas do texto, centralidade no argumento todo, isso porque era preciso deixar claro que “quem protagoniza o carnaval são os blocos e agremiações carnavalescas, em toda diversidade que abarcam” (1ª CONFERÊNCIA, 2023a, p. 1).

O enunciado da “diversidade”, presente desde as primeiras formulações e central durante todo o processo da conferência, converteu-se em um dos tópicos e em

palavra de ordem com a expressão: “Diversidade Viva!”. O texto estabelece: “Entendemos a diversidade como a grande diretriz do carnaval de rua de São Paulo”. Dessa forma, diversidade se converte em uma bússola das práticas dos blocos carnavalescos paulistanos. Uma vez mais, destacavam que a “diversidade” era entendida em seu sentido mais amplo: “Diversidade nas tradições, corpos, linguagens e ancestralidades que encontram uma festa em que todas podem ser celebradas em forma de música, dança e performance gratuita em território público”. Essa dimensão aparece assentada em uma ideia de inclusão, no sentido de que “fomentar a diversidade é valorizar as maiorias historicamente minorizadas”. Em suma, “diversidade” é mais do que um conceito, é um norte a ser perseguido, é um instrumento de inclusão, “é uma ferramenta de formação sobre direito à cidade” (1ª CONFERÊNCIA, 2023a, p. 1).

No item seguinte, “#CarnavaldeRuaLivre e Não à Violência!”, o argumento principal é que o carnaval é um “direito garantido pela Constituição Brasileira”. Por essa razão, não deveria sofrer qualquer tipo de represália, seja na direção de ser ameaçado ou proibido. Soma-se a isso o fato de que nenhuma forma de opressão, violência, assédio ou preconceito é passível de tolerância. Reafirmam nesse trecho o direito de toda e qualquer pessoa de brincar o carnaval sem sofrer constrangimentos, intolerâncias ou repressão, seja de quem for, inclusive pela atuação das forças policiais. Em linhas gerais, reivindicam campanhas de conscientização, políticas de acolhimento, ações de responsabilização de condutas violentas e criminosas, com atenção para as especificidades de grupos sociais, sobretudo àqueles mais vulnerabilizados (1ª CONFERÊNCIA, 2023a, p. 2).

Os três tópicos subsequentes, “Carnaval Economia Solidária e Popular”, “O papel do poder público e o modelo de financiamento” e “Fomento ao Carnaval de Rua”, tratam mais detidamente do que pode ser chamado de “economia do carnaval” (1ª CONFERÊNCIA, 2023a, pp. 3). Perpassa discussões sobre as formas de financiamento da folia, de captação de recurso, de fomento, de possíveis auxílios e garantias. As reivindicações partem da constatação de que o carnaval de rua é um importante ativo econômico da e para a cidade, movimenta milhões de reais a cada ano e não só durante os dias de festa, mas também durante toda a preparação. Nesse sentido, cabe ao poder público garantir a realização de carnaval de rua e não se eximir de suas responsabilidades, inclusive com recursos públicos e leis que protejam também os

pequenos empreendedores e blocos comunitários, sem privilegiar os chamados “megablocos”. Para tanto e em contrapartida à “arrecadação promovida pelo carnaval de rua”, a Prefeitura de São Paulo deveria aprimorar sua então recém criada política de fomento dos blocos carnavalescos. Política essa que deveria ser desenvolvida junto aos blocos e entidades carnavalescas a fim de atender as realidades e condições desses grupos. Um modelo excessivamente burocrático impede, por exemplo, que muitos deles possam acessar os recursos disponibilizados pelo fomento.

O documento aprovado pela conferência aponta ainda alguns dos desafios identificados no encontro. Pondera, então: “Precisamos aprofundar a articulação e união entre blocos, fanfarras, cordões e demais agremiações carnavalescas”. Nesse ponto, em linhas gerais, há uma autocrítica a como os blocos têm se articulado e organizado em busca de suas reivindicações. Como parte do trabalho a ser feito, o documento indica um caminho: “É necessário formação racial, sobre questões de gênero e sexualidade, questões sociais e de trabalho, sobre questões territoriais, urbanas e ambientais de São Paulo”. Dessa forma, acentua o caráter transversal e interseccional do carnaval de rua, que implica diretamente em sua organização. Apesar dos desafios, o texto registra: “Mas estamos aqui desde antes das leis, seguiremos celebrando, todo ano, nosso carnaval nas ruas de São Paulo” 1ª CONFERÊNCIA, 2023a, pp. 5).

O último tópico do documento reivindica o reconhecimento do bloco Ilú Obá de Min como o bloco oficial de abertura do carnaval de rua da cidade de São Paulo (1ª CONFERÊNCIA, 2023a, p. 6). A reivindicação se dá pelas seguintes razões:

Os cortejos do Bloco são uma grande intervenção cultural que promove a cultura negra, a cultura popular e a participação ativa da mulher e da mulher negra na sociedade através da arte. Traz também para a região urbana diversas manifestações da cultura negra, como o samba, maracatu, batuque, coco jongo entre outras (1ª CONFERÊNCIA, 2023a, p. 6).

O argumento prossegue na direção de afirmar a importância do Ilú Obá de Min para o carnaval de rua de São Paulo, tanto em função de seu valor social, cultural e político, quanto em razão do descaso por parte da Prefeitura de São Paulo em relação ao grupo. O documento denuncia: “Infelizmente o Ilú Obá sofre há anos com o descaso do

poder público, que erradamente não considera a sexta-feira como dia oficial do carnaval, o que gera uma série de entraves burocráticos para o desfile se realizar, ano após ano” (1ª CONFERÊNCIA, 2023a, p. 6). Nessa passagem é possível perceber que há uma outra reivindicação de fundo: o reconhecimento da sexta-feira como dia oficial de carnaval. Em seguida, elenca uma série de problemas enfrentados pelo bloco, tais como: precariedade da iluminação pública no trajeto, falta de segurança, privatização do Vale do Anhangabaú, enfim, uma série de questões decorrentes de uma gestão pública mal feita. O documento é enfático nessa avaliação: “Atualmente o centro de São Paulo se encontra numa situação de abandono, e as ações do poder público não tem colaborado para criar uma cidade mais acolhedora, muito pelo contrário, o centro parece cada vez mais uma cidade fantasma, cinza e fria” (1ª CONFERÊNCIA, 2023a, p. 6).

Além da produção desse documento aprovado em plenária como último ato da 1ª Conferência Municipal de Carnaval de Rua de São Paulo, também foi publicada uma pesquisa de caráter mais quantitativo a partir das inscrições no evento. Foram 143 respondentes. Uma vez mais, verificou-se uma concentração de blocos nas regiões do centro e da zona oeste da cidade, especificamente nas subprefeituras da Sé, Lapa e Pinheiros³ (1ª CONFERÊNCIA, 2023b, p. 5). No gráfico elaborado sobre o ano de fundação é possível perceber que entre os anos de 2013 e 2017, período de promoção e consolidação de políticas públicas voltadas ao carnaval de rua paulistano, houve um aumento anual constante dos blocos (1ª CONFERÊNCIA, 2023b, p. 4). O dado sobre o financiamento revela que 66,9% dos blocos participantes já tiveram prejuízo (1ª CONFERÊNCIA, 2023b, p. 10). Esse número evidencia a necessidade de ter medidas que viabilizem financeiramente os blocos, caso contrário, como já se vê, aqueles com maior capacidade de captação de recursos e apoio de patrocinador serão privilegiados em detrimento daqueles que tenham atuação mais territorial, colaborativa e menos profissionalizada. Inclusive, a maior parte dos respondentes da pesquisa são de blocos com até 3 mil foliões e folionas, ou seja, blocos de pequenos e médio portes. Por fim, um dado importante da pesquisa que confirma a importância da realização da 1ª Conferência Municipal de Carnaval de Rua de São Paulo é que a maior parte dos participantes manifestou não estar organizado em outros coletivos, fóruns ou associações (1ª CONFERÊNCIA, 2023b, p. 15).

³ O censo não disponibilizou os números exatos.

5. Considerações Finais

A iniciativa da Conferência Municipal de Carnaval de Rua da cidade de São Paulo surgiu com o intuito de organizar os blocos carnavalescos paulistanos a fim de alinhar as reivindicações e ter força junto ao poder público em seus pleitos. A avaliação à época é que boa parte dos blocos tinham demandas em comum, mas não estavam suficientemente articulados ou até mesmo estavam isolados, o que implica menos força de suas reivindicações. Também havia a percepção de que era preciso compreender melhor a realidade do carnaval de rua e dos blocos da cidade, a fim de saber exatamente quais são os principais desafios e anseios de seus fazedores e fazedoras. Somava-se a isso o sentimento de boa parte desses agentes de que há algum tempo o carnaval de rua de São Paulo é motivo de disputa entre quem faz, o poder público e a iniciativa privada. O entendimento é de que nos últimos anos tem-se avançado a lógica comercial do carnaval - ao que Varella (2021, p. 299) chamou de “*ambevização* do carnaval de rua” - em detrimento da dimensão do direito à cidade, a qual contempla inclusive o direito de colocar o bloco na rua, independentemente das exigências impostas pelo poder público.

Dessa forma, a conferência conseguiu organizar e evidenciar os principais problemas enfrentados pelos blocos, bem como pôde retratar o quadro do carnaval de rua no ano de 2023, depois de anos de políticas públicas voltadas ao tema. Além disso, a conferência representa um marco na história recente do carnaval de rua paulistano por consolidar as reivindicações e sinalizar caminhos possíveis para uma gestão mais participativa, democrática, inclusiva e que respeite as características vitais do carnaval, tais como a liberdade, a diversidade, a espontaneidade e a criatividade. Nesse sentido, a demanda pelo reconhecimento do bloco Ilù Obá de Min, de certa maneira, sintetiza a avaliação e o horizonte dos caminhos que os blocos carnavalescos paulistanos querem perseguir, uma folia que respeita suas tradições, valoriza suas ancestralidades e é protagonizada por mulheres pretas. Acrescento ainda, por pessoas LGBTQIA+. Por fim, os documentos produzidos e ora analisados cumprem a função de afirmar tais reivindicações e nortear a atuação política dos coletivos, agremiações e fóruns do carnaval de rua de São Paulo.

Meses depois da realização da conferência, a avaliação majoritária das pessoas que participaram acerca do evento era muito positiva. Havia um certo consenso de que a Conferência de Carnaval de Rua de São Paulo tinha cumprido sua finalidade de

organizar os blocos em uma atuação mais integrada e coletiva. No entanto, a segunda edição do encontro não foi realizada em 2024, o que provocou, segundo boa parte de quem participou, desmobilização e desarticulação entre os blocos. No momento em que escrevo estas linhas, no início de 2025, acompanho discussões, sobretudo em grupos de *WhatsApp*, sobre a importância de haver a 2ª 1ª Conferência Municipal de Carnaval de Rua da cidade de São Paulo a fim de retomar o que foi iniciado em 2023.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

TEIXEIRA, Vinicius. *Da Parada do Orgulho ao “Novo” Carnaval de Rua: Ativismos LGBTQIA+ nos espaços públicos da cidade de São Paulo no século XXI*. 2025. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2025.

VARELLA, Guilherme Rosa. *Direito à folia: o direito ao carnaval e a política pública do carnaval de rua na cidade de São Paulo*. 2021. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Fontes Primárias

1ª CONFERÊNCIA MUNICIPAL DE CARNAVAL DE RUA DE SÃO PAULO. *Carta de Apresentação*. São Paulo: 2023.

1ª CONFERÊNCIA MUNICIPAL DE CARNAVAL DE RUA DE SÃO PAULO. *Documento aprovado na plenária final*. O carnaval de rua é a gente que faz. São Paulo: 2023a.

1ª CONFERÊNCIA MUNICIPAL DE CARNAVAL DE RUA DE SÃO PAULO. *Pesquisa*. Censo. São Paulo: 2023b.

EXPLORANDO DADOS DA ECONOMIA MUNICIPAL DA CULTURA: O LIMITE DA FORMALIDADE E DADOS POSSÍVEIS

Marcelo Ponte Barbosa¹

José Carlos Lázaro²

RESUMO: Este artigo apresenta um estudo exploratório sobre dados relevantes para a compreensão da Economia da Cultura em nível subestadual, influenciada pelas políticas Estadual. A pesquisa concentra-se na identificação e análise de informações disponíveis em escala municipal, com agregações regionais ou distinções entre a região metropolitana e demais localidades, considerando as limitações do espaço textual. O foco inicial recai sobre o Estado do Ceará, permitindo uma leitura mais aprofundada das dinâmicas culturais locais. A metodologia adotada envolve o levantamento e a sistematização de dados secundários, com ênfase em sua potencial articulação com as informações do Mapa Cultural. As considerações preliminares indicam caminhos promissores para análises cruzadas e aperfeiçoamento de políticas públicas no campo da cultura.

PALAVRAS-CHAVE: Economia da Cultura, Cultura nos Municípios, Investimento Público em Cultura.

1. Introdução

Um dos campos de pesquisa em ascensão nos estudos das atividades e endereçamentos culturais é o da Economia da Cultura, isto é a mensuração ou avaliação econômico-financeira das neste campo. Embora, a discussão sobre economia da cultura tenha já um histórico internacional e algumas publicações nacionais, o *Atlas econômico da cultura brasileira: metodologia I* de Valiati e Fialho (2017) pode ser considerado como ponto de partida para as discussões acadêmicas sobre Economia da Cultura e Economia Criativa. Nota-se que neste Atlas, nos textos e Valiati et al (2017) já emerge uma questão paradoxal da discussão sobre mensurações econômica da economia da cultura e da economia criativa, e discute modelos possíveis de abordagem e mensuração (Círculos Concêntricos, Thorsby; Textos Simbólico, UNCTAD) sempre com a inclusão da indústria digital como elemento da indústria criativa. Os autores resgatam a introdução do termo de Setores Culturais Criativos (SCC) pela UNESCO (2009, 2013, 2015) na ideia proposta de mensuração econômica da “indústria criativa”, mesmo que este conceito tenha uma origem na discussão proposição da agência NESTA da Inglaterra (BAHKSHI. FREEMAN, HIGGS, 2013). Cabe notar que um texto mais recente do mesmo Bakshi

¹Doutor em Economia, Professor da UFC, Pesquisador do CCCult. mpbxu@gmail.com

²Doutor em Planejamento Ambiental, Professor da UFC, Pesquisador do CCCult, lazaro@ufc.br

(2020) comenta sobre limitações desta mensuração, e resgata um projeto de pesquisa com o escopo europeu e “seu problema” de definição sobre indústria criativa e o campo cultural, e a diferente perspectiva mesmo em regiões da Europa (Tether, 2016)

Assim apesar de uma parte de pesquisadores tenham se alinhado com a perspectiva econômica genérica de “economia criativa”, acreditamos que no Brasil e especificamente nas regiões menos industrializadas e com alta valor simbólico cultural, a avaliação da cultura tem sua característica própria e estaria mais alinhada ao “países sul-europeus”, citados por Tether (2016), e assim podemos pensar sobre indicadores (econômicos ou não) das atividades culturais práticas usualmente “não digitais”, pois a gestão da produção digital usualmente é uma área ou indústria fora do escopo de gestão de políticas da secretaria da cultura – mesmo que mantendo a indústria de comunicação (seguindo a discussão de Bolaño, 2010), sendo esta uma lacuna de pesquisa inicial

Uma segunda lacuna das abordagens econômicas da cultura é a tendência de uso de dados agregados em nível nacional e estadual (baseado em surveys nacionais, onde muitas vezes por questão de amostragem) e assim acabam por perder questões fundamentais ligadas a expressões culturais locais, municipais e regionais, ou seja, trabalhos em níveis subestadual são raros (vide por exceção de Pedra, 2024). A terceira lacuna dos estudos econômicos relacionados a cultura é que endereçamentos culturais baseados em valores e tradições e crenças produzem atividades econômicas, difusas (interrelacionadas com outros setores, como turismo ou confecção) e muitas vezes no liminar da formalidade, assim buscaremos variáveis proxy para tal fenômeno.

Neste trabalho, apresentamos propostas exploratórias para possíveis análises da Economia da Cultura em nível municipal e regional, tomando como estudo de caso o Estado do Ceará. Como estudo exploratório metodológico e pela limitação espacial do texto, nos furtaremos de mais discussões conceituais teóricas, apresentando o trabalho empírico indutivo “partindo dos dados”.

2. Proposta Metodológica

Este estudo adota uma abordagem quantitativa e exploratória para investigar a relação entre dados municipais e o Setor Cultural, com foco na construção de um framework que auxilie a tomada de decisões públicas. A metodologia é estruturada em quatro etapas principais: Levantamento de Dados Setoriais, Sociais e Econômicos, Construção de Indicadores, Análise Exploratória; Análise Multivariada.

2.1. Fontes de dados do Setor Cultural e Criativo

A mensuração da economia cultural e criativa demanda o uso de diversas bases de dados que permitam capturar a complexidade e a dinâmica do setor. Diferentes fontes primárias oferecem a possibilidade de geração de informações sobre o mercado de trabalho, o desempenho empresarial, o financiamento público, dentre outros aspectos do Setor Cultural e Criativo. Essas bases variam em granularidade, periodicidade e nível de desagregação, sendo essencial compreender suas características para uma análise das possibilidades de monitoramento e avaliação do setor pois isto influencia a forma como os indicadores podem ser utilizados para monitoramento e avaliação do setor.

Tabela 1: Síntese das principais fontes de dados nacionais

Fonte	Dado	Tipo de pesquisa	Granularidade	Periodicidade	Desagregação
PNADC Anual (IBGE) ¹	Número de trabalhadores	Pesquisa amostral de domicílios e seus indivíduos	Atividades Econômicas (Classes CNAE); Formal e informal; Características do indivíduo.	Anual	UF
	Renda do trabalho				
PIA e o PAS (IBGE) ²	Receita Bruta Total e Lucro Total das Empresas	Pesquisa censitária para empresas de maior porte e amostral para as com menos de 5 pessoas ocupadas	Atividades Econômicas (Classes CNAE)	Anual	UF
Sistema RAIS (MTE) ³	Número de empresas	Dados declarados por todas as empresas (MEI sem funcionário não é obrigado a informar)	Atividades Econômicas (Classes CNAE); Natureza, tipo e tamanho das Empresas; Características do empregado; Natureza da ocupação, tipo de vínculo e horas contratadas.	Anual	Município
	Número de trabalhadores formais			Anual	Município
	Massa salarial e salário médio			Anual	Município
Portal da Transparência (CGU) ⁴	Transferências Legais, Voluntárias e Específicas para a Cultura (conta/função da Cultura)	Registro administrativo	Favorecido (Adm. municipal e Entidades sem Fins Lucrativos); Ação, Grupo e Elemento de despesa.	Diária	Município
Contas Anuais dos Municípios (STN) ⁵	Despesas com a função Cultura	Dados declarados por todos os municípios	Subfunções (Patrimônio Histórico, Artístico e Arqueológico; Difusão Cultural; e Administração Geral)	Anual	Município
Plataforma SalicNet (MinC) ⁶	Recursos de leis federais de incentivo à cultura	Registro administrativo	Segmento dos projetos	Anual (disponível até 2018)	Município

Nota: ¹Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua Anual; ² Pesquisa Industrial Anual e Pesquisa Anual de Serviços; ³Relação Anual de Informações Sociais, do Ministério do Trabalho e Emprego; ⁴ Controladoria Geral da União; ⁵Secretaria do Tesouro Nacional, do Ministério da Fazenda; ⁶ Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura, do Ministério da Cultura (MinC).

A Tabela 1 a seguir apresenta uma síntese das principais fontes de dados, a natureza da pesquisa, o nível de desagregação e a periodicidade de atualização.

Essa sistematização facilita a compreensão das possibilidades e limitações de cada fonte, auxiliando na escolha dos dados mais adequados para estudos e diagnósticos da economia cultural e criativa. Além das bases nacionais, diversos registros em nível estadual podem contribuir para uma análise mais detalhada da economia cultural e criativa. Secretarias estaduais de cultura frequentemente disponibilizam informações sobre editais de fomento, investimentos públicos e políticas culturais locais, complementando os dados federais. Por fim temos as “Fazendas” Estaduais e Tribunais de Contas podem fornecer registros sobre a execução orçamentária dos estados na função cultura.

Algumas unidades da federação também conduzem pesquisas próprias, como censos culturais e mapeamentos de agentes e instituições do setor. Dados administrativos de programas estaduais de incentivo, como fundos de cultura e leis estaduais de mecenato, são outra fonte relevante, permitindo estimar a captação de recursos por setor e localização. Por exemplo, o Sistema de Informações e Indicadores Culturais (SIIC-SP), Desenvolvido pela Fundação SEADE em São Paulo, reúne dados sobre produção cultural, economia criativa e hábitos culturais no estado, incluindo informações sobre empresas, empregos e financiamento. A Pesquisa Distrital por Amostra de Domicílios (PDAD), apesar de sua natureza geral, possibilita extrair dados sobre a ocupação e renda do setor em nível municipal.

No Ceará, o Mapa da Cultura, mantido pela Secretaria da Cultura do Estado (SECULT), mapeia os agentes culturais e dados dos editais para o setor, e a Plataforma IpeceData, do Instituto de Pesquisa e Estratégia Econômica do Ceará (IPECE), contém dados sobre os quantitativos dos equipamentos culturais públicos existentes nos municípios do estado.

Por fim, uma vez que a cultura desempenha um papel fundamental na formação do capital humano (Izard et al, 2001; See & Kokotsaki, 2015), é desejável monitorar indicadores relacionados ao acesso às artes e cultura nas escolas. Neste sentido, os microdados do Censo Escolar, do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP), provêm informações em nível de escola sobre a participação dos estudantes em disciplinas e atividades de arte e cultura (além da disponibilidade de

estruturas para este fim), possibilitando a construção de indicadores agregados em nível municipal.

3. Indicadores para os municípios do Ceará

Com base nas fontes de dados nacionais e do Estado do Ceará mapeadas, construímos um conjunto de indicadores para o monitoramento e avaliação do setor cultural e criativo no Estado, com recortes para as regiões administrativas e municípios. Os indicadores, as suas fontes e disponibilidade temporal, são descritos na Tabela 2. Para proporcionar uma análise contextualizada dos diferenciais entre regiões e municípios acerca do setor cultural e criativo, incluímos no conjunto de indicadores para capturar as características socioeconômicas das municipalidades, quais sejam: a População municipal, o Produto Interno Bruto (PIB) municipal per capita e o Índice de Desenvolvimento Humano Municipal (IDHM), calculados pelo IBGE, e o Indicador de Nível Socioeconômico dos Estudantes (INSE), calculado pelo INEP.

A construção das medidas relativas ao número de empresas, MEI, empregados e remuneração no setor, torna necessário delimitar as atividades que caracterizam o setor cultural e criativo. Isto foi feito a partir da aplicação de filtros para os códigos CNAE 2.0 das empresas e MEI nas bases de dados, de modo a selecionar as “classes de atividade” consideradas no Sistema de Informações e Indicadores Culturais (SIIC), do IBGE.³

Tabela 2: Conjunto de dados em nível municipal utilizados no estudo

Descrição	Periodicidade	Anos coletados	Fonte dos dados***
População municipal	Decenal*	2010 e 2022	Sistema SIDRA (IBGE)
PIB municipal per capita (em R\$)	Anual	2019 a 2022	
Índice de Desenvolvimento Humano Municipal (IDHM)	Decenal	2010	
Indicador Socioeconômico dos Estudantes (INSE)	Bienal	2019 e 2021	SAEB (INEP, MEC)
Gasto municipal com a Função Cultura	Anual	2019 a 2023	Sistema FINBRA (STN, MFAZ)
Número de bibliotecas públicas	Anual	2022	IpeceData (IPECE)
Número de museus	Anual	2022	
Número de teatros	Anual	2022	
Número de salas de cinema	Anual	2024	ANCINE
Recursos captados por projetos culturais	Anual	2021	Mapa da Cultura (SECULT)
Alunos em escola com sala de artes	Anual	2019 a 2022	Censo Escolar (INEP, MEC)
Alunos em escola com material de artes	Anual	2019 a 2022	

³Neste primeiro momento usamos os CNAES “usuais” (não listado aqui por falta de espaço) da indústria cultural, questão em discussão e aprimoramento na sequência das pesquisas.

Alunos em escola com sala e material de artes	Anual	2019 a 2022	
Alunos com disciplina de artes	Anual	2019 a 2022	
MEIs no setor criativo e cultural**	Anual	2019 a 2023	Sistema SIMEI (RFB/MFAZ)
Empregados no setor criativo e cultural**	Anual	2019 a 2023	Sistema RAIS (MTE)
Empresas do setor criativo e cultural**	Anual	2019 a 2023	
Salário médio no setor criativo e cultural**	Anual	2019 a 2023	

Notas: O Censo previsto para 2020 ocorreu apenas em 2022. ** CNAE 2.0, conforme SIIC.***links após Referências

O conjunto de indicadores foram normalizados, ajustando os valores absolutos para métricas proporcionais. Isso evita distorções causadas por diferenças populacionais e estruturais, possibilitando a comparação entre as regiões e municípios do estado. Indicadores de equipamentos culturais e empresas são apresentados por 100 mil habitantes, enquanto empregados e MEIs passaram a ser expressos por mil habitantes. Valores financeiros, como gasto municipal com cultura e recursos captados por projetos culturais, são apresentados em valor de 2023 (corrigidos pelo IPCA) e foram convertidos para valores per capita (R\$), refletindo melhor a relevância local dos investimentos culturais. Para as variáveis que envolvem número de alunos, os valores são apresentados com percentual das matrículas das escolas.

3. Resultados

3.1. Explorando dados disponíveis

A tabela 3 apresenta os valores para os indicadores referentes ao ano mais recente disponível, reunindo informações de modo estruturado em categorias, como contexto econômico e social, recursos financeiros, oferta de equipamentos culturais e de artes e cultura nas escolas, além de empresas, ocupações e remunerações no setor cultural. Com o objetivo de fornecer uma visão abrangente das desigualdades culturais no território, os valores são apresentados para três recortes espaciais: o estado como um todo, a Grande Fortaleza⁴ e as demais regiões. Espera-se encontrar desigualdades em relação à disponibilidade de insumos, infraestrutura, emprego e renda no setor cultural, dado o elevado grau de concentração econômica em Fortaleza e suas áreas circunvizinhas. De fato, observa-se que o PIB per capita da Grande Fortaleza é aproximadamente o dobro do

⁴ Grande Fortaleza, conforme a regionalização por “Regiões de Planejamento” do Governo do Estado: Aquiraz, Cascavel, Caucaia, Chorozinho, Eusébio, Fortaleza, Guaiúba, Horizonte, Itaitinga, Maracanaú, Maranguape, Pacajus, Pacatuba, Paracuru, Paraipaba, Pindoretama, São Gonçalo do Amarante, São Luís do Curu e Trairi.

das demais regiões. A capital também apresenta melhores indicadores sociais, como o IDH e o INSE.

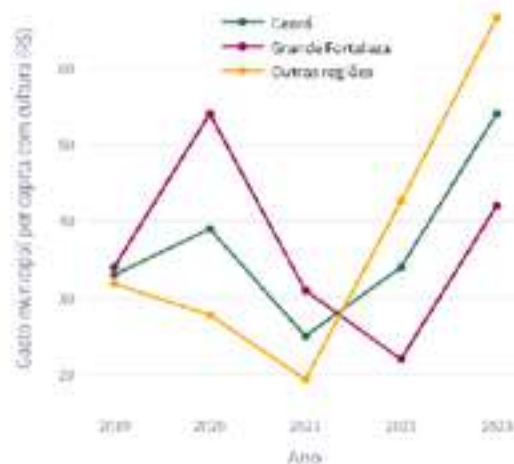
Tabela 3: Valores dos indicadores por recorte regional no ano mais recente

Indicador (vide fonte e dados na Tabela 1)	Estado	Grande Fortaleza	Outras regiões
<i>Contextual</i>			
PIB per capita (R\$)*	21.090	29.764	13.963
IDH	0,65	0,723	0,628
INSE	4,38	4,55	4,28
<i>Recursos financeiros</i>			
Gasto municipal per capita com cultura (R\$)	54,11	41,94	63,83
Captações de projetos culturais per capita (R\$)	5,12	7,01	2,01
<i>Equipamentos</i>			
Bibliotecas públicas por 100 mil hab.	2,2	0,6	1,9
Museus por 100 mil hab.	2,7	1,8	1,9
Teatros por 100 mil hab.	0,7	0,3	0,6
Salas de cinema por 100 mil hab.	1,3	2,3	0,3
<i>Cultura e arte na escola</i>			
% alunos com disciplina de artes	60,6	59,4	61,5
% alunos com atividade de arte e cultura	5,4	9,4	2,4
<i>Empresas, ocupações e remuneração</i>			
Empresas do setor** por 10 mil hab.	11,8	18,6	3,6
Empregados e MEI do setor** por mil hab.	7,6	12,7	2,0
MEI do setor** por mil hab.	4,3	6,7	1,3
Empregados no setor** por mil hab.	3,3	6,1	0,6
Salário médio do setor** (R\$)	1.973	2.085	1.482

*Atualizado para preços 2022 **CNAE 2.0 conforme SIIC

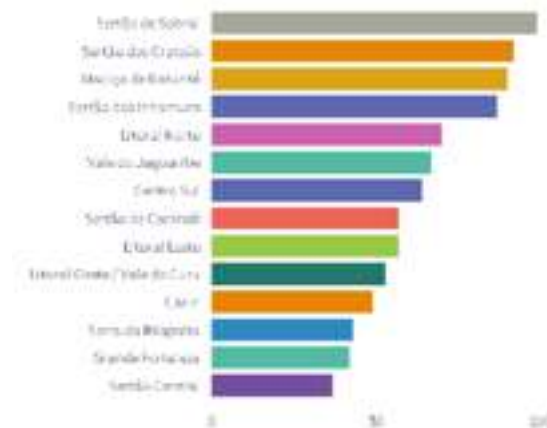
Apesar de mais rica, o gasto municipal per capita em cultura na Grande Fortaleza (R\$ 41,94) é bem menor do que o observado no agregado das demais regiões (R\$ 63,83). Isto pode indicar uma menor dependência de financiamento público pelo setor cultural na GF. De fato, o valor per capita captado por projetos culturais – especificamente, no âmbito da Lei Aldir Blanc – foi substancialmente maior na Grande Fortaleza (mais de 3 vezes maior do que nas demais regiões), evidenciando uma maior dinâmica do setor na nesta região. Como mostra a Figura 1, após uma queda acentuada nos anos da pandemia de COVID-19, os gastos municipais com cultura voltaram a crescer substancialmente, com um aumento mais expressivo nas regiões do interior do estado. Já a Figura 2 revela a grande disparidade nos gastos municipais entre as regiões, com os Sertões de Sobral e Crateús alocando mais do que o dobro de recursos per capita em comparação ao Sertão Central e à Grande Fortaleza.

Figura 1: Gasto municipal per capita, 2019 a 2023



Fonte: STN/Ministério da Fazenda. Elaboração própria.

Figura 2: Gasto municipal per capita em 2023 – por região



Fonte: STN/Ministério da Fazenda.

A Grande Fortaleza apresenta uma quantidade inferior de equipamentos culturais públicos – como bibliotecas, museus e teatros – por 100 mil habitantes, em comparação com o total das demais regiões. Por outro lado, a região conta com quase oito vezes mais salas de cinema por 100 mil habitantes do que o interior do estado. Assim, enquanto não há evidência de inequidades entre a capital e o interior em relação aos equipamentos culturais públicos, observa-se uma inequidade na oferta de bens e serviços culturais financiados pelo setor privado.

No que se refere ao acesso das crianças e jovens à cultura e arte nas escolas, embora o percentual de alunos com disciplinas de arte apresente pouca variação regional, a oferta de atividades complementares de arte e cultura é consideravelmente mais alta na Grande Fortaleza (9,4%) em comparação com as demais regiões (2,4%). Esse dado sugere que

municípios mais ricos tendem a oferecer mais arte e cultura nas escolas, seja devido a uma maior disponibilidade de recursos educacionais e profissionais especializados na área, seja pela maior prioridade atribuída às artes. Vale destacar que, enquanto a oferta de disciplinas de arte é regulamentada pelos currículos nacionais (ou estaduais), a oferta de atividades complementares de arte e cultura depende em grande medida da gestão municipal local.

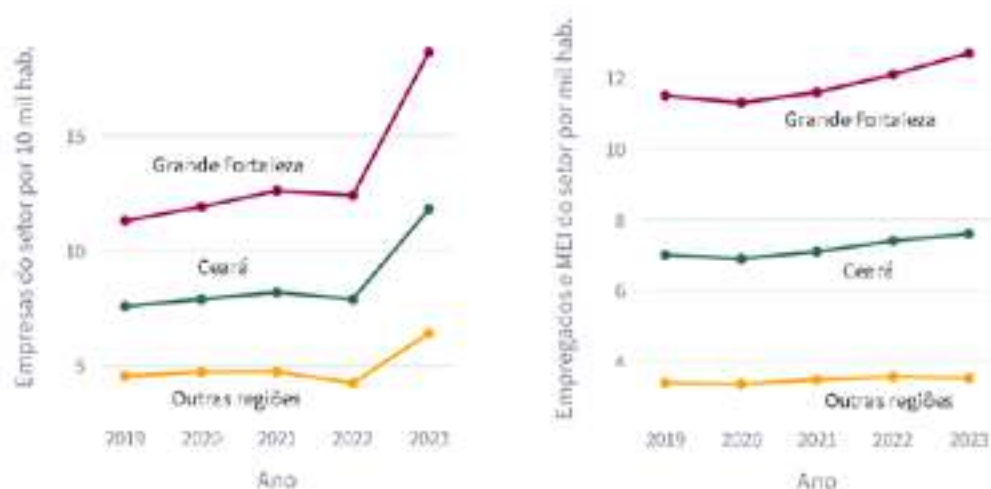
A concentração de empresas e ocupações no setor cultural e criativo na Grande Fortaleza é notavelmente expressiva (e esperada, visto a concentração econômica em geral), revelando um centro dinâmico para o desenvolvimento deste setor no Ceará. Em 2023, a região metropolitana abrigava 70% das ocupações formais do setor, demonstrando sua centralidade no mercado de trabalho cultural. Essa concentração se reflete também no número de empresas, que por 10 mil habitantes, é quase três vezes maior na Grande Fortaleza (18,6) do que no conjunto das outras regiões do estado (3,6).

A Figura 3 ilustra a dinâmica recente desses indicadores.

Figura 3: Empresas e ocupações formais no setor cultural e criativo

Número de empresas por 10 mil hab.

Ocupações formais por mil hab.*.



*Empregados e MEI somados. Fonte: Dados da RAIS e do Sistema SIMEI. Elaboração própria.

O gráfico à esquerda revela que, após um período de relativa estabilidade até 2020, seguido por uma queda em 2022, o número de empresas do setor experimentou um largo crescimento em 2023. Por outro lado, o gráfico à direita demonstra que o número de ocupações formais no setor foi menos afetado pelos anos da pandemia de COVID-19, apresentando um crescimento mais gradual ao longo do período analisado. Embora o crescimento em 2023 tenha sido mais moderado em comparação com o número de empresas, a tendência de alta mantém contínua. Vê-se que municípios do interior tendem

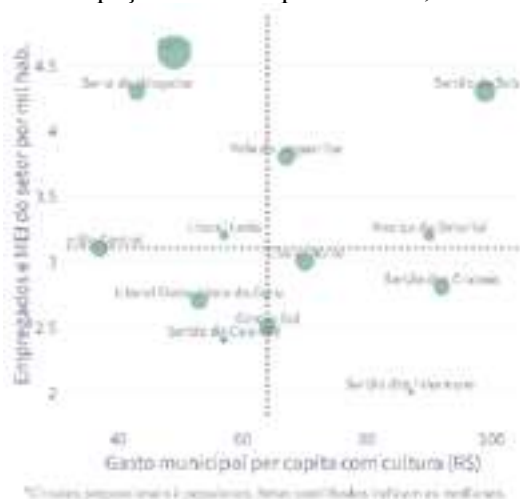
a apresentam números relativos de empresas e ocupações culturais baixos em comparação à região mais rica do estado, levando a atividade cultural a depender fortemente da presença do setor público.

Entender a relação entre os investimentos públicos em cultura e o desenvolvimento do setor é crucial para orientar as decisões públicas, ajudando a promover um crescimento mais equilibrado e sustentável da cultura em todo o estado. Este será o foco da aplicação a seguir.

3.2. Aplicação de análise multivariada: Como o mercado de trabalho responde aos gastos públicos com cultura?

Para explorar a questão, analisamos a relação entre o gasto municipal per capita e variáveis do mercado de trabalho da cultura. As Figuras 4 e 5 apresentam gráficos de dispersão do gasto municipal per capita e o número de ocupações formais e os salários médios no setor cultural, respectivamente, para as regiões administrativas do estado em 2023. Grande Fortaleza foi excluída nas figuras para evitar distorções causadas pelos valores extremos. As linhas pontilhadas indicam as medianas, dividindo o espaço em quatro quadrantes que permitem diferentes interpretações para o analista.

Figura 4: Gasto municipal per capita vs. Ocupações formais por mil hab., 2023



Notas: Excluindo Grande Fortaleza. Fonte: FINBRA (STN/MFAZ), SIMEI (RFB/MFAZ), RAIS (MTE). Elaboração própria.

Figura 5: Gasto municipal per capita vs. Salário médio no setor, 2023



Fonte: FINBRA (STN/MFAZ), RAIS (MTE). Elaboração própria.

Na Figura 4, no quadrante superior direito, encontram-se regiões como Sertão de Sobral, que combinam gastos acima da mediana com níveis elevados de ocupação no setor cultural, o que sugere que o gasto pode estar associado a uma estrutura cultural já

consolidada. As regiões no quadrante inferior direito possuem uma ocupação relativamente pequena apesar dos gastos elevados, o que indica que os recursos não está se traduzindo em geração de oportunidades locais. Possíveis razões para isso são limitações estruturais do mercado local, predomínio de atividades informais e direcionamento dos recursos para iniciativas de pouco impacto local, como a promoção pontual de espetáculos dispendiosos.

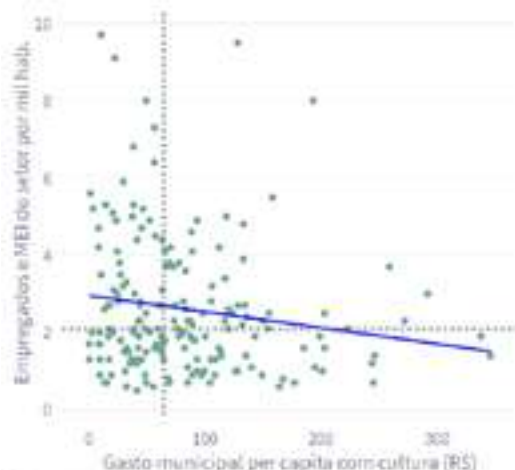
A presença de regiões no quadrante superior esquerdo, que apresentam níveis de ocupação alto apesar dos baixos gastos, está relacionada a um setor cultural mais dinâmico, com menor dependência de financiamento público. Este seria o caso da Grande Fortaleza (omitida no gráfico) e do Cariri, regiões populosas e desenvolvidas, além da Serra da Ibiapaba, cuja tradição cultural e demanda turística seriam propícias a iniciativas privadas. Mas pode indicar também que os recursos estão sendo aplicados com maior efetividade.

A Figura 5 foca na relação entre o gasto municipal per capita e o salário médio do setor, que seria uma *proxy* para a qualidade do emprego no setor. Exceto por Grande Fortaleza (omitida no gráfico), nenhuma região se destaca por apresentar salário médio alto com baixo gasto per capita. Por outro lado, o salário médio muito abaixo da mediana no Sertão de Canindé sugere uma estrutura cultural mais frágil e com baixa agregação de valor, caracterizada por oportunidades limitadas e menor qualificação da força de trabalho.

Uma outra análise possível foi exploratoriamente desenvolvida nas Figuras 6 e 7 apresentam os gráficos de dispersão para os municípios. A alta dispersão indica que a relação entre gastos públicos e trabalho cultural é influenciada por múltiplas condições locais. As inclinações dos ajustes lineares sugerem uma relação ligeiramente negativa entre gasto e geração de ocupações e salários no setor cultural. Isto pode ser um indicativo de uma “causalidade reversa” entre as variáveis: municípios tenderiam a alocar mais recursos para o setor justamente por este necessitar de apoio para se desenvolver.

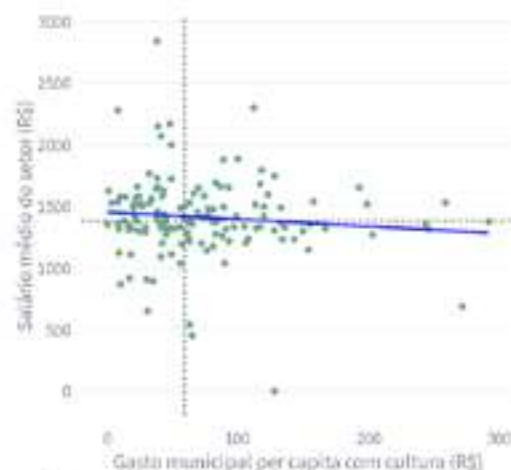
Figura 6 - Gasto municipal per capita vs. Ocupações formais no setor por mil hab. – Municípios, 2023

Figura 7: Gasto municipal per capita com Cultura vs. Salário médio no setor – Municípios, 2023



*Nas pontilhadas indicam as médias. Fonte: MTE e MTE.

Nota: Excluindo Fortaleza, Eusébio e Aquiraz.
Fonte: Microdados do FINBRA (STN/MFAZ), Estatísticas do SIMEI (RFB/MFAZ), Microdados da RAIS (MTE). Elaboração própria.



*Nas pontilhadas indicam as médias. Fonte: MTE e MTE.

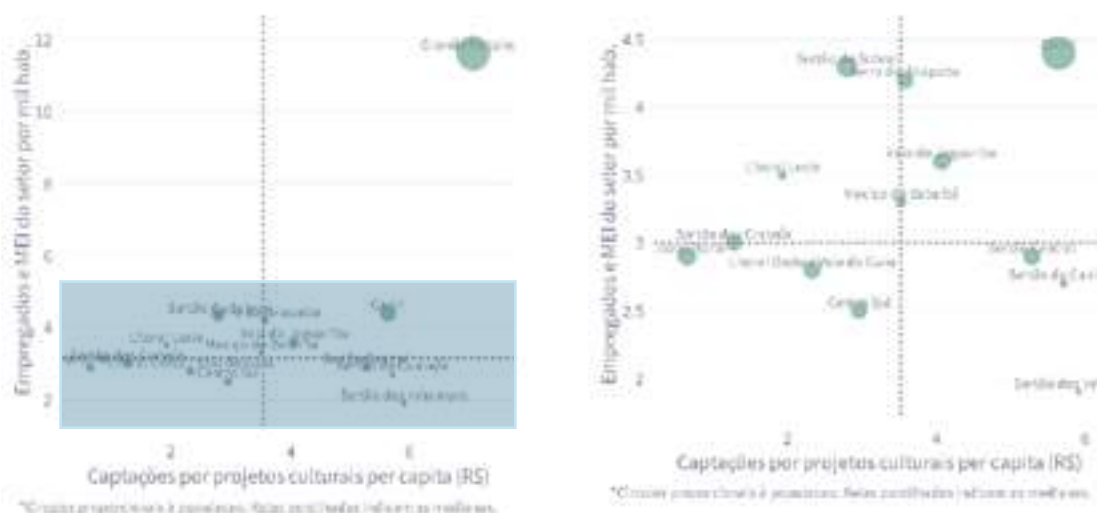
Fonte: Microdados do FINBRA (STN/MFAZ), Microdados da RAIS (MTE). Elaboração própria.

A Figura 8 mostra a relação entre o volume de recursos per capita captados por projetos culturais no âmbito da Lei Aldir Blanc e o número de ocupações formais por mil habitantes no setor. Devido à baixa cobertura dos projetos nos municípios – apenas 85 municípios tiveram projetos aprovados nos editais – os gráficos são apresentados apenas em nível agregado por região administrativa. O gráfico à esquerda mostra a Grande Fortaleza como os maiores beneficiados com os recursos. Isto, somado à baixa dependência recursos públicos municipais para a Cultura, reforça o alto dinamismo deste setor na região. No gráfico à direita, dois casos contrastantes apareceram. Enquanto o Cariri apresenta um padrão semelhante ao da Grande Fortaleza, o Sertão dos Inhamuns apresenta um nível muito baixo de ocupação formais apesar da significativa captação de recursos, o que pode ser devido a um alto grau de informalidade da atividade cultural na região.

Figura 8: Recursos captados por projetos culturais per capita vs. Ocupações formais no setor, 2021

Todas as regiões

Zoom (sem Grande Fortaleza)



Fonte: Microdados da RAIS (MTE), Estatísticas do SIMEI (RFB/MFAZ) e SECULT. Elaboração própria.

Para compreender melhor o efeito dos gastos sobre o trabalho e a renda, é preciso isolar efeitos de outros fatores e aplicar técnicas econométricas que ajudem a identificar relações causais. Como ilustração, exploramos a relação entre gasto público municipal e o mercado de trabalho cultural a partir da estimação das elasticidades do gasto público sobre as ocupações formais (empregados e MEI), os empregos e a massa salarial do setor cultural e criativo. A especificação econométrica utilizada segue um modelo de efeitos fixos com erros padrão robustos, conforme a equação:

$$\ln y_{it} = \alpha + \beta \ln(gasto_{it}) + \sum_t \gamma_t \cdot ano_t + \mu_i + \epsilon_{it}$$

onde: $\ln y_{it}$ denota o logaritmo da variável dependente (ocupações, empregos e massa salarial) para o município i no ano t ; $\ln(gasto_{it})$ é o logaritmo do gasto público municipal com a função Cultura no município i no ano t ; $\sum_t \gamma_t \cdot ano_t$ captura os efeitos específicos de cada ano; μ_i são os efeitos fixos do município i ; e ϵ_{it} é o termo de erro. O coeficiente β indica a elasticidade da variável dependente em relação ao gasto público municipal em cultura.

A transformação logarítmica foi aplicada às variáveis com o objetivo de atenuar o impacto de valores extremos (outliers), estabilizar a variância e permitir que os coeficientes estimados sejam interpretados como elasticidades dos gastos em relação às variáveis dependentes. A inclusão de efeitos fixos permite controlar características não observáveis que permanecem constantes ao longo do tempo, tais como estrutura econômica local, nível educacional médio e grau de informalidade. Esse ajuste reduz o

problema de endogeneidade – os gastos influenciam e são influenciados pela atividade cultural. Além disso, os efeitos temporais, introduzidos via dummies anuais, isolam choques econômicos, mudanças políticas e eventos extraordinários comuns a todos os municípios, como a Pandemia da COVID-19.

A Tabela 4 apresenta as elasticidades estimadas considerando todos os municípios e apenas aqueles no interior. O modelo foi estimado no programa Stata 18, usando o comando *xtreg*.

Tabela 4: Elasticidades do Gasto Público sobre as variáveis explicadas

Variável	Todos os municípios	Municípios do interior
Número de ocupados ¹	0,124*	0,129***
Número de empregos	0,00677	0.00902
Massa salarial ²	0,0364*	0.0424*

Notas: ¹ Empregados e Microempreendedores Individuais; ² Referente aos empregados formais. *** p<0.01, ** p<0.05, * p<0.1.

Os resultados sugerem que **o gasto público em cultura tem um impacto positivo e estatisticamente significativo sobre o número de ocupados no setor.** A elasticidade estimada de 0,124 indica que um aumento de 1% no gasto público municipal está associado a um crescimento de 0,124% no número de ocupados. Por outro lado, o impacto sobre o número total de empregos formais no setor não foi estatisticamente significativo, sugerindo que o crescimento da ocupação ocorre predominantemente por meio do trabalho autônomo (MEI).

Resultados positivos são também encontrados para a massa salarial, embora de magnitude relativamente baixa. Um aumento de 1% no gasto público estaria associado a um aumento de apenas 0,0364% na massa salarial do setor. Assim, embora os investimentos públicos possam estimular a criação de ocupações, seus efeitos sobre a remuneração são limitados.

Os resultados das regressões para os municípios do interior seguem a mesma tendência geral, com pequenas variações nos coeficientes estimados. Isso indica que, independentemente do contexto regional, os impactos do gasto público municipal sobre o setor cultural apresentam padrões similares, reforçando a robustez dos achados.

Em suma, os efeitos estimados do gasto público municipal em cultura sobre a ocupação e a massa salarial, embora positivos e estatisticamente significantes, são relativamente baixos, especialmente considerando que o setor cultural é tipicamente

intensivo em mão de obra. As evidências indicam haver significativos espaço para melhorar as alocações dos recursos públicos no setor cultural.

4. Considerações finais

Este trabalho é um exercício exploratório inicial, começo do desenvolvimento de uma proposta metodológica que possa servir de base informacional de apoio a gestão cultural pública a nível estadual. A proposta central dele é trazer para discussões os caminhos que estão sendo propostos. Dados municipais são essenciais para orientar políticas estaduais, pois fornecem insights localizados sobre dinâmicas culturais e socioeconômicas, expõem desigualdades no acesso a bens e serviços culturais e permitem avaliar impactos socioeconômicos. Tais fatores são frequentemente negligenciados em conjuntos de dados agregados em nível estadual ou nacional.

Referências

- BAKHSHI, H.; FREEMAN, A.; HIGGS, P. **A dynamic mapping of the UK's creative industries**. Londres: Nesta. 2013
- BOLAÑO, C. Economia política da comunicação e da cultura. Breve genealogia do campo e das taxonomias das indústrias culturais In: BOLAÑO, C.; GOLINE, C. BRITTOS, V. (orgs). **Economia da arte e da cultura**/ organização . São Paulo: Itaú Cultural; São Leopoldo: Cepos/Unisinos; Porto Alegre: PPGCOM/UFRGS; São Cristóvão: Obscom/UFS, 2010.
- IBGE. (2023). **Sistema de Informações e Indicadores Culturais 2011-2022**: Nota Técnica. In Estudos e Pesquisas: Informação Demográfica e Socioeconômica (No. 52). IBGE. 2023
- IZARD, C. et al. (2001). Emotion knowledge as a predictor of social behavior and academic competence in children at risk. **Psychological science**, 12(1), 18-23. 2001
- MIKIC, H. (2012). **Measuring the economic contribution of cultural industries**: A review and assessment of current methodological approaches. UNESCO Institute for statistics.
- PEDRA, Layno S.. Indicadores Culturais E Orçamento Público: Quanto Os Municípios Baianos Investiram Em Cultura No Ano De 2022? Em I Seminário De Avaliação De Políticas E Indicadores Culturais . **Anais De ...**(Org. Leonardo Costa ; Renata Rocha) Salvador : Ufba, 2024. P.88-100
- SEE, B. H., & KOKOTSAKI, D. **Impact of arts education on the cognitive and non-cognitive outcomes of school-aged children**. A review of evidence. Durham University/ Education Endowment Fundation. 2015
- TETHER, Bruce. 2016. **Creativity or Innovation & Growth in Europe** (Cre8tv.eu). Final Project Report . Manchester, UK. Disponível em <http://www.cre8tv.eu/> Acesso em 12.05.25

UNESCO (United Nations Educational, Scientific And Cultural Organization). 2009 **UNESCO framework for cultural statistics**. Quebec: UNESCO Institute for Statistics, 2009.
UNESCO. 2013. **Creative Economy Report 2013**. Paris: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, 2013.

UNESCO. 2015a. **Cultural times** - The first global map of cultural and creative industries, December. Paris: UNESCO, 2015.

UNESCO. 2015b. **Reshaping cultural policies**: a decade promoting the diversity of cultural expressions for development. Paris: UNESCO, 2015.

VALIATI, L., & FIALHO, L. DO N. (Eds.). (2017). **Atlas econômico da cultura brasileira: metodologia I**. Ed. da IFRGS/CEGOV. 2017

VALIATI, L. et al. Economia Criativa e da Cultura: conceitos, modelos teóricos e estratégias metodológicas. In: VALIATI, LEANDRO; FIALHO, A. L. N. (Eds.). **Atlas econômico da cultura brasileira: metodologia I**. Porto Alegre: Editora da UFRGS/CEGOV, 2017. p. 11–30.

WOLFENSOHN, J. D. et. al. (Editors). **Culture counts**: financing, resources, and the economics of culture in sustainable development. In.: **Proceedings of ...** in Florence, Italy, October 4-7, 1999, World Bank/UNESCO. 2000

Fontes de Dados

SAEB (INEP, MEC): <https://www.gov.br/inep/pt-br/acesso-a-informacao/dados-abertos/indicadores-educacionais/nivel-socioeconomico>
Sistema FINBRA (STN, MFAZ): <https://www.gov.br/tesouronacional/pt-br/estados-e-municipios/dados-consolidados/finbra-financas-municipais>
IpeceData (IPECE): <http://ipecedata.ipece.ce.gov.br/ipece-data-web/>
ANCINE: <https://dados.ancine.gov.br/dados-abertos/salas-de-exibicao-e-complexos.csv>
Mapa da Cultura (SECULT): Dados obtidos junto a SECULT-CE/Codip em 2021.
Censo Escolar (INEP, MEC): <https://www.gov.br/inep/pt-br/areas-de-atuacao/pesquisas-estatisticas-e-indicadores/censo-escolar/resultados>
Sistema SIMEI (RFB/MFAZ): [https://www8.receita.fazenda.gov.br/SimplesNacional/](https://www8.receita.fazenda.gov.br/SimplesNacional/Aplicacoes/ATBHE/estatisticasSinac.app/Default.aspx)
[Aplicacoes/ATBHE/estatisticasSinac.app/Default.aspx](https://www8.receita.fazenda.gov.br/SimplesNacional/Aplicacoes/ATBHE/estatisticasSinac.app/Default.aspx)
Sistema RAIS (MTE): <https://bi.mte.gov.br/bgcaged/>

O LUGAR DAS IDEIAS: O CASO DO FOMENTO AO TEATRO PARA A CIDADE DE SÃO PAULO

Mariana Vaz de Camargo¹

RESUMO: O artigo investiga a formulação do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo pelo Movimento Arte Contra a Barbárie (MACB). Discute a hipótese da articulação de duas ideias nascidas na França: “teatro serviço público” e “cultura não é mercadoria”. Regatam-se as origens e histórias dessas formulações, a circunstância de sua adesão pelo MACB para, finalmente, debater sua potencial aderência no contexto nacional atual, diante do crescimento da extrema-direita e da crise da cultura institucionalizada. Como alerta Maricato (2007) a partir das “ideias fora do lugar” de Schwartz (1973), o risco do “descompasso entre as matrizes” e o rumo tomado pela produção do real é deixá-lo órfão de ideias apropriadas. Será este o caso? A partir de que matrizes vamos disputar o pensamento sobre arte e cultura no Brasil hoje?

PALAVRAS-CHAVE: política cultural; Programa Municipal de Fomento ao Teatro; Movimento Arte Contra a Barbárie; teatro serviço público.

Introdução

Este artigo nasce da pesquisa de doutorado que realizo² acerca das modalidades de relação entre o teatro e a cidade inauguradas (e/ou perpetuadas) pelo Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo (Fomento). Trata-se de um fenômeno ímpar na história do setor cultural do país: um Programa de política pública para a cultura formulado e instituído a partir de mobilização inédita da classe teatral da cidade - o Movimento Arte Contra a Barbárie (MACB). Na virada do milênio, o MACB lançou três manifestos por meio dos quais pretendiam “disputar e transformar o pensamento sobre arte e cultura no Brasil” (COSTA, 2007, p.25). A seguir, discuto a hipótese da articulação (ora implícita ora explícita) de duas ideias pelo movimento: “teatro serviço público” e “cultura não é mercadoria”. Ambas nasceram na França, em momentos distintos e são articuladas conjuntamente em solo paulistano. Resgatam-se as

¹ Doutoranda em Artes da Cena - Teatro na Universidade Paris Nanterre. Professora da Pós-Graduação Senac, dos cursos de Gestão Cultural: cultura, desenvolvimento e mercado e Arte-educação. E-mail: mariana.vcamargo@sp.senac.br.

² “Le théâtre et la ville: une cartographie des 20 premières années du ‘Fomento ao Teatro’ pour la ville de São Paulo (2002-2022)”, orientado pelo Prof. Christophe Triaud, realizado na Universidade Paris Nanterre, na França.

origens e histórias dessas formulações³, a circunstância de sua adesão pelo MACB para, enfim, questionar sua potencial aderência no contexto nacional atual.

Erige-se um dispositivo analítico a partir do tensionamento entre duas construções sócio-históricas, a brasileira e a francesa. Não se trata do espelho, mas do seu avesso. Tanto as práticas quanto as concepções acerca da política cultural germinadas no contexto francês tiveram grande influência no mundo ocidental a partir da segunda metade do século XX, inclusive no Brasil. Entretanto, não buscamos uma imagem, um duplo virtual ou um ideal. Há décadas as produções de pesquisas decoloniais atestam as limitações e insuficiências do sul seguir perseguindo modelos do norte global numa relação subserviente *ad-infinitum*. Erige-se o avesso do espelho, onde ressaltam-se contrastes e diferenças. Ideias encantadoras, construídas alhures, foram trasladadas para a realidade local. Será o empréstimo uma “simples cópia”, um “mero reflexo” ou há um uso original? Como alerta Ermínia Maricato (2007) a partir das “ideias fora do lugar” de Roberto Schwartz (1973), o risco do “descompasso entre as matrizes ou idéias” e o rumo tomado pela produção do real é deixar o real órfão de ideias apropriadas. Será este o caso?

O lugar das ideias: mediação ou mimetismo?

“As ideias fora do lugar e o lugar fora das ideias” é o título de um artigo da urbanista Ermínia Maricato (2007) e refere-se a uma frase proferida pelo sociólogo Francisco de Oliveira em ocasião da banca de concurso dela para professora titular na Universidade de São Paulo. Oliveira aludia um ensaio de Roberto Schwarz (1973) intitulado “As ideias fora do lugar”, seminal para o estudo das interpretações do Brasil⁴. Para nosso argumento, interessa a estrutura das ideias articuladas pelos autores e não esmiuçar seus conteúdos, cujas discussões extrapolam o objeto atual. Apresentamos brevemente os argumentos de Schwarz, bem como algumas articulações recentes - notadamente a de Maricato - para, a partir deles, inquirirmos nosso objeto atual.

“As ideias fora do lugar” é um ensaio de um historiador da cultura e crítico de arte a partir da produção de um célebre autor nacional, Machado de Assis, cuja intenção

³ Não encontrei menções diretas da inspiração francesa na bibliografia visitada. Costa e Carvalho (2008) mencionam inspirações em modelos internacionais, sem detalhá-los. Romeo (2015) cita inspiração em experiências italiana, canadense e argentina. Mas, como veremos, há muitas pistas.

⁴ Recomendo a consulta da bibliografia reunida por Sergio Tavoraro (2021) para os principais diálogos e críticas.

é discutir a aderência do liberalismo - e, conseqüentemente, das ideias modernas - no Brasil oitocentista. Schwarz parte da “disparidade entre a sociedade brasileira, escravista, e as ideias do liberalismo europeu” (SCHWARTZ, 1973, p. 151) e do conseqüente desconforto instalado na sociedade, inclusive entre escritores. Afinal, a liberdade de trabalho e a igualdade perante a lei eram ideias importadas da Europa que, em solo brasileiro, conviviam com uma realidade arcaica, “cuja produção dependia do trabalho escravo” (p. 152). Por sua vez, a herança colonial brasileira engendrara “três classes de população: o latifundiário, o escravo e o ‘homem livre’, na verdade, dependente” (p. 153). O primeiro, vive de renda; o segundo, trabalha vítima de coerção e violência e o último, depende do “favor”, que se transformará em nossa “mediação quase universal” (p. 154). “Daí o liberalismo despontar no Brasil tão somente como “ideologia de segundo grau”, incapaz até mesmo de “representar falsamente a realidade” (p.155)”. Em resumo, afirma Schwartz (1973, p. 160) “incansavelmente o Brasil repõe ideias europeias, sempre em sentido impróprio”. De qualquer maneira, avalia Tavolaro (2021, p.183), “essas ideias modernas cumpriam funções locais e outorgavam prestígio àqueles que, ao brandi-las, sentiam-se integrantes duma espécie de ‘esfera augusta’”.

Tavolaro (2021) resgata as proposições e dissensões de Schwarz e as críticas às suas ideias - e, não obstante, as réplicas do autor, cuja produção continuou pulsante por muitas décadas após o ensaio inaugural. Dentre as ponderações de pares, resgatamos a de Lília Schwarcz, cujo argumento centra-se na impossibilidade de se tomar a “adoção” entre nós das teorias racistas formuladas na Europa oitocentista como “‘mero reflexo’ ou simples ‘cópia desautorizada’ das mesmas”. Seria necessário perseguir o “uso original” de “símbolos disponíveis” em situações e contextos específicos (L. SCHWARCZ *apud* TAVOLARO; 2021; p 186). Parecia-lhe fundamental inquirir as articulações entre o “efeito de deslocamento” das “ideias” no Brasil e sua funcionalidade no novo contexto.

Finda esta breve apresentação, retomamos o artigo de Maricato, cujo objeto é o “descolamento entre as matrizes que fundamentaram o planejamento e a legislação urbanos, no Brasil, e a realidade socioambiental de nossas cidades, em especial o crescimento da ocupação ilegal e das favelas” (MARICATO, 2007; p. 121). O urbanismo brasileiro nasceu “sob a égide do embelezamento”, com inspiração fundamentalmente europeia e mais marcadamente francesa” (REZENDE *apud* MARICATO, 2007; p. 137). Trata-se de corolário que se quer universal, mas se aplica apenas a uma parcela da

sociedade. Afinal, uma grande parte da nossa organização urbana não cabe nesse modelo ordenado e planejado. A cidade ilegal e informal, das favelas e ocupações é "o lugar fora das ideias" a que se referia Oliveira. Portanto, a tradição nacional de "importação de ideias" europeias acerca do planejamento urbano choca-se como os rumos das cidades reais. Verifica-se um "descompasso entre as matrizes ou ideias" e "o rumo tomado pela produção do espaço urbano real" (MARICATO, 2007, p.143). Por isso a necessidade de "mediação" para ideias formuladas e aplicadas em diferentes realidades, com o intuito de "evitar o mimetismo" ou "não repetir as ideias fora do lugar". A solução apontada pela autora pressupõe a ampliação do "conhecimento da contraposição entre a história das ideias e a evolução da realidade empírica", tendo em vista "o fosso que separa as ideias da prática e também o fosso que nos separa dos países centrais" (MARICATO, 2007, p.173).

Em benefício da cidade e de seus cidadãos

Feita a breve digressão, voltemos à situação na qual as ideias objeto desse estudo circulam. Movimento Arte contra a Barbárie (MACB) foi o nome escolhido pelos "trabalhadores do teatro paulistano" que se uniram na década de 1990 com a intenção de discutir a função social do teatro e o papel do Estado nas artes. Iná Camargo da Costa, professora de teoria literária da USP, participou ativamente do movimento em seus primórdios e atuou intensamente no registro de sua história e memória como "testemunha do *front*". Segundo ela, a barbárie emerge assim como categoria central aglutinadora do movimento da sociedade civil batizado a partir de seu inimigo comum (COSTA, 2006, p. 180). Se a degradação no primeiro mundo saltava aos olhos, no Brasil não seria diferente, corroborando a tese da era das trevas de Robert Kurz (1992). Mesmo reconhecendo o caráter estrutural da barbárie⁵ para o capitalismo, Costa manifesta a esperança de que a crise, "com sorte", poderia levar à superação do próprio sistema. Contudo, "enquanto isso não acontece", seria inevitável "viver-se num tempo de barbárie" (COSTA, 2006, p. 181). Portanto, entre 1999 e 2002, o MACB lançará três manifestos, nos quais definem a barbárie como resultado da mercantilização exacerbada e pretendem avançar os debates

⁵ Costa (2006) recorrerá às ideias do filósofo Marildo Menegat para conceituar a "barbárie" para a realidade local. Diz Menegat (2000, p.197): "o desenvolvimento do capitalismo (e sua lógica cultural) não apenas produz a barbárie, como se lhe necessária para sua continuidade".

acerca do papel do Estado em relação às artes. Redigiu-se, então, um projeto de lei, cuja aprovação instituiu o Programa⁶.

Atentemos brevemente para o nome da política pública: Programa **de Fomento ao Teatro para** a cidade de São Paulo (grifos nossos). A cidade é alçada ao centro, como destinatária. Já o remetente, desdobra-se. Por um lado, é o teatro: por meio do Programa, a cidade se beneficiará do fazer teatral. Num segundo plano, o remetente é o “Fomento” - ou, mais amplamente, o subsídio público. Há ainda a conjugação entre os dois, culminando no “Fomento ao Teatro”. Em resumo: um teatro financiado por recursos públicos para benefício da cidade. Latente à formulação, está o desejo que o teatro seja reconhecido e subsidiado como um serviço público, marcando a diferença fundamental entre arte (cultura) e mercadoria.

Desde sua implementação, o Fomento permitiu inovações no modo-de-fazer e de se refletir sobre o teatro. Percebe-se o fortalecimento do fenômeno do teatro de grupo e uma efetiva descentralização do acontecimento teatral que reconfigurará de maneira significativa a geografia (das artes e da cultura) na cidade, culminando em uma nova organização do setor⁷. Esgotado o entusiasmo inicial, verificam-se insuficiências, crescem as insatisfações e queixas e multiplicam-se as desavenças e disputas no interior da classe teatral. É frequente o diagnóstico da necessidade de revisão do modelo, sem consenso acerca das reformas prementes. Às disputas internas, somam-se ameaças externas. A partir do golpe sofrido pela presidenta Dilma (2015), há uma crescente desoxigenação da cultura em todos os níveis da administração pública. Durante o governo Bolsonaro, chegou-se à asfixia, simbolizada pelo total desprezo não só pelo setor cultural, mas à ideia de cultura, culminando na extinção do Ministério da Cultura (MinC). Voltamos a respirar após a posse de Lula (2023) e a refundação do MinC, mas os desafios são enormes.

A função pública do teatro

No *Primeiro Manifesto (1999)*, o MACB explicita seus objetivos e valores:

A cultura é o elemento de união de um povo que pode fornecer-lhe dignidade e o próprio sentido da nação. **É tão fundamental quanto a saúde, o transporte e a educação. É, portanto, prioridade do Estado.**

⁶ Trata-se da LEI Nº 13.279 DE 8 DE JANEIRO DE 2002. Disponível em <https://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/lei-13279-de-08-de-janeiro-de-2002/>. Acesso em 10/05/2024.

⁷ Em trabalho anterior (CAMARGO, 2021), fiz um balanço inicial acerca das conquistas e desafios do programa, a partir de revisão bibliográfica.

Torna-se imprescindível uma política cultural estável para a atividade teatral” (COSTA E CARVALHO, 2008, p.22, grifo nosso).

Empresta-se parcialmente a frase icônica de Jean Vilar (1975; p 173), proferida em 1953, quando ele era diretor do *Théâtre National Populaire* (TNP): "*Le T N P est donc, au premier chef, un service Public. Toute comme le gaz, l'eau, l'électricité*"⁸. A formulação “teatro serviço público” não aparece explicitamente no manifesto paulistano, mas está subjacente. Adequam-se os serviços públicos mencionados à realidade brasileira e afirma-se a “prioridade de Estado”. Sua continuidade dependeria, portanto, de uma política pública.

Alguns anos após a implementação do Programa, Luiz Carlos Moreira (membro fundador do MACB) elabora um relatório avaliando os primeiros anos da política, no qual ele retoma a ideia emprestada de Vilar: "A organização da produção, as poéticas, o público, o teatro que ele pretende, assim como a educação ou saúde, **tem que ser mantidos pelo Estado permanentemente**" (MOREIRA *apud* COSTA e CARVALHO; 2008, p.62, grifo nosso). Outrossim, a ideia aparece explícita em um artigo da teatróloga Maria Lucia Pupo acerca das ações do Programa. A autora afirma que o Fomento é subsidiário de "**uma concepção de trabalho artístico como serviço público**, na contramão dos preceitos de um Estado neoliberal" (PUPO, 2012, p. 47, grifo nosso).

O discurso icônico de Jean Vilar, proferido no contexto da liberação francesa da Segunda Guerra é, segundo Claude Liscia (2001, p. 205), subsidiário de uma ideia “bastante francesa de um Estado protetor dos serviços fundamentais, água, gás, mas também cultura”. Mas como será que essa concepção do teatro - inegavelmente peculiar - terá se tornado tão familiar e consensual para a sociedade francesa, ao longo do século XX? O escritor e teatrólogo francês Robert Abirached (1994) faz-se essa pergunta nos anos 1990, momento de fortalecimento do neoliberalismo e da minimização do Estado no mundo ocidental e, portanto, quando sua particularidade é mais acentuada. Afinal, mesmo na França, trata-se de uma ideia ímpar, cujos contornos do consenso” do qual ela se fez objeto "foi construído historicamente, reverberando nas discussões relacionadas às políticas culturais para o setor teatral francês até o tempo atual” (ABIRACHED, 1994, p 23, tradução nossa).

⁸ O TNP é, essencialmente, um serviço público. Como o gás, a água, a eletricidade. Tradução nossa.

Suas origens remontam aos anos 1920, notadamente a três experiências precursoras de popularização teatral em uma França pauperizada pela Primeira Guerra. Primeiro, o teatro ambulante de Firmin Gémier, que almejava circular suas peças pelo interior do país na boleia de um caminhão; depois, à experiência precursora de Jacques Coupeau instalando-se com sua companhia em um teatro na região da *Bourgogne* depois de fechar seu teatro parisiense e, por último, à batalha do *Le Cartel des quatre* (grupo formado por quatro diretores teatrais parisienses) contra o teatro comercial, numa época em que os subsídios estatais eram ainda desconhecidos. Nos anos 1930, o lugar particular do *Front Populaire* contra o avanço do fascismo incentiva a implantação inédita de uma verdadeira política teatral estatal. As parcerias e subvenções estatais - até então evitadas pelas companhias e pelos artistas por provirem de Estados de tradição burguesa - são estimuladas e exaltadas. É nesse contexto que Charles Dullin, membro do *Le Cartel*, elabora um relatório com proposições para o setor teatral francês, introduzindo os princípios da “descentralização teatral”. A eclosão da Segunda Guerra (em 1939) paralisará a realização do projeto (e extinguirá *Le Cartel*), mas as bases estarão definidas e serão recuperadas durante a campanha de Libertação (COLLOQUE LA DÉCENTRALISATION THÉÂTRALE 1, 2005).

Durante a ocupação alemã, o teatro foi amplamente utilizado pelos invasores alemães nas províncias francesas para impor sua superioridade cultural. Concomitantemente, na direção oposta, dentre as iniciativas de resistência destaca-se a implantação regional dos grupos teatrais pela *Associação Jeune France* (da qual participou o jovem Jean Vilar). A associação funda-se sobre uma noção de cultura “como serviço público” perseguindo o objetivo duplo de entreter os jovens e dar trabalho aos artistas, por meio do teatro (DENIZOT-FOULQUIER, 2005, p.45). Após a Libertação, para superar a forte atuação cultural alemã, um vasto projeto cultural foi instalado - o *Peuple et Culture* (DUBOIS, 1994, p.179). O movimento ganha uma dimensão política profunda, inclusive uma diretoria no ministério da Educação, responsável por inaugurar a intervenção estatal sistemática na vida teatral e, finalmente, implementar a “descentralização” formulada por Dullin. Pretendia-se renovar o teatro, acabar com o monopólio parisiense e aproximar as produções dos espectadores desfavorizados geograficamente e financeiramente (COLLOQUE LA DÉCENTRALISATION THÉÂTRALE 1, 2005).

Voltamos ao discurso de Vilar cuja ancoragem ideológica já remontava três décadas, como acabamos de relatar. Naquele contexto, “o teatro serviço público” era sim uma ideia então “bastante francesa” - a ponto de alguns autores (DENIZOT-FOULQUIER, 2005; LANN, 1994) estabelecerem ali os primórdios das políticas culturais francesas. Mesmo assim, não é uma “ideia eterna”: o crítico teatral Bernard Dort (1977) afirma a morte dessa ideia como uma das eventualidades de maio de 1968. “Não foi não apenas uma política das artes e das letras que acabou, mas uma certa concepção de teatro, ou mesmo de cultura, que se viu ameaçada” (DORT, 1977, p.353). A partir de então, “o governo tendia a substituir a ideia de ‘serviço público’ pela de ‘empresa a seu serviço’” (DORT, 1977, p.356). Em resumo, “o sonho de um teatro ecumênico, que reconciliaria o homem, a Cidade e a arte, dissipou-se totalmente” (DORT, 1977, p.363).

O aforismo "Cultura não é mercadoria"

"Cultura não é mercadoria" - e a variação "teatro não é mercadoria" - são os principais *slogans* de luta do movimento teatral independente paulistano na virada do século XXI. A ideia já aparece latente no primeiro Manifesto do MACB (1999): “é inaceitável a mercantilização imposta à cultura no país, no qual predomina uma política de eventos” (COSTA e CARVALHO, 2008, p.21)⁹. Mais à frente complementa: "a política oficial deixou a cultura restrita ao mero comércio de entretenimento. O teatro não pode ser tratado sob a ótica de economista” (p.23). O Terceiro Manifesto afirma que “a produção artística vive uma situação de estrangulamento que é resultado da mercantilização imposta à cultura e à sociedade brasileiras. (...) Hoje o pensamento está sendo reduzido a mercadoria” (p.29). Também em 2002, em resposta à ameaça de exclusão da previsão orçamentária para o ano subsequente, elaboram uma carta onde afirmam que “o teatro não pode ser resumido a uma mercadoria” (p. 43).

A origem da formulação remonta à campanha da exceção cultural francesa dos anos 1990, cujo *slogan* “*la culture n’est pas une marchandise comme les autres*”¹⁰ viajou o mundo. Irit Sholomon-Kornblit (2018) tece uma interessante análise retórica desta “*petite phrase*” (pequena frase), que resumimos (e traduzimos) a seguir. Trata-se de um

⁹ Os Manifestos do MACB foram publicados integralmente em Costa e Carvalho (2008) e as páginas aqui indicadas referem-se a esta publicação.

¹⁰ A cultura não é uma mercadoria como as outras, tradução nossa.

aforismo com propriedades específicas, construído como “evento discursivo” pelas mídias por conta de seu teor polêmico. Sua estrutura fixa e rígida guarda a capacidade dupla de “funcionar como argumento condensado” e de “circular ideias complexas” de maneira simples. O aforismo ganha o espaço público como “argumento legítimo”, podendo ser recebida como “integrante do consenso” ou “tema de polêmicas” (p. 19).

Dentre as características da *petite phrase*, está a possibilidade de se retrair sua história: o emissor original é conhecido e é essa situação (ou personalidade original) a principal fonte de sua legitimidade. Neste caso específico, ela aparecesse na mídia francesa em 1993 “como o argumento chave da campanha francesa pela exceção cultural para se contrapor às demandas norte americanas referentes à liberação do mercado audiovisual” (p. 20). Portanto, é um “aforismo destinado a um auditório universal” (p. 21) e o empréstimo contundente do contexto francês ao paulistano é um bom exemplo da sua potente plasticidade argumentativa. Como elemento retórico, a *petite phrase* deve ser facilmente memorável e ter a capacidade de encerrar discussões. A estrutura fixa e estável empresta-lhe um caráter de “verdade transcendente, universal, consequentemente, irrefutável, dificultando contra argumentações”. Ela se torna “um *topos* neste debate, baseado em uma hierarquia subjacente de valores, segundo a qual o valor da cultura é superior ao do mercado/mercadoria” (p. 21).

A compreensão das naturezas distintas de cultura e mercado é um ponto-de-partida da formulação, o que justificaria que a cultura não seja deixada à simples regulação do mercado. Na França, a cultura tem uma dimensão simbólica mais relevante que todas as outras mercadorias e, consequentemente, seu valor mais importante não é o “valor de uso”, mas sim sua capacidade de sintetizar os valores em circulação em uma sociedade. “Esta polissemia de valor distingue e dissocia as indústrias culturais das indústrias do carvão, do aço, do petróleo ou nuclear ao estabelecer uma hierarquia clara entre as primeiras e as últimas” (p.22).

A relevância simbólica da cultura “faz, portanto, parte da *doxa* francesa bem antes da campanha pela exceção cultural” (SHOLOMON-KORNBLIT, 2018, p.23). Serge Regourd (2002) afirma que a ideia de que cultura é um caso específico e excepcional em relação ao mercado (e às mercadorias) é uma noção estável e intuitiva (para os franceses) muito antes dos anos 1990. Suas origens remetem aos discursos de Jack Lang, então ministro da Cultura, à ocasião dos debates que levaram à criação da lei Lang sobre o preço

único dos livros (1981). Ao apresentar o projeto de lei, Lang afirma “sua recusa em considerar o livro como um produto de mercado banalizado”. Lang pretendia aproximar duas ideias até então antípodas: “economia e cultura, mesmo combate”, dirá o ministro em seu discurso na Assembleia da Unesco em 1982 (URFALINO, 2004, p. 351). Este novo lema vital conquistará rapidamente legitimidade na sociedade: as indústrias criativas emergem como solução superar a crise econômica e as classes artísticas são conquistadas por investimentos públicos inéditos.

As sementes plantadas por Lang - o livro como uma "mercadoria excepcional" com consequências econômicas e tributárias - serão resgatadas em ocasião dos debates da Rodada Uruguai, na Unesco. Para evitar o monopólio norte-americano (de *Hollywood*), a França propõe que a indústria cinematográfica seja considerada uma exceção cultural e, portanto, não participe da liberalização dos mercados. A ideia da exceção cultural ocupará as manchetes dos jornais franceses no fim de 1993 como um grande evento discursivo. O presidente François Mitterrand apresenta a cultura “como ideia universal, como um valor humano ético, forçosamente uma antítese à mercadoria”. Afirmar-se uma superioridade moral francesa (os bens culturais franceses como “criações do espírito”) e uma inferioridade ética de uma cultura de produtos norte americana (MARTIGNY, 2016, p.73). Trata-se de uma questão de identidade cultural, direitos culturais, liberdade de criação e escolha de representações - todas apostas nobres (SHOLOMON-KORNBLIT, 2018; p. 24).

Em resumo, a *petite phrase* é carregada de história precedente, alimentada pela "oposição entre uma cultura de elite, liderada pela França, e uma cultura de massa americana". A exceção cultural, portanto, seria "uma guerra contra um totalitarismo cultural" (p. 25), uma disputa de visões de mundo.

Ideias de lá para cá

Voltemos ao Brasil, ao MACB e às discussões que originariam o Fomento ao Teatro. A reunião dos artistas acontece nos anos 1990, após a ebulição de abertura democrática e da aprovação da Constituição Cidadã. Entretanto, o fim da ditadura no país foi um grande pacto nacional para, pacificamente, retirar-se o governo militar e, em seu lugar, erigir um governo civil que pudesse manter as bases políticas arcaicas, de herança colonial e as desigualdades extremas. As eleições diretas de 1989 confirmam essa trajetória, elegendo para presidente Fernando Collor e seu projeto ultraliberal

barbarizante estruturado sobre o Estado mínimo. Portanto, nesse contexto ideológico, “teatro serviço público” era uma ideia em disputa: denotava um horizonte aspiracional e um caminho de luta no fervor da retomada democrática, mas não tinha contexto de aderência histórica semelhante à trajetória na França. Afinal, não há tradição de intervenção estatal na cultura no Brasil¹¹.

Em um mundo que se globalizava nos anos 1990, a disputa da “exceção cultural” entre Europa e EUA também reverberou na mídia brasileira. A classe teatral paulistana se apropriará do *slogan* impactante e adotará a primeira parte da frase: “cultura não é mercadoria”. Já “a moderação pelo sintagma ‘como as outras’, deixando aberta margem de interpretação quanto ao grau de interseção entre cultura e mercadoria”, é descartada. Portanto, exclui-se “a possibilidade de um debate posterior acerca da natureza dessa relação”, identificada por Sholomon-Kornblit (2018; p.21) na matriz francesa.

A sociedade brasileira é bastante permeável aos valores e ideologias norte-americanos e a “narrativa” da superioridade da cultura de elite face à cultura de massa não tem (grande) impacto no Brasil atual. As pesquisas etnográficas de Rosana Pinheiro Machado apontam “a transformação do universo de valores a partir da inclusão via consumo favorecida pelos governos Lula” (PINHEIRO-MACHADO; SCALO, 2018, p.4). A partir do consumo, as pessoas têm a oportunidade de levantar a cabeça e brilhar pela primeira vez: quebra-se “o monopólio do privilégio das elites da aquisição de símbolos de status” (p.5). O ápice dessa nova situação talvez tenham sido os “rolezinhos” dos jovens que aconteceu entre 2011 e 2014 nos *shoppings centres* de várias cidades brasileiras. Os jovens de classe C e D combinavam, pela *internet*, de se encontrar no shopping. “Eram atos concomitantemente de lazer e políticos”: arrumavam-se bem e entravam “no *shopping* de cabeça erguida” (p.5). Aspiravam consumir e ostentar marcas, ao mesmo tempo que sentiam a violência, o racismo e a segregação arcaicas remanescentes. Esse evento “operava como um espelho de um mundo que - apesar de certas mudanças - mantinha-se profundamente segregado, violento, racista e desigual” (p.6). Essa subjetividade erigida a partir do consumo - o direito de ir e vir no *shopping* e

¹¹ Antonio Albino Rubim resume a “trajetória brasileira das políticas culturais” em “três tristes tradições”, a saber: ausência, autoritarismo e instabilidade (RUBIM, 2012, p. 29). O período inicial de exclusão ou ausência é o mais longo, estendendo-se por mais de quatro séculos, de 1500 a 1930.

ostentar marcas - demonstra, entre outros aspectos, a aderência aos valores norte-americanos em solo nacional.

Mesmo na França, a tradicional centralidade da cultura para a identidade nacional tem perdido espaço. Na virada do milênio, o diagnóstico do Ministério da cultura (FRANCE; RIGAUD, 1996) afirma que a cultura estaria atravessando uma crise tripla, concomitantemente administrativa (necessário descentralizar), orçamentária (alto custos da rede de equipamentos e programas) e ideológica (confusão de valores e princípios). O relatório elaborado por Jacques Rigaud propõe uma solução tríplice: simplificar programas, cortar incentivos e descontinuar o “patrimonialismo excessivo”. Esse diagnóstico oficial é convergente com a maior parte das reflexões gestadas nesse período¹². Em consequência, a partir dos anos 2000, a política cultural francesa perderá protagonismo e excepcionalidade para tornar-se uma política pública como as outras.

Passo, descompasso e o vácuo ideológico

Retomemos Schwartz (1973) e Maricato (2007) para refletir acerca do efeito de deslocamento das ideias - “teatro serviço público” e “cultura não é mercadoria” - para Brasil, assim como sua penetração no novo contexto. Inicialmente, quando empregada pelo MACB, não se tratava de “mero reflexo ou cópia desautorizada” - em referência à ponderação de Lilian Schwarcz supracitada. Havia um movimento de artistas fervoroso pelo fim da ditadura e perplexo com o abandono do governo Collor¹³, buscando meios para sobrevivência. Reuniram-se como movimento social contra o “estado de coisas criado pelas contradições e pelo encolhimento cada vez mais visível do sistema capitalista” (COSTA; 2007; p.22). Erigiram um projeto nacional contra a barbárie, no qual as artes e a cultura seriam centrais. E cujos feitos são impressionantes: “um limiar histórico foi transposto, por irrisório que seja. Nos tempos que correm, não é pouca coisa converter consciência artística em protagonismo político”, avaliará o filósofo Paulo Arantes (*apud* COSTA e CARVALHO, 2008, p.142). Entretanto, duas décadas depois, os limites do Programa e a necessidade de reforma são prementes para permitir sua continuidade e, desejavelmente, sua expansão. Para tanto, há a necessidade de apoio da

¹² Doença, cansaço, esgotamento - esses substantivos resumem o tom dos diagnósticos a cerca da cultura, do setor cultural e da política cultural francesa no início do século XXI. Ver Donnat (2003); Benhamou (2006) e Caune (2006).

¹³ A perplexidade dos artistas é bem delineada por Magaldi (1992).

classe política e da população. Será que as matrizes e os *slogans* da virada do milênio ainda guardam possibilidade de penetração, influência e mobilização da população?

Retomo duas afirmações de Costa em relação à atividade artística para nos auxiliarem nessa comparação de contextos. Ela recupera uma reflexão do diretor, dramaturgo e ensaísta Augusto Boal datada do fim dos anos 1960 acerca da precariedade da vida artística: "se encerrássemos definitivamente as nossas atividades de um dia para o outro, não se registraria um único gesto de protesto. Esta é a nossa maior precariedade: só existimos porque somos teimosos" (BOAL *apud* COSTA, 2006, p.183). Para Costa, a teimosia que garantira a permanência durante a ditadura seria fundamental também na virada do milênio. Daí que o MACB seria "um sismógrafo", cuja existência assinalaria que "os escombros da catástrofe começavam a atingir até os setores sociais tradicionalmente mais preservados da sociedade brasileira" (COSTA, 2006, p.181)

No início dos anos 2000, essa importante crítica e historiadora da cultura afirmava que a classe artística era, tradicionalmente, um dos setores mais preservados da sociedade brasileira; perseverante, mantinha-se mesmo que só por teimosia. Passados vinte anos, a situação mudou radicalmente: uma parte considerável - quiçá, majoritária - da sociedade celebra os encerramentos da cultura, suas instituições e agentes. A "guerra cultural" revelou-se como cruzada contra a cultura e o aniquilamento do MinC - a instituição e seus agentes - foi um dos principais símbolos de como o governo Bolsonaro atuou para salvar a nação e os cidadãos de bem.

Há um forte simbolismo nas ações de Bolsonaro em relação ao setor cultural, seus atores e instituições. Como bem resume Caio Dias (2021, p. 220), "o que está em disputa é um modelo civilizatório". No campo cultural, para garantir a fidelidade fervorosa de seu eleitorado mais fiel, o bolsonarismo teria dois interesses: "a adesão aos preceitos ultraneoliberais" e "uma encenação da guerra híbrida" (DIAS, 2021, p. 33). Característica da guerra híbrida em sua faceta cultural, é na afirmação de uma postura unívoca diante da diferença que parece ser constituído o inimigo. E, na sua eliminação, tem-se a possibilidade de vitória. As políticas culturais inclusivas implementadas e defendida pelo PT representam tudo o que a ideologia belicista do ódio – o afeto predominante no bolsonarismo - pretende eliminar. O campo cultural torna-se então uma "arena midiática" em que a "disputa moral pode, de fato, se efetivar". A cultura serve, assim, de "espelho e

vitrine” para as posturas morais que geram furor popular no bolsonarismo (DIAS, 2021, p. 245).

A aderência de grande parte da população à cruzada da extrema-direita contra as artes, os artistas e o dito “marxismo cultural”¹⁴ e a efetividade da destruição do setor cultural institucional (que segue na cidade e no estado de São Paulo, mesmo após a eleição de Lula para o terceiro mandato) dão pistas do descompasso entre as ideias encantadoras - como teatro serviço público e cultura não é mercadoria - e a ideologia dominante. Será que a teimosia de outrora, que garantiu a sobrevivência e permanência da classe artística, será suficiente agora? O risco de se sustentar ideias inapropriadas ao contexto local - à semelhança do mecanismo apresentado por Maricato - pode ser contribuir para um vácuo ideológico no real. Será que esse “vazio” de ideias contribuiu para a transformação recente, pela qual arte e cultura são sinônimo de “entretenimento” e artistas e intelectuais perdem legitimidade e tornaram-se inimigo da nação? Agora, a notoriedade é erigida nas redes sociais, medida em seguidores. É no reino dos influenciadores digitais, dos *coachs*, das celebridades frequentadoras dos *realities shows* que se plasmam valores e difundem-se visões de mundo.

Parece urgente retomar a ideia originária do MACB, agora como pergunta: a partir de que ideias e ideais vamos “disputar e transformar o pensamento sobre arte e cultura no Brasil” de hoje?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABIRACHED, R. Le Théâtre, Service Public: Avatars d’une notion. In: SARRAZAC, J.P. (Org.) *Les pouvoirs du théâtre: essais pour Bernard Dort*. Paris: Ed. théâtrales, 1994. p. 33-48.

BENHAMOU, F. Les dérèglements de l’exception culturelle: plaidoyer pour une perspective européenne. Paris: Éd. du Seuil, 2006. 347p.

CAMARGO, M. V. La ville de São Paulo, le théâtre et le Fomento. Le blog de la revue Alternatives théâtrales, Bruxelas, 2021. Disponível em : <https://blog.alternativestheatrales.be/la-ville-de-sao-paulo-le-theatre-et-le-fomento/> Acesso em : 10/02/ 2025.

CAUNE, J. La démocratisation culturelle: une médiation à bout de souffle. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble, 2006. 205p.

COLLOQUE LA DÉCENTRALISATION THÉÂTRALE 1 : LE PREMIER ÂGE, 1945-1958, 1991, Bourges. *Publication*. Arles [Paris]: Actes Sud-Papiers, 2005.

¹⁴ Teoria conspiratória difundida pela extrema direita segundo a qual a esquerda aparelhou universidades e instituições de cultura a fim de destruir os valores judaico-cristãos, a tradição, a família e a propriedade.

- COSTA, I. C. Provocando o redemoinho. Sala Preta, São Paulo, v. 6, 2006. p. 179–187.
- COSTA, I. C. Teatro de grupo contra o deserto do mercado. ArtCultura, v. 9, n. 15, 2007. p. 17-29.
- COSTA, I. C e CARVALHO, D. A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura os cinco primeiros anos da lei de fomento ao teatro. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008. 279p.
- DENIZOT-FOULQUIER, M. Jeanne Laurent: une fondatrice du service public pour la culture, 1946-1952. Paris: Ministère de la culture, 2005. 287p.
- DIAS, C. G. A Cultura que se Planeja: Políticas Culturais, do Ministério da Cultura ao Governo Bolsonaro. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2021. 296p.
- DONNAT, O. La question de la démocratisation dans la politique culturelle française. Modern & Contemporary France, v. 11, n. 1, 2003. p. 9-20.
- DUBOIS, V. La politique culturelle : genèse d’une catégorie d’intervention publique. Paris : Belin, 2012. 512p.
- FRANCE, Ministère de la Culture; RIGAUD, J. Pour une refondation de la politique culturelle. Paris, 1996. 201p.
- KURZ, R. O colapso da modernização da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1992. 244p.
- LISCIA, C. Les dérives du service public dans le théâtre contemporain. L’Année sociologique, Paris cedex, n. 1, 2001, p. 205–231.
- MAGALDI, S. A. Onde está o teatro. Revista USP, São Paulo, n. 14, 1992. p. 6-9.
- MARICATO, E. As ideias fora do lugar e o lugar fora das ideias. Em: ARANTES, O. *A cidade do pensamento único desmanchando consensos*. Petrópolis : Vozes, 2007. p. 121-192.
- MARTIGNY, V. Dire la France: cultures et identités nationales, 1981-1995. Paris: Sciences po les presses, 2016. 369p.
- MENEGAT, M. A crise da modernidade e a barbárie. Physis: Revista de Saúde Coletiva, v. 10, 2000, p. 197–216.
- PINHEIRO-MACHADO, R.; SCALCO, L. Da esperança ao ódio: Juventude, política e pobreza do lulismo ao bolsonarismo. Revista do Instituto Humanitas Unisinos, v. 16, 2018. p. 3-13.
- PUPO, M. L. de S. B. Alteridade em cena. Sala Preta, São Paulo. v.12, n. 1, 2012. p. 46–57.
- REGOURD, S. L’exception culturelle. Paris : Presses universitaires de France, 2002. 127p.
- RIOUX, J.-P. Le théâtre national de la décentralisation (1945-1952). In: COLLOQUE LA DÉCENTRALISATION THÉÂTRALE 1 : LE PREMIER ÂGE, 1945-1958, 1991, Bourges. Publication. Arles [Paris]: Actes Sud-Papiers, 2005.p. 55-65.

ROMEO, S. do P. O movimento Arte Contra a barbárie: gênese, estratégias de legitimação e princípios de hierarquização das práticas teatrais em São Paulo (1998-2002). Orientadora: Carolina Martins Pulici. 2016. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2016. 225p. Disponível em: <http://repositorio.unifesp.br/handle/11600/48528>. Acesso em: 30/08/2024.

RUBIM, A.A.C. Políticas Culturais no Brasil. Passado e Presente. In: RUBIM, A.A.C.; ROCHA, R. (Org.). *Políticas Culturais*. 1ed. Salvador: EDUFBA, 2012, v. 1, p. 29-48.

SCHWARZ, R. Idéias fora do lugar. Estudos CEBRAP, v.5, 1973, p. 151–161.

SHOLOMON-KORNBLIT, I. Pour une analyse rhétorique et argumentative de la petite phrase : le cas de « la culture n'est pas une marchandise comme les autres » (1993-1999). Mots. Les langages du politique, n. 117, 2018, p. 19–33.

TAVOLARO, S. B. Ideias fora do lugar e seus colóquios: insights para a análise das “interpretações do Brasil”. Revista Brasileira de Sociologia, v. 9, n. 23, 2021, p. 178–203.

URFALINO, P. L'invention de la politique culturelle. Paris: Hachette littératures, 2004. 427p.

VILAR, J. Le théâtre, service public et autres textes. Paris: Gallimard, 1975. 562p.

O FOMENTO À CULTURA NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO E OS REPASSES FEDERAIS ENTRE 2020 E 2024

Veronica Diaz Rocha¹

Pâmela Vieira Matos²

Resumo: o artigo analisa os valores atribuídos ao Fomento direto e ao Fomento indireto para a cultura no orçamento da cidade do Rio de Janeiro, ao longo do período entre 2020 e 2024. O estudo é feito a partir dos valores propostos para as ações 2.739, 5.703, 2.961 e 2.964 nas Leis Orçamentárias Anuais (LOAs) do período, como também dos valores executados, verificados nos sites Portal SIG e Contas Rio. Entre os resultados, apresentados na forma de gráficos, verificam-se as diferenças de valores entre as modalidades de Fomento e reduções dos investimentos municipais nas ações de Fomento direto em função dos repasses federais correspondentes à Lei Aldir Blanc, à Lei Paulo Gustavo e à Política Nacional Aldir Blanc.

Palavras-chave: Fomento à Cultura, Políticas Culturais, Orçamento Municipal.

¹ Pesquisadora associada ao Centro Latino-Americano de Estudos em Cultura (CLAEC), doutoranda no programa de Políticas Públicas e Formação Humana (PPFH/UERJ); veronicadia@gmail.com.

² Pesquisadora associada ao CLAEC, mestre em Planejamento Urbano e Regional (IPPUR/UFRJ); pammts@gmail.com.

1 - INTRODUÇÃO

A Lei Aldir Blanc (LAB) – Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020 – foi instituída como um mecanismo emergencial de apoio ao setor cultural durante a pandemia, configurando um feito inédito. Seu destaque está na ampla articulação entre agentes culturais e parlamentares, na complexidade do processo de distribuição de recursos, que envolveu múltiplas esferas da administração pública, e na conquista de sua implementação em um contexto governamental adverso à cultura.

A Lei Paulo Gustavo (LPG) – Lei Complementar nº 195, de 8 de julho de 2022 – resultou de intensa mobilização de agentes culturais, especialmente do setor audiovisual, um dos mais impactados pelas restrições da pandemia de Covid-19. Sua promulgação representou uma conquista significativa para a retomada do setor, viabilizando um amplo aporte de recursos. Embora priorizasse o audiovisual, a LPG também destinou parte dos investimentos a outras linguagens artísticas e à realização de obras em equipamentos culturais, ampliando seu alcance.

A aprovação da Política Nacional Aldir Blanc (PNAB), na mesma data da aprovação da LPG, foi outra grande vitória. O programa tem o objetivo de impulsionar o setor cultural, buscando garantir estabilidade com o repasse anual de recursos no valor total de três bilhões aos entes federativos por um prazo de cinco anos.

Por outro lado, a análise da Lei Orçamentária Anual (LOA) da cidade do Rio de Janeiro para 2025 revela um orçamento extremamente reduzido para o apoio direto às atividades culturais. O alerta, já levantado no ano anterior, foi reafirmado durante a audiência pública de discussão do projeto de LOA 2025, realizada em 6 de novembro de 2024. Na ocasião, o então secretário de Cultura, Marcelo Calero, justificou o baixo investimento municipal na área com base na expectativa de aportes federais via PNAB, argumentando que isso permitiria o redirecionamento de recursos da prefeitura para outras demandas. No entanto, o orçamento da Secretaria Municipal de Cultura (SMC-RJ), que já era reduzido, sofreu nova retração, passando de 0,46% do orçamento total do município estimado em 2024 para apenas 0,44% da previsão em 2025.

O fato motivou este estudo, uma vez que a lógica que sustentou a aprovação da LAB, da LPG e da PNAB pressupunha um acréscimo global nos recursos destinados à

cultura, e não a redução dos investimentos locais. Assim, realizamos um levantamento dos valores previstos e executados para as principais ações de fomento cultural na cidade entre 2020 e 2024, bem como dos repasses provenientes da LAB, da LPG e da PNAB, considerando seus respectivos períodos de transferência e execução.

É relevante destacar que este estudo se concentra exclusivamente nos investimentos municipais voltados ao fomento direto e indireto, conforme detalhado a seguir, não abrangendo outras áreas de aplicação de recursos.

2 - METODOLOGIA

Foram levantados os valores previstos das ações 2.739, 5.703, 2.961 e 2.964 relativas ao Fomento direto e Fomento indireto nas LOAS 2020, 2021, 2022, 2023, 2024 e 2025.

Do Portal SIG foram extraídos os valores executados para as ações citadas no período entre 2020 e 2023, bem como os valores repassados ao município referentes à Lei Aldir Blanc, em 2020, à Lei Paulo Gustavo, em 2022, e à Política Nacional Aldir Blanc, em 2023. Do *site* Contas Rio os valores para as mesmas no período entre 2024 e 2025.

Cabe destacar que a coleta dos valores das ações foi detalhada até o nível das Fontes de Recursos, categorizadas de acordo com os Classificadores de Receitas e Despesas disponibilizados anualmente pela Controladoria Geral do Município do Rio de Janeiro.

Todos os valores foram corrigidos pelo IPCA-E (Índice Nacional de Preços ao Consumidor Amplo Especial) para dezembro de 2024, exceto aqueles referentes a 2025.

3 - ANTECEDENTES

3.1 - Fomento à Cultura

As principais modalidades de financiamento das atividades culturais na cidade do Rio de Janeiro são o fomento direto e o fomento indireto. No fomento direto, agentes culturais submetem projetos para obtenção de apoio financeiro por meio de seleções

públicas, com recursos municipais geridos pela SMC-RJ. No entanto, o número de projetos contemplados é limitado, deixando uma ampla parcela de iniciativas sem acesso a financiamento público. Além disso, observa-se uma tendência de concentração dos proponentes apoiados em territórios historicamente mais privilegiados da cidade (ROCHA, 2023; 2021).

O fomento indireto é um mecanismo mais complexo, estruturado anualmente com base na Lei nº 5.553, de 14 de janeiro de 2013. Esse modelo permite que parte do Imposto Sobre Serviços (ISS) que as empresas devem pagar à prefeitura seja destinada ao financiamento de projetos culturais. Conforme a legislação municipal, no mínimo 1% da arrecadação anual do ISS do ano anterior deve ser direcionado à cultura.

Nesta modalidade de apoio o proponente aprovado na seleção pública deve conseguir uma empresa patrocinadora para seu projeto, o que requer uma capacidade de articulação que em geral é mais dominada pelos produtores mais estruturados.

Além disso, por este mecanismo indireto o número de contemplados costuma ser ainda menor do que no fomento direto, os valores envolvidos de modo geral são bem superiores e a complexidade do processo exige maior estruturação por parte dos proponentes. Por tal motivo, a concentração dos recursos nos territórios abastados é ainda mais aguda do que na modalidade de apoio direto, o que tem como consequências não apenas a restrição dos direitos culturais de grande parte da população carioca, como a redução da diversidade cultural pela predominância das formas hegemônicas (ROCHA, 2023; 2021). Como exemplo, temos o caso do Edital Ações Locais de 2023, financiado pela Lei Paulo Gustavo, em comparação com o incentivo via renúncia de ISS:

Embora a reformulação da lei do ISS tenha favorecido alguns projetos em regiões periféricas, a maior parte dos recursos ainda se mantém nas áreas centrais e de alto poder aquisitivo. Em contraste, o edital "Ações Locais" financiou 162 projetos com um total de R\$8,29 milhões, refletindo uma média de R\$51 mil por projeto entre as três Categorias, enquanto o ISS em 2023 contemplou 202 projetos com R\$58,9 milhões, atingindo uma média de R\$293 mil por projeto, evidenciando uma discrepância significativa na distribuição média de recursos entre ambos.

Esses dados reforçam o papel do “Ações Locais” em promover uma redistribuição mais inclusiva de recursos, priorizando territórios historicamente marginalizados. Em oposição ao perfil centralizado do ISS, o edital enfatiza a democratização do acesso ao financiamento cultural, contribuindo para ampliar o alcance e o impacto das políticas culturais em regiões menos atendidas da cidade. (MATOS, 2025)

Em ambos os casos, prevalece um sistema competitivo entre os agentes e uma concepção da atividade cultural restrita a um produto. Vale ressaltar ainda que alguns projetos podem ser escolhidos e apoiados de forma discricionária pelo gestor da SMC-RJ, sem passar pelo processo de competição via editais

3.2 - Ações orçamentárias de Fomento

O orçamento anual de uma cidade é apresentado pelo Poder Executivo e votado no plenário da Câmara dos Vereadores sob a forma de lei. Na Lei Orçamentária Anual (LOA), são estimadas as receitas e definidas as despesas que podem ser executadas ao longo de cada ano, em cada setor de atividades. Nela constam os programas que serão implementados e as ações que os concretizam.

No contexto de transição de governo, com a substituição da gestão devido à nova eleição, no primeiro ano do novo mandato, o gestor toma a iniciativa de elaborar o seu Plano Plurianual (PPA), que tem validade por quatro anos e orienta os programas e ações a serem inscritos na LOA. Durante esse período, o novo gestor também executa o PPA anterior, enquanto consolida seu planejamento para os próximos anos.

No governo Crivella (2017-2020), a principal ação de fomento direto tinha o número 2.739 e se chamava “Apoio e fomento à produção cultural”. A partir de 2022, sob a gestão de Paes (2021-2024), essa ação deixou de ser provisionada, e foi criada a ação número 2.961, denominada “Apoio e fomento à produção cultural, artística e sociocultural”.

Para o fomento indireto, até a LOA 2021, aprovada em 2020, a ação orçamentária correspondente tinha o código 5.703 e era chamada “Apoio a eventos na área cultural através da lei de incentivos culturais - Lei nº 5.553 de 14/01/2013 – PBL

15/01/13”. Com a nova gestão de Paes, a partir de 2022, a mesma ação passou a ter o número 2.964.

3.3 - Repasses federais

3.3.1 - A Lei Aldir Blanc

A Lei nº 14.017 de 29 de junho de 2020, cujo nome homenageia o compositor e militante falecido por Covid-19, foi aprovada em plena pandemia e coroou com êxito a intensa mobilização dos fazedores de cultura de todo o país. Os recursos, no valor total de três bilhões de reais, foram repassados em outubro daquele ano aos entes federativos que cumpriram as exigências previstas.

Com um desenho tríptico que contemplava transferência direta de renda a pessoa física (Inciso I), apoio para manutenção de coletivos, grupos e companhias (Inciso II) e apoio para projetos culturais (Inciso III), a LAB constituiu uma iniciativa inédita que fez chegar benefícios a muitos agentes.

A cidade do Rio de Janeiro, por exemplo, recebeu pouco mais de 39 milhões de reais para contemplar os Incisos II e III (SMC-RJ, 2020). Nesse contexto, a classe artística organizada, especialmente em torno do Conselho Municipal de Políticas Culturais, teve um papel ativo na elaboração dos critérios de distribuição dos recursos.

Em síntese, as circunstâncias políticas, tanto no cenário nacional quanto local, somadas à urgência enfrentada pelos fazedores de cultura, possibilitaram uma ampla participação dos agentes culturais cariocas no processo de discussão e implementação da LAB na cidade (ROCHA et al., 2022).

3.3.2 - A Lei Paulo Gustavo

Nomeada em homenagem ao ator, que faleceu em decorrência do coronavírus, a Lei Complementar nº 195, de 08 de julho de 2022 “[...] dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas em decorrência dos efeitos econômicos e sociais da pandemia da covid-19” (BRASIL, 2022). Por este instrumento foi destinado, naquele ano, um total de 3,862 bilhões de reais aos Estados, Distrito Federal e aos Municípios.

À cidade do Rio de Janeiro coube o montante de pouco mais de 48 milhões de reais. Destes, cerca de 34,5 milhões deveriam ser destinados ao setor do audiovisual,

nas quatro linhas propostas no artigo 6º. da lei, e o restante – quase 14 milhões de reais - deveria ser destinado a outros setores culturais que não o audiovisual (BRASIL, 2022a; RIO DE JANEIRO, 2023).

As quatro linhas do audiovisual para as quais os recursos deveriam ser destinados podem ser assim resumidas:

I - apoio a produções audiovisuais [...];

II - apoio a salas de exibição (reformas, restauros, manutenção e funcionamento) públicas ou privadas, [...] bem como de cinemas de rua e de cinemas itinerantes;

III – capacitação, [...], apoio a cineclubes e à realização de festivais e mostras, bem como para a memória e a preservação de acervos, ou ainda apoio a observatórios, a publicações especializadas e a pesquisas sobre audiovisual e ao desenvolvimento de cidades de locação;

IV - apoio às microempresas e às pequenas empresas do setor audiovisual, [...] ao licenciamento de produções audiovisuais nacionais para exibição em redes de televisão públicas e à distribuição de produções audiovisuais nacionais. (BRASIL, 2022a)

É importante destacar que o artigo 4º da LPG afirma que os entes federados deveriam se comprometer com o fortalecimento do Sistema Nacional de Cultura, no qual se prevê a criação de Conselhos, Planos e Fundos de cultura em cada nível da administração pública.

Um outro aspecto que cabe sublinhar, constante do § 2º do mesmo artigo 4º, diz respeito à participação social na implementação da própria LPG:

[...] os Estados, o Distrito Federal e os Municípios deverão promover discussão e consulta à comunidade cultural e aos demais atores da sociedade civil sobre parâmetros de regulamentos, editais, chamamentos públicos, prêmios ou quaisquer outras formas de seleção pública relativos aos recursos de que trata esta Lei Complementar, por meio de conselhos de cultura, de fóruns direcionados às diferentes linguagens artísticas, de audiências públicas ou de reuniões técnicas com potenciais interessados em participar de

chamamento público, sessões públicas presenciais e consultas públicas, desde que adotadas medidas de transparência e impessoalidade, cujos resultados deverão ser observados na elaboração dos instrumentos de seleção de que trata este parágrafo. (BRASIL, 2022)

3.3.3 - A Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura

O programa foi aprovado na forma da Lei nº. 14.399 de 08 de julho de 2022 e garante a transferência anual de recursos no valor de três bilhões de reais para os entes federativos durante cinco anos, a partir de 2023.

Por este instrumento, a cidade do Rio de Janeiro recebeu quase 35 milhões de reais em 2023, com execução em 2024 (RIO DE JANEIRO, 2024). A dotação da PNAB para 2025 não consta da LOA desse ano.

O artigo 7º. da Lei define que um percentual de 80% dos valores recebidos deve ser voltado para atividades do setor, incluindo a manutenção de espaços e ambientes culturais, e que 20% dos recursos sejam necessariamente aplicados “[...] em ações de incentivo direto a programas, a projetos e a ações de democratização do acesso à fruição e à produção artística e cultural em áreas periféricas, urbanas e rurais, bem como em áreas de povos e comunidades tradicionais (BRASIL, 2022).

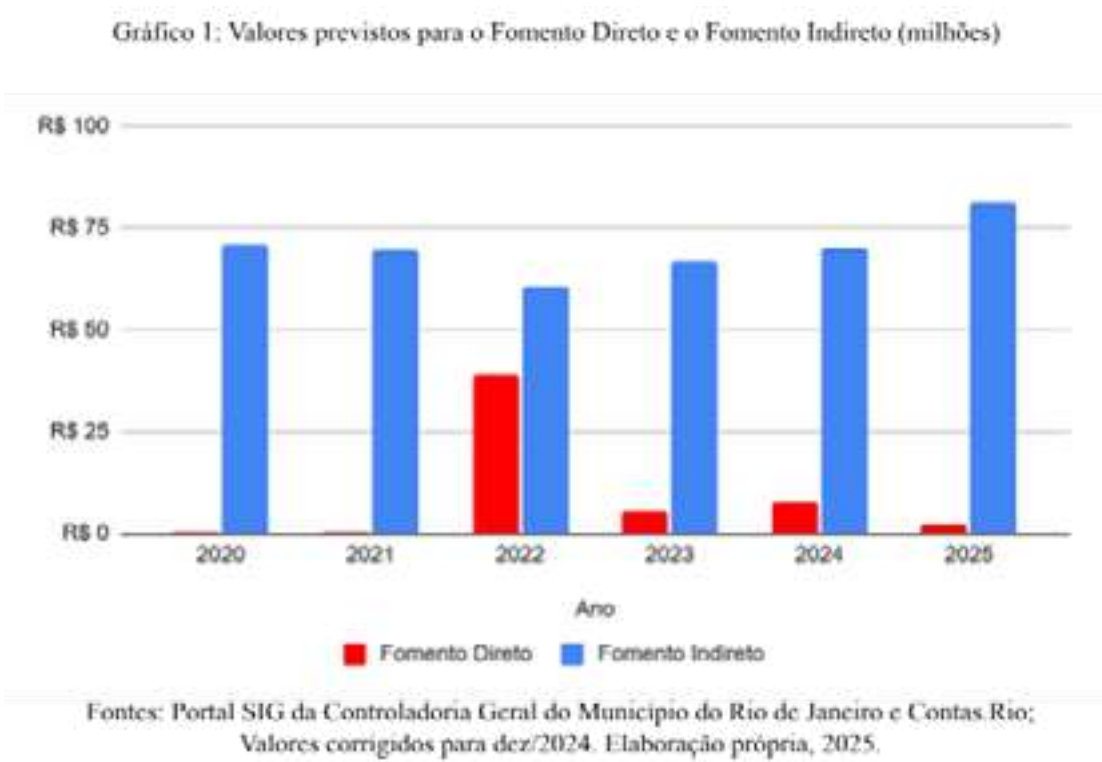
Um aspecto importante é destacado na cartilha lançada pelo governo federal:

Com o objetivo de não desestimular o uso de recursos próprios dos Estados, Distrito Federal e Municípios na cultura local, o ente somente receberá o recurso da PNAB se anualmente comprovar que destinou para a cultura os recursos orçamentários próprios em um montante igual ou superior à média dos últimos 3 anos. (BRASIL, 2023, p.7)

XIV Seminário Internacional de Políticas Culturais 2025

4 - RESULTADOS

O gráfico 1 a seguir mostra os valores previstos nas Leis Orçamentárias Anuais para as ações de fomento direto e indireto, e no gráfico 2 constam os valores executados correspondentes ao período estudado.



No gráfico 1 vemos que os valores previstos para o fomento indireto são muito superiores àqueles previstos para o fomento direto, cuja previsão nos anos de 2020 e 2021 foi quase nula, com um aporte mais elevado na LOA de 2022 e valores um pouco mais reduzidos nas previsões para os anos seguintes.

Na PLOA 2025, o fomento direto tem uma previsão orçamentária de pouco mais de 2 milhões de reais (R\$ 2.152.616), o que corresponde apenas a 1% do orçamento total da SMC-RJ para esse ano, enquanto o fomento indireto, regido por lei, terá mais de 80 milhões de reais (R\$ 81.044.747), o que corresponde a 39% do orçamento total da SMC-RJ previsto para o ano de 2025.

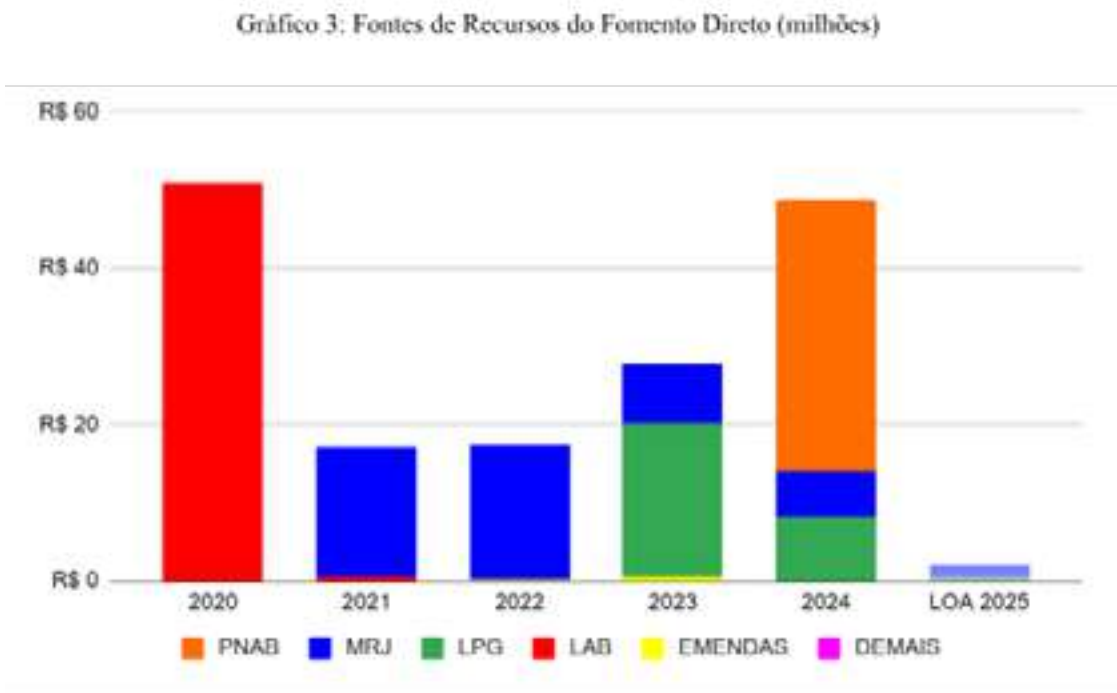
Mas vejamos como foi a execução das ações de fomento nesse período.



O gráfico 2 revela que a execução do fomento direto foi bem melhor do que a previsão, com um valor superior a 50 milhões de reais em 2020, uma queda para menos de 20 milhões em 2021 e também em 2022, mas com um forte crescimento em 2023 e 2024. Isso ocorreu em parte devido a créditos suplementares – como foi o caso do edital FOCA em 2021 - e a remanejamentos internos da própria Prefeitura; porém, deveu-se principalmente aos repasses das leis federais citadas anteriormente: LAB, em 2020, LPG, em 2023-2024 e PNAB, em 2024.

Independentemente da fonte de recursos, o aumento dos valores disponíveis é, sem dúvida, bem-vindo, especialmente em um setor historicamente marcado por orçamentos reduzidos. No entanto, a imprevisibilidade permanece como um desafio, comprometendo o planejamento das atividades.

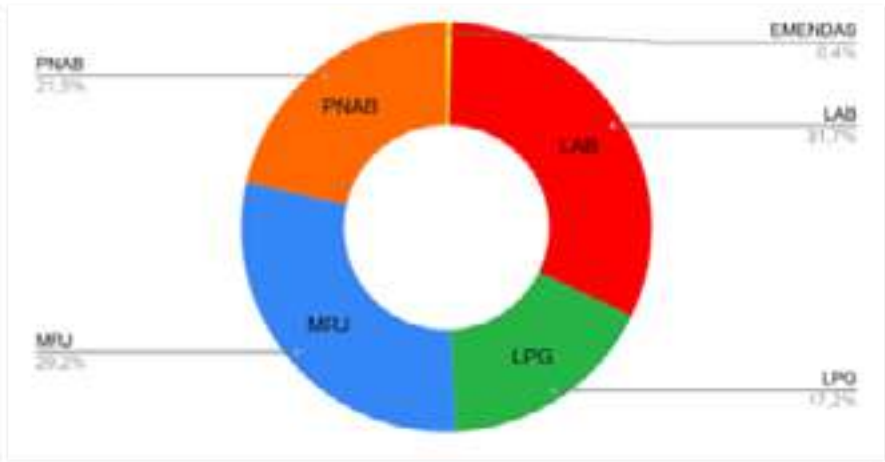
No gráfico 3 vemos então, a cada ano, quais foram as fontes dos recursos destinados ao fomento direto na cidade.



Fontes: Portal SIG da Controladoria Geral do Município do Rio de Janeiro e Contas Rio;
Valores corrigidos para dez/2024. Elaboração própria, 2025.

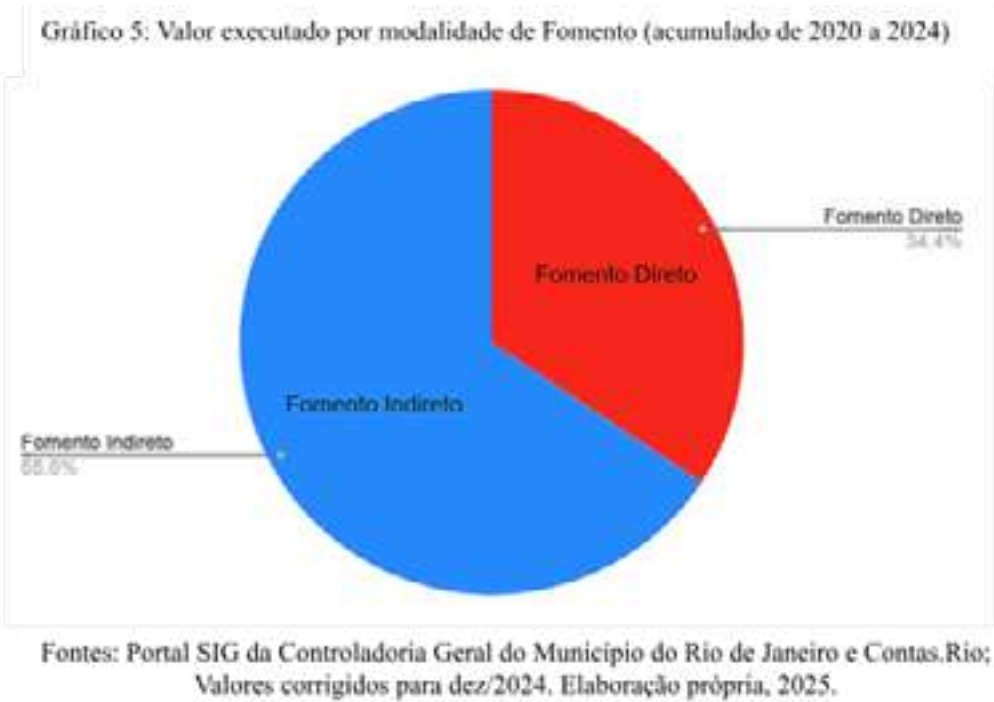
O gráfico 3 revela, na cor vermelha, que a LAB foi a única provedora do fomento direto em 2020. Em 2021, restava ainda uma pequena parte desses recursos, mas vemos, na cor azul, que o principal aporte naquele ano foi do município do Rio de Janeiro (MRJ), assim como no ano seguinte. Já em 2023 essa participação se reduz a menos da metade devido à entrada dos recursos da LPG, representados na cor verde. Algumas emendas parlamentares têm uma pequena contribuição em 2022 e 2023, marcadas em amarelo. No ano de 2024 a participação da prefeitura é ainda menor do que no ano anterior; há ainda uma parte dos recursos da LPG e a entrada dos recursos da PNAB, em laranja. Para o ano de 2025 ainda não constam da LOA os valores correspondentes à PNAB. Por este gráfico podemos perceber que os repasses federais contribuíram muito com a realização de atividades culturais através do fomento direto. No entanto, notamos também que, de 2022 a 2024 e na previsão de 2025, a Prefeitura foi reduzindo os investimentos próprios nesta ação.

Gráfico 4: Fontes de recursos do Fomento Direto (acumulado de 2020 a 2024)



Fontes: Portal SIG da Controladoria Geral do Município do Rio de Janeiro e Contas.Rio;
Valores corrigidos para dez/2024. Elaboração própria, 2025.

O gráfico 4 mostra que os percentuais acumulados pelas fontes de recursos para o fomento direto, entre 2020 e 2024, foram os seguintes: a maior contribuição (31,7%) foi dada pela LAB, seguida pelos aportes do município (29,2%); depois vem a PNAB, com 21,5% e finalmente a LPG, com uma participação de 17,2%. As emendas parlamentares contribuíram nesse período com apenas 0,4%. Este gráfico revela que, para o fomento direto às atividades culturais, a participação da Prefeitura no período abordado tem sido muito menor do que a do Governo Federal.



Já o gráfico 5 nos informa que, no período abordado, mesmo com a entrada dos repasses federais, os valores destinados ao fomento indireto, em azul, com um percentual de 65,6%, ainda superaram em muito os valores para o fomento direto, em vermelho, com 34,4%.



Por fim, no Gráfico 6 observa-se que, entre 2020 e 2024, os repasses federais (em vermelho) responderam por 24,3% do fomento direto, mais que o dobro do aporte realizado pelo próprio município do Rio de Janeiro nessa modalidade (em laranja), que atingiu apenas 10%. Quando analisamos exclusivamente a destinação dos recursos municipais entre as duas modalidades de fomento, verifica-se que, no mesmo período, o fomento indireto (em azul) concentrou 65,6% dos recursos, um montante mais de seis vezes superior ao destinado ao fomento direto (10%). Considerando que o fomento indireto beneficia um número significativamente menor de proponentes, em geral oriundos de territórios mais privilegiados da cidade (ROCHA, 2021), evidencia-se um forte desequilíbrio na distribuição dos apoios públicos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os repasses federais realizados através das Leis Aldir Blanc e Paulo Gustavo e da Política Nacional Aldir Blanc foram conquistas fundamentais que contribuíram para a travessia da pandemia e a retomada da vida cultural. Mais do que isso: garantiram - e devem garantir até 2027 – recursos suplementares para inúmeras atividades culturais na cidade do Rio de Janeiro.

Vimos, no entanto, que nos últimos anos esses repasses têm deixado de ser suplementares para se tornarem a principal fonte de recursos para o fomento à cultura. É razoável entender que, no período da pandemia, em 2020, os recursos provenientes da LAB tenham se tornado a única fonte para o fomento direto, pois naquele momento

houve uma forte queda nas receitas municipais, além da concentração dos esforços para a área da saúde.

Verifica-se, porém, que nos anos de 2023 e 2024 – e também 2025, a contar pela previsão constante da PLOA e pela declaração do então secretário de cultura, como citado - a Prefeitura vem reduzindo drasticamente seus investimentos na ação de fomento direto. Ao invés de somar recursos próprios aos repasses federais, fortalecendo a vocação cultural da cidade, esta gestão optou por encolher sua participação, apoiando-se na entrada das transferências federais. Trata-se de uma escolha política.

Cabe observar que a SMC-RJ pode deslocar os recursos para outras ações que não a de Fomento direto, como as ações voltadas para a reforma de equipamentos, por exemplo. Porém é preciso financiar as atividades que irão dar vida e sentido àqueles espaços.

Além disso, é importante sublinhar que o município convive há anos com um sistema competitivo e bastante desigual de financiamento à cultura, baseado nas modalidades de fomento direto e indireto. Este último, regido pela única lei municipal específica para o apoio às atividades do setor, aporta valores elevados para um número reduzido de proponentes.

E aqui vale novamente lembrar que houve redução do orçamento municipal para a cultura de 2024 para 2025. Um maior orçamento para o setor, com forte investimento no fomento direto, poderia equilibrar as duas modalidades de fomento, garantindo um pouco mais de equidade no acesso ao apoio público. Poderia reduzir a competição entre os agentes, atendendo a um maior número de proponentes, e estimular a diversidade cultural, propiciando maior participação de agentes dos territórios que historicamente têm menor acesso.

Tais questões evidenciam a ausência de um Plano Municipal de Cultura. Apesar dos muitos acúmulos e discussões, a segunda maior cidade do país, com tamanha evidência cultural, ainda não conseguiu aprovar um plano. Lamentavelmente, a falta de institucionalidade deixa nas mãos dos gestores muitas das escolhas que terminam restringindo os direitos dos cidadãos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. **Cartilha Política Nacional Aldir Blanc**. Lei 14.399/2022. Publicada em 2023. Disponível em https://www.gov.br/cultura/pt-br/assunto/pnab/copy_of_cartilha012510online1.pdf, acesso em 31 jan. 2025.

BRASIL. **Lei Complementar nº 195, de 08 de julho de 2022**. Disponível em https://legislacao.planalto.gov.br/legisla/legislacao.nsf/Viw_identificacao/lcp%20195-2022?OpenDocument, acesso em 30 jan. 2025.(a)

BRASIL. **Lei nº. 14399 de 08 de julho de 2022**. Disponível em https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2022/lei/l14399.htm, acesso em 30 jan. 2025. (b)

MATOS, Pâmela. Território, Ritmo e Poesia: reflexões sobre política cultural da cidade do Rio de Janeiro. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: IPPUR/UFRJ, 2025. No prelo.

RIO DE JANEIRO. **Contas.Rio**. Disponível em <https://contasrio.rio.rj.gov.br/ContasRio/#!/Home>, acesso em 30 jan. 2025.

RIO DE JANEIRO. **Controladoria Geral do Município**. Disponível em https://controladoria.prefeitura.rio/wp-content/uploads/sites/29/2023/02/Classificador-Orcamentario-da-Despesa-e-Receita_2023_versao_30_01_2023.pdf, acesso em 20 fev. 2025.

RIO DE JANEIRO. **Controladoria Geral do Município - Portal SIG**. Disponível em <http://sig.inteligencia.rio/PortalSIG>, acesso em 30 jan. 2025.

RIO DE JANEIRO. **Lei Orçamentária 2021.** Disponível em http://www2.rio.rj.gov.br/smf/banco/pdforc/loa/lei6842_2020-vol01.pdf, acesso em 30 jan. 2025.

RIO DE JANEIRO. **Lei Orçamentária 2022.** Disponível em http://www2.rio.rj.gov.br/smf/banco/pdforc/loa/lei7235_2022-vol01.pdf, acesso em 30 jan. 2025.

RIO DE JANEIRO. **Lei Orçamentária 2023.** Disponível em https://www2.rio.rj.gov.br/smf/banco/pdforc/loa/lei7759_2023-vol01.pdf, acesso em 30 jan. 2025.

RIO DE JANEIRO. **Lei Orçamentária 2024.** Disponível em http://www2.rio.rj.gov.br/smf/banco/pdforc/loa/lei8235_2024-vol01.pdf, acesso em 30 jan. 2025.

RIO DE JANEIRO. **Projeto de Lei nº 3558-a/2024 (PLOA 2025).** Disponível em <https://www.camara.rio/atividade-parlamentar/legislacao/orcamento-municipal/loa-lei-orcamentaria-anual>, acesso em 30 jan. 2025.

ROCHA, Veronica. **Direitos culturais e desigualdades territoriais na cidade do Rio de Janeiro em 2017 e 2018.** Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade. V. 07, ed. especial, dez., 2021, artigo nº XX. Disponível em <https://periodicos.claec.org/index.php/relacult/article/view/2192>, aceso em 30 jan. 2025.

ROCHA, Veronica. **Distribuição territorial de recursos públicos nas políticas culturais implementadas na cidade do Rio de Janeiro durante a pandemia.** In: XII Seminário Internacional de Políticas Culturais, 2023. Anais. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2023. pp. 151-163. Disponível em http://www.gov.br/casaruibarbosa/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/pdfs/AnaisXII_Sem_Int_PolticasCulturais.pdf/view, acesso em 18 jan. 2025.

ROCHA, Veronica; ESTRELLA, Luiz M.; MATOS, Pamela; CHIESORIN, Andrea.

Diagnóstico cultural - estudo da aplicação da Lei Aldir Blanc na cidade do Rio de Janeiro. Foz de Iguaçu: Editora CLAEC, 2023.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA-RJ. **Resolução SMC nº 442, de 13 de outubro de 2020.** Disponível em

<http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/11917067/4301331/RESOLUCAON442DE13DEOUTUBRODE2020.pdf>, acesso em 10 fev. 2025.

MESA IX

Política Cultural e Gestão

POLÍTICAS CULTURAIS E O PAPEL DO ESTADO: DEMOCRATIZAÇÃO E IDENTIDADE CULTURAL EM CURITIBA

Lorena Manchenho¹

RESUMO: Este artigo analisa as políticas culturais como instrumento de poder e identidade, explorando seus impactos na democratização do acesso à cultura e no fortalecimento da cidadania cultural. A pesquisa discute as diferentes gerações de políticas culturais, abordando suas orientações ideológicas e os desafios enfrentados na implementação dessas estratégias com ênfase na cidade de Curitiba. O estudo examina o papel do Estado como financiador, mediador e regulador da cultura, suas implicações e os avanços legislativos locais. A descentralização cultural e a valorização da diversidade são analisadas como elementos fundamentais para ampliar o acesso à cultura e fortalecer a identidade coletiva, busca compreender como a cultura pode ser utilizada tanto como ferramenta de emancipação social quanto como meio de legitimação do poder estatal.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas culturais, Curitiba, democratização, descentralização, emancipação social.

INTRODUÇÃO

A cultura é um dos pilares mais poderosos da construção social, pois reflete identidades, promove pertencimento e organiza os significados de uma sociedade. Por isso, as políticas culturais não apenas definem o que será preservado ou promovido, mas também traduzem disputas de poder, decisões políticas e interesses sociais. O Estado, nesse contexto, pode tanto assumir o papel de garantidor do acesso democrático à cultura quanto utilizá-la como instrumento de controle e legitimação do poder. Mais do que simples intervenções, as políticas culturais articulam estratégias que moldam relações de autoridade, influenciam comportamentos e estruturam a forma como uma sociedade percebe e se apropria de sua própria identidade. Sob essa ótica, compreender as políticas culturais é entender como o poder opera na cultura, transformando-a em ferramenta de emancipação, ou por vezes dominação social e coesão. A relevância da cultura e das políticas culturais pode ser compreendida a partir de sua definição como:

Um programa de intervenções realizadas pelo Estado, por instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas. (COELHO, 1997, p.293).

As intervenções no campo das políticas culturais não se restringem à execução de ações concretas, mas abrangem relações estratégicas, confrontos de ideias e interações entre subsistemas sociais e institucionais. Nesse contexto, seguindo a classificação de

Lima, Ortellado e Souza (2013), é possível identificar três gerações de políticas culturais: a primeira geração iniciada por volta de 1800, focada na identidade e patrimônio, prioriza a preservação de tradições culturais e a construção de uma identidade nacional, com um posterior reconhecimento da diversidade cultural; a segunda geração com início aproximado de 1920, centrada na intervenção econômica, introduz políticas voltadas para a indústria cultural e, mais recentemente, para a economia criativa; e a terceira geração iniciada entre 1950-1970, que enfatiza a difusão cultural, busca a democratização da cultura e a promoção da democracia cultural. Essas gerações, longe de serem excludentes, articulam-se de forma cumulativa, compondo um espectro abrangente para o desenvolvimento de políticas culturais integradas

Teixeira Coelho (1997) também identifica três orientações ideológicas para políticas culturais: O dirigismo cultural, que caracteriza-se por um Estado forte que define ações culturais conforme interesses de segurança e desenvolvimento nacional; O liberalismo cultural, que privilegia iniciativas privadas, como o mecenato, com pouca ou nenhuma intervenção estatal, promovendo uma visão de mercado; e por fim as políticas de democratização cultural, que veem a cultura como um bem social e coletivo, que não pode ser regido pelas dinâmicas mercantis, exigindo apoio público com base em princípios consensuais. Nesse sentido, Coelho alerta que, em contextos neoliberais, a privatização das políticas culturais pode resultar na desestruturação de órgãos públicos e na redução do acesso democrático à cultura.

Além de promover a preservação e a inovação cultural, as políticas públicas devem assegurar a democratização do acesso aos bens culturais e o fortalecimento da cidadania cultural, ampliando o alcance das iniciativas para incluir grupos e comunidades diversas.

Um processo contínuo de democratização cultural deve estar baseado em uma visão da cultura como força social de interesse coletivo, que não pode ficar dependente das disposições do mercado. Em uma democracia, a cultura deve ser encarada como expressão de cidadania, logo, um dos objetivos de governo deve ser o da promoção das formas culturais de todos os grupos sociais, buscando atuar no atendimento das necessidades e desejos de cada um, procurando incentivar a participação popular no processo de criação cultural e promovendo modos de autogestão das iniciativas culturais. (CALABRE, 2019, p.20)

As políticas culturais devem ser compreendidas como instrumentos estratégicos para a construção de uma sociedade mais justa e equitativa. Reconhecida como um direito fundamental, a cultura é essencial para fortalecer a identidade coletiva e promover a

diversidade. Para isso, é necessário equilibrar preservação, inovação e participação popular, garantindo o acesso equitativo à produção e ao consumo cultural por diferentes grupos sociais. Como a cultura está diretamente ligada ao poder, influenciando comportamentos e estruturando normas sociais, as políticas culturais refletem interesses políticos e sociais ao definir o que deve ser preservado ou incentivado. Nesse contexto, a democracia cultural é fundamental, pois valoriza identidades, estimula o diálogo entre culturas e amplia a inclusão social. O Estado, por sua vez, deve atuar como agente impulsionador da criação cultural, respeitando o pluralismo e a autonomia dos processos, sem exercer controle excessivo, de modo a garantir que a cultura seja um bem coletivo e acessível. No entanto, a efetivação dessas políticas enfrenta desafios estruturais, como a falta de financiamento, infraestrutura precária, fragmentação administrativa e o domínio da indústria cultural. Muitas vezes, as ações governamentais se limitam à legitimação do poder estatal, priorizando eventos de curto prazo em vez de estratégias duradouras. Para superar essas limitações, é necessário realizar diagnósticos culturais precisos, identificar demandas específicas e investir em mecanismos eficazes de financiamento — como orçamento público, renúncias fiscais e parcerias — capazes de transformar a cultura em vetor de inclusão social, desenvolvimento econômico e fortalecimento da memória e identidade nacional..

A legalidade do fomento cultural em Curitiba está garantida na Lei Orgânica do Município, especialmente nos artigos 177 a 181, que estabelecem a obrigação do poder público em promover e proteger as manifestações culturais. Esses dispositivos asseguram o acesso aos bens culturais como direito fundamental, preveem incentivos à produção cultural com participação da comunidade, e determinam a preservação do patrimônio, manutenção de equipamentos culturais e estímulo à leitura e à cultura popular.

O fomento, por ser discricionário, não garante acesso universal aos benefícios, sendo destinado a grupos específicos conforme critérios de interesse público. Como destaca Schier (2019), a concessão desses benefícios deve ocorrer em ambiente de isonomia e estar sujeita à fiscalização da Administração Pública, Tribunais de Contas e Poder Judiciário, para evitar desvios de finalidade. Dessa forma, o fomento cultural se consolida como uma ferramenta estratégica para democratizar o acesso à cultura, ao mesmo tempo em que fortalece a identidade e a memória coletiva da sociedade.

Segundo Saravia (1999), as funções mínimas que se exigem do Estado em matéria de política cultural incluem a restauração e preservação do patrimônio cultural, garantindo a proteção e conservação dos bens culturais, essenciais para a memória coletiva e identidade de uma sociedade; Fornecer infraestrutura adequada para a manifestação cultural, assegurando espaços físicos e materiais necessários para a realização de atividades culturais, como teatros, centros culturais e bibliotecas; O fomento à formação artística e de recursos humanos para a cultura, incentivando a educação e o treinamento de artistas e profissionais do setor; A difusão de bens culturais, garantindo que as produções culturais alcancem diferentes públicos e promovendo o acesso e a distribuição desses bens; Por fim, para que todas essas funções sejam efetivadas, o Estado deve criar e manter um clima de liberdade democrática, assegurando um ambiente de pluralidade onde a cultura possa se manifestar sem restrições autoritárias.

Marilena Chauí (2021), ao propor o conceito de cidadania cultural, contribuiu para ampliar a compreensão do papel do Estado nas políticas culturais, como o acesso aos bens culturais, a criação cultural enquanto expressão da sensibilidade e imaginação, o reconhecimento do sujeito como agente cultural e a participação nas decisões públicas sobre cultura. Chauí (1989) identificou dois modelos de operação da cultura pelo Estado: o primeiro como produtor de uma cultura oficial, que centraliza e controla a criação cultural sob o pretexto de ampliação pública; o segundo como operador nos moldes do mercado, atuando como um “balcão” para atender demandas culturais específicas. Para ela, ambos os modelos são inadequados, pois subordinam a cultura a interesses políticos ou mercadológicos, desvirtuando seu papel emancipatório.

Os desafios das políticas culturais estão diretamente ligados à necessidade de uma ação estatal que vá além da simples gerência do mercado, assumindo um papel ativo como fomentador de iniciativas que promovam e protejam a cultura em suas diversas manifestações. Embora as teorias neoliberais argumentem que o mercado é mais eficiente na gestão cultural, transferindo a ele todos os investimentos e atividades, essa abordagem limita o acesso à cultura às expressões que geram lucro, ignorando aquelas que também merecem fomento por seu valor social e simbólico. Assim, torna-se indispensável a conciliação entre incentivos públicos e privados, uma vez que a atuação estatal molda a forma como a cultura é percebida e acessada pela sociedade. Além disso, para garantir os direitos culturais, é fundamental que o Estado, em todos os níveis — federal, estadual e

municipal —, implemente normas concretas que promovam e assegurem a diversidade cultural e a liberdade de expressão artística, científica e intelectual.

POLÍTICAS CULTURAIS

Para falar de políticas culturais, é indispensável antes falarmos da cultura, que vem carregada de muitos significados, vamos iniciar com a etimologia da palavra, Chauí (2018) nos lembra que a palavra tem origem do latim, proveniente do verbo “Colere” que significa “cuidar”, e define que “a cultura é capacidade dos seres humanos se relacionar com os ausentes, através dos símbolos” e explica que isso se manifesta por meio da linguagem, onde se torna presente o que está ausente, e o trabalho a qual faço surgir aquilo que era ausente, e com essas manifestações o ser humano se faz existir no mundo.

A ideia de culturas preteridas tem a necessidade de se expressar para existir reflete exatamente o papel simbólico e transformador da cultura mencionado por Chauí, no entanto, seu pensamento também aponta para a mercantilização da cultura, onde o que não se adapta às demandas do mercado é frequentemente marginalizado. Assim, a cultura deixa de ser apenas um “cuidado” com o humano e suas raízes, tornando-se um produto. Essa tensão entre identidade, expressão e mercado é central para discutir a necessidade de políticas culturais que preservem as diversas manifestações culturais como pilares da existência humana, garantindo espaço e valorização para todas elas. Pereira (2008) traz a ideia de que cultura está relacionada a diversidade, unindo a tradição humanista de realizações superiores (artes e ciências) com a valorização iluminista dos costumes e crenças dos povos.

Saravia (1999) complementa que as políticas culturais devem ser concebidas como ações que vão além da participação exclusiva de políticos, intelectuais e artistas. Ele defende que a formulação dessas políticas deve incluir de forma ativa a sociedade como um todo, que muitas vezes é erroneamente chamada de “público”, quando, na verdade, deveria ser reconhecida como “sociedade”. Nesse contexto, o Estado é um dos protagonistas na elaboração das políticas culturais, mas não o único. Outros atores, como organizações da sociedade civil, coletivos artísticos e o setor privado, também desempenham papéis fundamentais nesse processo. A ideia clássica de que políticas públicas surgem para resolver problemas públicos apresenta uma contradição quando aplicada ao campo cultural. Enquanto setores como saúde, educação e segurança frequentemente são tratados como respostas diretas a problemas identificados — como

epidemias, analfabetismo ou criminalidade —, a cultura não pode ser vista como um problema a ser resolvido, mas sim como um direito fundamental garantido pela Constituição Federal. Essa visão contradiz a lógica de "solucionar problemas", pois coloca a cultura no campo da garantia de direitos.

O verdadeiro problema está na falta de acessibilidade a esse direito. Apesar de ser um elemento central para a identidade, inclusão e desenvolvimento social, a cultura muitas vezes é marginalizada nas agendas públicas. Barreiras como desigualdade social, elitismo cultural e centralização de recursos tornam o acesso restrito para muitos, especialmente para grupos marginalizados. Essa falta de acessibilidade perpetua exclusões e desequilíbrios, criando a falsa impressão de que a cultura é um problema a ser gerenciado, quando, na verdade, o desafio está em superar as barreiras que impedem o acesso pleno. Políticas culturais não devem ser tratadas como instrumentos emergenciais, mas como estratégias estruturais para a construção de uma sociedade mais inclusiva e democrática.

Oliveira (2024) elucida que os direitos culturais pertencem integralmente à classe dos direitos humanos, conforme foram consagrados pela Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948), sendo, pela primeira vez, reconhecidos de forma expressa no plano internacional em seu artigo 27. O Brasil, enquanto signatário dessa declaração, passou a tratar a cultura efetivamente como um direito apenas com a Constituição Federal de 1988, que menciona de forma explícita o termo “direitos culturais” em seu Artigo 215. Nesse sentido, a gestão pública deve alinhar-se aos princípios constitucionais, buscando estratégias que permitam transformar a cultura em uma ferramenta de desenvolvimento socioeconômico. O reconhecimento do papel da cultura na formação da identidade nacional e sua contribuição para a inclusão social são fundamentais para o avanço das políticas culturais no Brasil, consolidando o que foi estabelecido na Carta Magna do Brasil.

HISTORIA DE CURITIBA E CULTURA

Para falar em valorização, incentivo e preservação da cultura, é essencial compreender a história da cidade e suas influências. A cultura de uma região não surge isoladamente; ela é resultado de processos históricos, sociais e econômicos que moldaram a identidade local. No caso de Curitiba, sua formação foi marcada por diversos fatores, como a imigração, a urbanização planejada e o desenvolvimento econômico, que

influenciaram diretamente suas manifestações culturais e a forma como elas foram incentivadas ao longo do tempo.

De acordo com informações do site da prefeitura, a ocupação do território onde hoje se localiza Curitiba teve início com a exploração da região sul de São Paulo pelos bandeirantes. Esses desbravadores, em busca de riquezas, formaram um pequeno núcleo urbano, cuja presença é simbolizada na atualidade pelo monumento “Cavalo Babão”, situado no Largo da Ordem, local onde os cavalos eram alimentados durante suas expedições. A fundação da Vila de Nossa Senhora da Luz dos Pinhais ocorreu em 29 de março de 1693, com a realização da primeira eleição para a Câmara de Vereadores e a oficialização da vila, conforme as exigências das Ordenações Portuguesas.

O folclore regional conta que o cacique Tindiquera, líder da tribo indígena Tingui, foi responsável por indicar o local ideal para a instalação da vila. Os Tinguís, primeiros habitantes da região, eram guerreiros habilidosos na fabricação de utensílios e armas de pedra, e seu nome significa "nariz fino". Segundo a lenda, Tindiquera fincou uma vara no solo, para indicar aos colonizadores no ponto onde deveria ser erguida a Vila de N.S da Luz dos Pinhais, (local da atual Praça Tiradentes), acredita-se que essa vara tenha brotado e se transformado em uma árvore. A Capitania de São Paulo perdurou até 1710, quando foi extinta e anexada às Capitanias de São Vicente e Santo Amaro. Posteriormente, em 1709, essas regiões foram incorporadas à Capitania Geral de São Paulo. Devido à sua vasta extensão territorial, a Coroa Portuguesa decidiu dividi-la em comarcas, estabelecendo Paranaguá como sede da comarca do sul.

Em 1721, a vila recebeu o nome de Curitiba, termo de origem guarani: "kur yt yba", que significa "grande quantidade de pinheiros". Naquele período, a região era rica em araucárias, cuja semente, o pinhão, representava uma importante fonte de alimentação para a população local. Além disso, o pinhão servia de sustento para a gralha-azul, ave característica da região, conhecida por enterrar as sementes para consumo posterior, contribuindo assim para a dispersão das araucárias. Em 1812, a Coroa Portuguesa transferiu a capital de Paranaguá para Curitiba, tornando-a a Comarca de Curitiba e Paranaguá. Durante anos, Curitiba foi um pequeno núcleo urbano dedicado à subsistência, mas seu crescimento foi impulsionado pela criação da Província do Paraná em 1853. Fatores geopolíticos e econômicos, como a necessidade de uma administração mais eficiente, a produção de erva-mate e o apoio paulista à Revolução Farroupilha, motivaram

a emancipação. A partir disso, Curitiba experimentou um grande desenvolvimento econômico, impulsionado pela imigração europeia. A cidade adotou diretrizes urbanísticas inovadoras, tornando-se pioneira no planejamento urbano no Brasil. O progresso foi acelerado pela expansão agropecuária e o crescimento industrial.

A origem da Fundação Cultural de Curitiba está intrinsecamente ligada à criação do Teatro do Paiol. A proposta de transformar o antigo paiol em um teatro surgiu da própria comunidade artística, que levou a ideia à Prefeitura. O então prefeito, Jaime Lerner, acolheu a sugestão, reconhecendo no espaço uma oportunidade para impulsionar a cena cultural da cidade. Para adaptar o local à nova finalidade, o arquiteto Abrão Assad foi encarregado da reforma, preservando as características originais da edificação e convertendo-a no único teatro de arena da capital paranaense. Embora as obras ainda estivessem em andamento, a inauguração foi marcada para 27 de dezembro de 1971, tendo como destaque a presença do poeta Vinicius de Moraes. Curitiba ainda não figurava entre os grandes centros culturais do Brasil. Por isso, a confirmação da vinda de Vinicius de Moraes para a inauguração do espaço gerou grande expectativa entre os curitibanos. Acompanhado por Toquinho, Marília Medalha e o Trio Mocotó, o poeta apresentou o espetáculo *Encontro*, que teve lotação máxima durante três noites consecutivas. Como forma de tributo Vinicius de Moraes e Toquinho criaram a canção *Paiol de Pólvora*. A música fazia referência tanto ao espaço quanto ao desejo de liberdade cultural, em um momento marcado pelo contexto político vigente no país.

O Teatro do Paiol tornou-se um marco para o cenário cultural curitibano, sendo o ponto de partida para o desenvolvimento de uma política cultural estruturada. O espaço passou a sediar apresentações teatrais e musicais, além de cursos, palestras, oficinas e diversas exposições. Sua proposta democrática permitiu que tanto artistas locais quanto figuras de renome nacional tivessem a oportunidade de se apresentar ali. O impacto do evento levou à criação da Fundação Cultural de Curitiba em 1973, consolidou-se a necessidade de um órgão exclusivo para gerir a cultura municipal, naquele ano foi criada a Casa Romário Martins, seguida pela Cinemateca de Curitiba, inaugurada em 1975. No ano seguinte, em 1976, foram fundados o Teatro Universitário de Curitiba e o Circo Chic-Chic. Já em 1978, surgiu o Teatro do Piá, consolidando ainda mais a presença de espaços dedicados às artes cênicas.

A década de 1980 trouxe novas iniciativas, como o Solar do Barão (1980), a Casa da Memória (1981) e a Gibiteca (1982), reafirmando o compromisso com a preservação cultural e histórica da cidade. Em 1988, foi inaugurado o Museu Municipal de Arte, ampliando o acesso às artes visuais.

Nos anos seguintes, Curitiba continuou expandindo seus equipamentos culturais. Em 1992, foi aberto o Teatro Novelas Curitibanas, seguido pelo Conservatório de Música Popular Brasileira, fundado em 1993. Já em 1996, foi inaugurado o Memorial de Curitiba. Dois anos depois, em 1998, surgiram a Casa Erbo Stenzel, o Teatro Cleon Jacques e a rede de bibliotecas da FCC, atualmente chamadas de Casas da Leitura.

No século XXI, novas iniciativas enriqueceram o cenário cultural curitibano. A Casa Hoffmann foi inaugurada em 2003, seguida pelo Espaço Cultural Capela Santa Maria em 2008. Mais recentemente, a cidade ganhou o Cine Passeio (2019), o Coreto Digital (2020), a Escola de Patrimônio (2020) e o Memorial Paranista (2021), reforçando o compromisso contínuo com a cultura e a memória local. Além dos espaços físicos, a Fundação Cultural de Curitiba também se destacou pela criação de grupos artísticos permanentes. Em 1974, foi formada a Camerata Antíqua de Curitiba, e ao longo dos anos, passaram a integrar a estrutura da FCC o Coro da Camerata Antiqua de Curitiba, a Orquestra de Câmara da Cidade de Curitiba, a Banda Lyra Curitibana, o Vocal Brasileirão, o Coral Brasileirinho, o Grupo Brasileiro, a Orquestra À Base de Corda e a Orquestra À Base de Sopro.

A Fundação Cultural de Curitiba promove anualmente eventos de grande relevância, como a Oficina de Música (desde 1983), o Carnaval, o Aniversário da Cidade, a Semana de Canto Coral e o Natal Luz dos Pinhais. O Festival de Curitiba, acontece todo ano em março, um dos maiores eventos teatrais do Brasil, é de iniciativa privada e após 8 anos a FCC retoma a colaborar cedendo espaços culturais para a programação, como o Memorial de Curitiba, o Teatro do Paiol e o Teatro Novelas Curitibanas e oferece suporte logístico e institucional, garantindo que teatros, ruas, praças e outros locais da cidade possam abrigar as diversas atrações, incluindo a Mostra Oficial e o Fringe, que amplia o acesso de produções independentes ao evento em locais públicos e palcos abertos. Outra iniciativa fundamental foi o início das ações voltadas à responsabilidade social, com o lançamento do Programa Rede Sol – Arte Solidária, em 1997

A trajetória da Fundação Cultural de Curitiba também é marcada por avanços significativos na política cultural do município. Um dos marcos mais relevantes foi a criação da Lei de Incentivo à Cultura, em 1991, que passou por uma reformulação em 2005, dando origem ao Programa de Apoio e Incentivo à Cultura (PAIC). E instituição do Conselho Municipal de Cultura, em 2006 e atualização das leis de incentivo com a Lei Complementar nº 142 de 2023.

A Lei Complementar nº 3/1991 foi a primeira legislação municipal a regulamentar o incentivo fiscal à cultura em Curitiba. Seu objetivo era permitir que empreendedores culturais recebessem recursos por meio de doação, patrocínio ou investimento, utilizando um sistema de certificados emitidos pelo poder público. Esses certificados serviam tanto para comprovar a aprovação do projeto cultural perante possíveis incentivadores quanto para autorizar a transferência de recursos. A principal fonte de recursos para esse incentivo era a renúncia fiscal de ISS e IPTU, com um limite anual que variava 20% da receita proveniente desses impostos. Além disso, a lei estabelecia que pelo menos 80% dos recursos deveriam ser destinados a produções locais, garantindo um compromisso com a cultura da cidade. O escopo da lei abrangia diversas áreas culturais, incluindo música, teatro, cinema, literatura, artes plásticas e até mesmo escolas de samba e blocos carnavalescos. Para garantir a avaliação adequada dos projetos, a lei previa a criação de uma comissão independente, formada majoritariamente por representantes do setor cultural.

Já em 2005, a Lei Complementar nº 57 trouxe uma reformulação significativa ao criar o Programa de Apoio e Incentivo à Cultura (PAIC) e o Fundo Municipal de Cultura (FMC), além de conceder incentivo fiscal ao Mecenato Subsidiado (MS). O PAIC ampliou a política de fomento cultural, buscando não apenas estimular a criação e a produção cultural, mas também fortalecer o consumo de bens culturais no município. A lei estabeleceu que a Fundação Cultural de Curitiba (FCC) ficaria responsável pela coordenação do programa, garantindo a estrutura necessária para sua execução. O FMC, criado como instrumento financeiro, passou a gerenciar os recursos destinados ao apoio direto de projetos culturais, contando com fontes como repasses do orçamento municipal, doações, multas aplicadas a empreendedores culturais e sobras de incentivos não utilizados. Uma das grandes inovações dessa lei foi a introdução do Mecenato Subsidiado, que permitia que incentivadores transferissem recursos diretamente para os proponentes,

utilizando renúncia fiscal como fonte de financiamento culturais. Enquanto os proponentes podiam ser tanto pessoas físicas quanto jurídicas, o conceito de empreendedor cultural passou a designar especificamente aqueles cujos projetos foram aprovados e que são responsáveis por sua execução. Uma inovação importante da nova legislação foi a inclusão formal do conceito de contrapartida cultural, que passou a ser obrigatória para todos os projetos, mas sem influência na pontuação da análise de mérito.

Com o passar dos anos, a legislação passou por diversas alterações até a promulgação da Lei Complementar nº 142/2023, que consolidou e reformulou a política municipal de cultura, substituindo o PAIC pelo Programa de Apoio, Fomento e Incentivo à Cultura de Curitiba (PAFICC) e o FMC pelo Fundo Municipal da Cultura de Curitiba (FMCC). Essa nova legislação buscou atualizar a estrutura de fomento, ajustando conceitos, redefinindo papéis e ampliando as formas de financiamento dos projetos culturais. O PAFICC foi concebido para atuar de maneira mais abrangente, permitindo que projetos culturais recebam apoio por meio de diferentes fontes de financiamento, incluindo recursos municipais, estaduais e federais, além de parcerias e patrocínios. O novo programa manteve a divisão entre fomento direto, gerenciado pelo FMCC, e fomento indireto, por meio do Mecenato Subsidiado (MS). A principal diferença em relação à legislação anterior foi a ampliação das possibilidades de financiamento e o fortalecimento da governança, com a participação ativa do Conselho Municipal de Cultura na supervisão do programa. Outro ponto fundamental foi a ampliação do prazo de execução dos projetos, que dobrou de seis para doze meses. Esse ajuste atende a uma demanda recorrente dos produtores culturais, que frequentemente enfrentavam dificuldades para concluir suas iniciativas no tempo anteriormente estipulado. Com um período maior para a realização das atividades, há um incentivo à melhoria da qualidade das produções, possibilitando um planejamento mais estruturado e execuções mais detalhadas.

A lei também trouxe modificações na organização e no funcionamento do sistema de fomento, estabelecendo papéis mais bem definidos para os agentes envolvidos nos projetos culturais. Foram oficializadas funções como coordenador do projeto, coprodutor e captador, proporcionando uma maior clareza nas responsabilidades de cada participante. Além disso, houve um fortalecimento das regras de prestação de contas, tornando o processo mais transparente e garantindo um controle mais rigoroso sobre a aplicação dos

recursos públicos. Uma das alterações mais impactantes foi a elevação do percentual mínimo de captação inicial de recursos junto à iniciativa privada. Anteriormente fixado em 5%, esse percentual passou para 20%, obrigando os empreendedores culturais a obter um volume maior de financiamento antes de acessar os recursos públicos. Essa mudança busca tornar os projetos culturalmente sustentáveis e menos dependentes exclusivamente do poder público, incentivando uma maior participação da iniciativa privada no fomento à cultura. Um dos avanços mais significativos da nova legislação do Mecenato Subsidiado foi a profissionalização da análise de mérito dos projetos. Antes realizada apenas por membros voluntários da Comissão do Mecenato, essa avaliação agora pode ser feita por pareceristas especializados, o que garante maior imparcialidade, aprofundamento técnico e redução de subjetividades no processo seletivo. A legislação também incorporou de forma mais efetiva o compromisso com a diversidade e a inclusão social, em alinhamento com políticas federais como a Lei Paulo Gustavo e a Lei Aldir Blanc. Foram estabelecidas medidas para ampliar a representatividade de mulheres, negros, indígenas, povos tradicionais, pessoas com deficiência, LGBTQIA+ e outros grupos minorizados, por meio da criação de editais específicos, cotas de participação, critérios diferenciados de pontuação e da inclusão de representantes desses grupos no corpo de pareceristas. Essas ações promovem um acesso mais justo e plural aos recursos culturais.

A recente sanção da Lei Municipal de Incentivo à Cultura nº 142/2023 representa um avanço significativo nessa trajetória, ao modernizar e tornar mais democrático o modelo de fomento à cultura. Com o aumento dos recursos destinados ao setor, a ampliação dos prazos para execução dos projetos, o fortalecimento da governança e a inclusão de ações afirmativas, a nova legislação busca garantir que os investimentos públicos sejam aplicados de forma eficiente e sustentável, promovendo maior diversidade e acessibilidade no cenário cultural da cidade. A construção da política cultural de Curitiba foi fortemente influenciada pelos marcos nacionais, mas também se destacou por sua capacidade de inovação e antecipação a algumas diretrizes federais. Ao comparar as linhas do tempo, fica evidente que, enquanto o Brasil estruturava seus mecanismos de fomento e financiamento à cultura, Curitiba já desenvolvia sua própria trajetória, consolidando um modelo local robusto.

Estudar essa relação entre a política cultural nacional e a municipal é fundamental para compreender o desenvolvimento da cultura em Curitiba. A cultura não se desenvolve

isoladamente, mas dentro de um cenário mais amplo de diretrizes, incentivos e desafios compartilhados entre diferentes esferas de governo. Esse comparativo permite analisar como Curitiba respondeu a tendências nacionais, adaptando-se às mudanças legislativas e, em muitos momentos, antecipando-se a elas. Além disso, compreender essa dinâmica ajuda a avaliar a eficiência e os impactos das políticas implementadas, destacando boas práticas que podem servir de referência para outros municípios.

DESCENTRALIZAÇÃO CULTURAL E VALORIZAÇÃO DA CULTURA LOCAL EM CURITIBA

Como na maioria das cidades centenárias, os espaços culturais concentram-se na região central – até por se tratarem de construções históricas restauradas destinadas aos fins culturais. Embora as primeiras iniciativas de descentralização datem de períodos anteriores, a implantação dos Núcleos de Arte e Cultura nas Regionais, em 1998, tornou-se o marco da política de desconcentração geográfica da ação cultural. A descentralização cultural é um tema central nas discussões sobre políticas culturais no Brasil. Com o objetivo de democratizar o acesso à cultura e valorizar as diversidades locais, iniciativas nesse campo buscam garantir que comunidades periféricas, pequenas cidades e diferentes regiões tenham oportunidades iguais de acesso à produção e ao consumo cultural. Em Curitiba, além da necessidade de descentralização, destaca-se o papel da cidade como um polo de celebração da pluralidade cultural herdada de sua rica história de colonização.

A ministra da Cultura, Margareth Menezes, reforçou em encontro nacional de gestores culturais a importância de descentralizar o fomento cultural no Brasil. Ela destacou que as ações promovidas pela Lei Paulo Gustavo e pela Lei Aldir Blanc possuem capilaridade, alcançando até mesmo as pequenas cidades, onde a cultura frequentemente carece de infraestrutura e recursos. Esses avanços são complementados pelo Programa de Aceleração do Crescimento (PAC), que prevê a instalação de Centros de Artes e Esportes da Cultura (CEUs) e equipamentos ambulantes para atender regiões remotas. Essas ações respondem às demandas de gestores culturais que apontam a necessidade de uma abordagem abrangente e continuada para garantir a valorização das manifestações artísticas locais. Em Curitiba, a descentralização cultural é acompanhada por uma valorização histórica das etnias e culturas que formaram a cidade. A capital paranaense possui diversos memoriais e espaços que celebram sua diversidade cultural, destacando a

presença de imigrantes portugueses, italianos, alemães, poloneses, entre outros, além da cultura indígena, elemento essencial de sua formação.

O Parque Tingui, por exemplo, presta homenagem ao povo indígena Tingui, os primeiros habitantes da região. O parque preserva a memória do cacique Tindiquera, que, segundo a lenda, indicou o local onde a Vila de Nossa Senhora da Luz dos Pinhais seria estabelecida. Esse é um marco essencial para a valorização das contribuições indígenas à história da cidade. Outros exemplos notáveis incluem o Bosque Portugal, que celebra a herança lusitana, lembrando os imigrantes portugueses que chegaram à cidade em grande número no século XIX, principalmente na região central voltado para o comércio e indústria. Já a Praça Zumbi dos Palmares reflete a luta e resistência da população africana, cuja presença remonta ao período colonial. Os primeiros escravos negros chegaram na região no século XVII, O Portal Italiano remete à chegada de italianos no final do século XIX, que se estabeleceram principalmente na área que hoje corresponde ao bairro Santa Felicidade, Pilarzinho e Umbará. O Bosque Alemão homenageia os alemães, que começaram a imigrar para Curitiba em meados de 1833, fixando-se na região central onde trabalhavam com metalurgia e gráfica, arquitetura, difundiram, também, a noção de associativismo. O Memorial Polonês preserva as tradições dos poloneses, que chegaram a Curitiba a partir de 1871 essas colônias foram estabelecidas na região Santa Cândida, Abrancho e Pilarzinho. A maioria deles se dedicou à atividade agrícola, popularizando o uso do arado e outras técnicas no campo. O Memorial Árabe destaca a contribuição dos povos sírios -libaneses, que começaram a chegar no início do século XX, onde se dedicaram ao comércio. O Memorial Ucrainiano celebra a chegada de imigrantes ucranianos que chegaram na região no ano de 1876 na região Mercês e Bigorrrilho. A Praça do Japão homenageia os imigrantes japoneses que fixaram residência nos bairros Uberaba e Campo Comprido entre os anos de 1915 e 1924, sendo Curitiba a segunda maior comunidade japonesa no Brasil. A Praça da Espanha homenageia os imigrantes espanhóis que fixaram moradia em Curitiba por volta dos anos 50, estes não formaram colônias, ao contrário de outros grupos, e se espalharam pelos bairros da cidade pois já havia a presença de descendentes na região que facilitaram a concessão de terrenos e casas. A maioria se dedicou a profissões liberais, destaque ao ofício de "Canteiro", que envolve a talha de pedras para construção e deixou sua marca em importantes edificações como o Teatro Guaíra e a Biblioteca Pública

Esses espaços não só mantêm viva a história e tradições desses povos, mas também promovem atividades que reforçam o senso de pertencimento e identidade local. A valorização da diversidade cultural em Curitiba exemplifica como a descentralização e a preservação histórica podem caminhar juntas, fortalecendo laços sociais e celebrando as contribuições de todas as comunidades. Dessa forma, descentralizar a cultura e valorizar as tradições locais não apenas garantem que mais pessoas tenham acesso à arte e ao conhecimento, mas também asseguram que as identidades regionais sejam respeitadas e fortalecidas. Em Curitiba, esse compromisso com a memória e a diversidade cultural reforça a importância de políticas de financiamento que levem em consideração quais expressões culturais estão sendo fomentadas e preservadas. Além disso, permite uma análise mais ampla das influências nacionais sobre a política cultural local, possibilitando um estudo comparativo mais profundo entre os marcos históricos do Brasil e aqueles que marcaram a trajetória cultural Curitiba

CONCLUSÃO

As políticas culturais desempenham um papel fundamental na construção da identidade coletiva, no fortalecimento da cidadania cultural e na promoção da diversidade. Ao longo da história, diferentes abordagens foram adotadas para viabilizar o acesso à cultura, desde modelos dirigistas, pautados na centralização estatal, até políticas neoliberais, que privilegiam a participação do mercado na sua sustentação. O Brasil, e em especial a cidade de Curitiba, apresenta um percurso singular no desenvolvimento de políticas culturais, conciliando iniciativas de fomento direto e indireto, como o Mecenato Subsidiado e o Fundo Municipal da Cultura. Essas estratégias demonstram a importância da ação estatal na viabilização da cultura como direito fundamental. Entretanto, desafios significativos ainda persistem. O financiamento cultural no Brasil enfrenta limitações orçamentárias e a influência de interesses mercadológicos, que podem restringir o alcance das iniciativas e gerar desigualdades no acesso aos bens culturais. Além disso, a descentralização cultural ainda é um processo em construção, especialmente no que se refere à inclusão de comunidades periféricas e minorias culturais. Nesse contexto, a ampliação das políticas de incentivo e a diversificação dos mecanismos de fomento são essenciais para garantir uma cultura verdadeiramente acessível e democrática.

Curitiba se destaca como um exemplo de inovação no setor cultural, promovendo iniciativas que articulam tradição e modernidade, patrimônio e economia criativa. A implementação de políticas que incentivam tanto a preservação do patrimônio quanto o desenvolvimento de novos mercados culturais fortalece o setor, permitindo que a cultura atue como vetor de desenvolvimento econômico e inclusão social. No entanto, a dependência do mecenato e a crescente privatização do financiamento cultural levantam questionamentos sobre a responsabilidade do Estado na manutenção do acesso equitativo à cultura. Dessa forma, para que a cultura seja efetivamente um direito e não um privilégio, é necessário um compromisso contínuo do poder público, aliado à participação ativa da sociedade civil. O aprimoramento dos marcos regulatórios, o fortalecimento das instituições culturais e a criação de estratégias que garantam a diversidade de expressões culturais são passos essenciais para consolidar uma política cultural que atenda a todos os cidadãos. Assim, o debate sobre o papel do Estado no financiamento da cultura deve ir além da questão do incentivo fiscal, buscando estruturar um modelo sustentável, inclusivo e democrático, que valorize tanto a produção cultural local quanto o direito de acesso da população à cultura em sua totalidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGÊNCIA BRASIL. **Gestores buscam caminho para descentralizar políticas de cultura.** Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-08/gestores-buscam-caminho-para-descentralizar-politicas-de-cultura..>

BRASIL. **Ministério da Cultura.** Tabela de Unidades Federativas e Municípios. Disponível em: <http://ver.snc.cultura.gov.br/tabela-uf-municipio>.

CALABRE, Lia. **Escritos sobre políticas culturais.** Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2019. p.20

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania Cultural: O Direito à Cultura.** 2. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021. p. 89- 94

CHAUÍ, Marilena. Cultura, Socialismo e Democracia – Cultuar ou cultivar. **Revista Teoria e Debate**, São Paulo, n. 8, out./dez. 1989. Disponível em: <https://teoriaedebate.org.br/1989/10/01/cultuar-ou-cultivar/>

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural.** São Paulo: Editora Iluminuras, 1997. p. 293.

CURITIBA PR. **Dez locais para celebrar as etnias e nacionalidades que formaram Curitiba.** Disponível em: <https://www.curitiba.pr.gov.br/noticias/dez-locais-para-celebrar-as-etnias-e-nacionalidades-que-formaram-curitiba/43137>.

CURITIBA PR. **História, fundação e nome da cidade.** Disponível em:
<https://www.curitiba.pr.gov.br/conteudo/historia-fundacao-e-nome-da-cidade/207>.

CURITIBA. **Lei Orgânica do Município de Curitiba.** Artigos 177 a 181. Curitiba: Leis Municipais, [s.d.]. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/lei-organica-curitiba-pr>. Acesso em: 17 jan. 2025.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **40 anos.** Disponível em:
<http://www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br/historia/40-anos/>.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Início.** Disponível em:
<http://www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br/historia/inicio/>.

GIRARD, Augustin. **Cultural development: experiences and policies.** Paris: United Nations Educational, 1972. p. 285.

GRUPO AUTÊNTICA. Escritos de Marilena Chaui/ O que é Cultura?. **YOUTUBE**, 21 de agosto de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-YQcFNiDMw>.

LIMA, Jéssica Duarte; ORTELLADO, Pablo; SOUZA, Marina Novaes de. O que são as políticas culturais? Uma revisão crítica das modalidades de atuação do Estado no campo da cultura. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS, 4., 2013. Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2013. p. 1–15.

MEIRELLES, Juliana Gesuelli. **Política e cultura no governo de D. João VI:** imprensa, teatros, academias e bibliotecas (1792-1821). São Bernardo do Campo, SP: Ed. UFABC, 2018. p.260

OLIVEIRA, Luiza Carvalho. **Políticas públicas culturais de Curitiba:** estudo comparativo dos editais de cultura do fundo municipal de 2019 e de 2024 diante da retomada cultural pós-pandemia do COVID-19. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2024. p.11.

PEREIRA, Diego de Medeiros. **Políticas públicas de incentivo à cultura:** da elaboração de um projeto cultural aos aspectos tributários. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008. Disponível em: <http://tcc.bu.ufsc.br/Contabeis291628>.

RÁDIO CANTAREIRA. **Os desafios em descentralizar e facilitar o acesso à cultura em bairros periféricos.** Disponível em: <https://radiocantareira.org/2024/07/26/os-desafios-em-descentralizar-e-facilitar-o-acesso-a-cultura-em-bairros-perifericos/>.

SARAVIA, Enrique. Que financiamento para que cultura? O apoio do setor público à atividade cultural. **Revista de Administração Pública (RAP)**, Rio de Janeiro, v. 33, n. 1, p. 89–119, jan./fev. 1999.

SCHIER, Adriana da Costa Ricardo. **Fomento** – Administração Pública, Direitos Fundamentais e Desenvolvimento. Curitiba: Ithala, 2019. p. 105- 188 .

TEIXEIRA, Lusvânio Carlos; XAVIER, Wescley Silva. Estratégias de democratização de projetos culturais incentivados pela Lei de Incentivo à Cultura. **Revista de Políticas Públicas**, v. 27, n. 2, 2023. DOI: <https://dx.doi.org/10.18764/2178-2865.v27n2.2023.35>.

FINANCIAMENTO DA CULTURA NO BRASIL: UMA ANÁLISE DOS DISPÊNDIOS DOS ESTADOS BRASILEIROS (2013-2022)

Raíssa S. Caldas Almeida¹

Jalinson Jonas Gomes da Silva²

Leonardo Figueiredo Costa³

RESUMO: O presente artigo propõe analisar uma parte do fluxo de recursos públicos destinados ao financiamento da cultura no Brasil, a partir dos registros das despesas dos governos estaduais entre 2013 e 2022. Um primeiro olhar confirma a impressão, amplamente compartilhada pelo setor, de que a cultura convive com muita dificuldade em conquistar e, principalmente, manter alocações constantes de recursos para suas políticas públicas. Na maioria dos casos explorados neste artigo, a participação dos valores empenhados na função Cultura no total do orçamento estadual ficou bem abaixo de 1%.

PALAVRAS-CHAVE: orçamento público; financiamento; indicadores; políticas culturais.

¹Doutoranda em Cultura e Sociedade pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia e Pesquisadora do Observatório da Economia Criativa (OBEC). E-mail: rahissacaldas@gmail.com

² Doutorando em Administração pelo Núcleo de Pós-Graduação em Administração da Universidade Federal da Bahia (NPGA/UFBA) e Pesquisador do Observatório da Economia Criativa (OBEC). E-mail: jalinsonjonas@gmail.com

³ Doutor em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor da Faculdade de Comunicação e dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Póscom) e Multidisciplinar em Cultura e Sociedade (Pós-Cultura) da UFBA. E-mail: leocosta@ufba.br

INTRODUÇÃO

O acesso à cultura é um direito fundamental de todos os cidadãos, consagrado pela Declaração Universal dos Direitos Humanos e pela Constituição Federal de 1988. No entanto, a materialização desse direito depende de políticas públicas e de investimentos adequados por parte dos governos, em todas as esferas da Federação. À vista disso, o presente artigo propõe analisar uma parte do fluxo de recursos públicos destinados ao financiamento da cultura no Brasil, a partir dos registros das despesas dos governos estaduais entre 2013 e 2022. O objetivo é traçar um panorama dos dispêndios públicos com cultura, considerando não apenas os montantes de recursos alocados, mas também a distribuição desses entre as diferentes regiões do país e as tendências observadas ao longo do tempo.

Este artigo apresenta alguns resultados da pesquisa *Painel de Dados do Fomento à Cultura* que tem sido desenvolvida pelo Observatório da Economia Criativa (OBEC), grupo de pesquisa interinstitucional que reúne docentes e discentes da Universidade Federal da Bahia (UFBA), da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) e da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), além de pesquisadores independentes e de outras instituições, públicas e privadas, para a promoção de atividades de ensino, pesquisa e extensão no campo da economia criativa.

Com o objetivo de coletar, sistematizar e analisar informações que forneçam uma visão compreensível sobre a realidade do fomento cultural no Brasil, a pesquisa, iniciada em 2022, é um esforço permanente do OBEC de atualizar os dados e indicadores anualmente para garantir que o Painel de Dados seja uma fonte confiável para formuladores de políticas públicas, pesquisadores, meios de comunicação e sociedade civil.

O artigo explora uma amostra dos dados do Sistema de Informações Contábeis e Fiscais do Setor Público Brasileiro (Siconfi) da Secretaria do Tesouro Nacional, que reúne informações sobre as despesas públicas dos entes federativos. A partir da análise desses dados, busca-se responder algumas questões cruciais, como: Qual a prioridade dada à cultura nos orçamentos estaduais? Como os recursos são distribuídos entre as diferentes regiões do país? Quais as tendências do investimento em cultura ao longo do tempo? Com esse propósito, o trabalho está estruturado em quatro seções, além desta introdução e das considerações finais: a primeira, que apresenta o contexto da pesquisa,

com uma breve revisão da literatura sobre o financiamento da cultura no Brasil e a justificativa para a escolha do período e dos entes federativos analisados; a segunda, onde a metodologia utilizada será descrita, apresentando a definição dos indicadores e a forma como foram produzidos; a terceira, que apresenta os resultados da pesquisa, com a análise dos dispêndios estaduais, considerando as diferentes regiões do país e as tendências ao longo do tempo; e a quarta e última seção que discute os resultados da pesquisa, à luz do contexto do financiamento da cultura no Brasil.

CONTEXTO DA PESQUISA - DESAFIOS PARA O FINANCIAMENTO DA CULTURA NO BRASIL

O financiamento da cultura no Brasil é um tema complexo e multifacetado, que envolve diferentes atores, mecanismos e instrumentos. As políticas públicas de apoio à cultura são historicamente marcadas por discontinuidades, instabilidades e desigualdades regionais, o que reflete a baixa prioridade dada ao setor em comparação com outras áreas, como educação e saúde (Rubim, 2007).

Nos últimos anos os debates sobre o financiamento da cultura têm sido recorrentes, estimulados por diversos fatores como a extinção do Ministério da Cultura, os cenários econômicos negativos, em especial o da crise vivenciada durante a pandemia, e os cortes orçamentários significativos em todas as regiões do Brasil. O surgimento de dispositivos como a Lei Aldir Blanc (LAB 1), a Lei Paulo Gustavo (LPG) e a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (PNAB) foi crucial para qualificar e expandir ainda mais esses debates, que hoje têm sido feitos destacando a necessidade de ampliação dos recursos destinados à cultura, mas também chamando atenção para a importância de aprimorar a gestão desses recursos tanto na esfera da União quanto dos Estados e Municípios.

Diante desse cenário, a pertinência de pesquisas que busquem investigar e discutir os aspectos do investimento público em cultura no Brasil se torna mais evidente. O setor cultural tem enfrentado as limitações que a ausência e a falta de organização de dados e indicadores culturais impõem, e cada vez mais essas

informações e ferramentas se mostram essenciais para subsidiar a formulação de políticas públicas mais consistentes e adequadas à pujança da cultura brasileira.

A Emenda Constitucional n.º 71 de 2012, que instituiu o Sistema Nacional de Cultura (SNC), representa um marco fundamental para o setor cultural brasileiro. O SNC configura-se como uma estrutura legal e política que introduz instrumentos de governança, financiamento, participação social e cooperação para a promoção e gestão das políticas culturais. Dentre seus objetivos específicos, destaca-se a criação de instrumentos de gestão para o acompanhamento e avaliação das políticas públicas de cultura (Brasil, 2011). Inspirado no Sistema Único de Saúde (SUS), o SNC privilegia o compartilhamento de responsabilidades entre os entes da Federação, conforme expresso no art. 216-A da Constituição Federal:

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.

Ao aderir ao SNC, os entes federados devem criar instâncias de consulta e deliberação com a participação da sociedade civil, órgãos de gestão para o setor, estruturas de financiamento e planejamento de longo prazo (Brasil, 2012). O SNC atua como um arranjo indutor, buscando o compromisso do poder público com políticas culturais formuladas a partir de uma burocracia especializada, do envolvimento do cidadão, de marcos institucionais definidos, de uma visão que transcende o mandato do governante e de um arranjo de financiamento formal e estável, no qual foram previstas transferências de recursos entre os níveis de governo.

Apesar dos avanços, o volume e o acesso a recursos para o financiamento das políticas e para o fomento cultural continuam sendo um obstáculo. Rubim (2016) aponta problemas no sistema de financiamento e fomento cultural, que considera desequilibrado e incapaz de refletir a complexidade da cultura brasileira. Silva, Burgos e Medeiros (2018) corroboram essa visão, concluindo que as atividades culturais contam

com pouco apoio e são, na maioria das vezes, financiadas pelos próprios artistas e suas redes de parceiros.

As abordagens de incentivo à cultura mais utilizadas nas últimas décadas se baseiam em três tipos de origem: incentivos fiscais, fundos de investimento e recursos orçamentários (Pedra, 2013). Almeida e Paiva Neto (2017) destacam que, no plano federal, a renúncia fiscal, por meio da Lei Rouanet, ainda é o mecanismo mais utilizado no financiamento das atividades culturais. No entanto, os autores alertam para a consequente concentração de recursos, já que poucas propostas culturais se tornam atraentes para mobilizar os interesses empresariais e o envolvimento do setor privado. Costa, Medeiros e Bucco (2017) corroboram essa visão ao documentar a concentração de incentivadores e proponentes que utilizam a Lei de Incentivo à Cultura para a obtenção de recursos na região Sudeste do Brasil. Nas demais regiões, o investimento direto de estados e municípios continua sendo fundamental para o fomento cultural.

O presente artigo se insere nesse contexto ao analisar o dispêndio estadual em cultura entre 2013 e 2022. A escolha desse recorte temporal se justifica por alguns fatores. Primeiramente, o período abrange um ciclo completo de governos federais, estaduais e municipais, o que permite analisar a influência das conjunturas político-institucionais sobre os investimentos em cultura. Em segundo lugar, o período inclui momentos de grande instabilidade econômica e política, como a crise de 2014-2016 e a pandemia de COVID-19, o que permite analisar o impacto desses eventos sobre o financiamento da cultura (Canedo et al., 2021). Por fim, o recorte abarca a aprovação de importantes leis de incentivo à cultura, o que permite analisar a influência desses mecanismos sobre o investimento público em cultura.

A escolha dos estados como objeto de análise e discussão deste artigo se fundamenta pela importância desses entes no contexto do financiamento da cultura no país, mas também pela pesquisa ter optado por tratar a esfera municipal de forma separada, em outro trabalho. Os estados, juntamente com os municípios, são responsáveis por grande parte dos dispêndios públicos com cultura, por meio de seus orçamentos próprios e da gestão de recursos provenientes de leis de incentivo, como a Lei Rouanet. Além disso, estes entes são responsáveis pela implementação de grande parte das políticas culturais e pela gestão de museus, teatros, bibliotecas, centros culturais e outros espaços de produção e difusão cultural. Por fim, a análise dos

dispêndios estaduais permite traçar um panorama aproximado do financiamento da cultura no Brasil, considerando as diferentes realidades regionais e as especificidades de cada ente federativo.

METODOLOGIA

Para analisar os dispêndios públicos com cultura, foram utilizados dois indicadores principais:

- **Ranking Empenho (RE):** representa a porcentagem dos valores empenhados na função Cultura em relação ao orçamento total do ente federativo.
- **Ranking Per Capita (RC):** representa a despesa cultural por habitante, com base nas estimativas populacionais do IBGE.

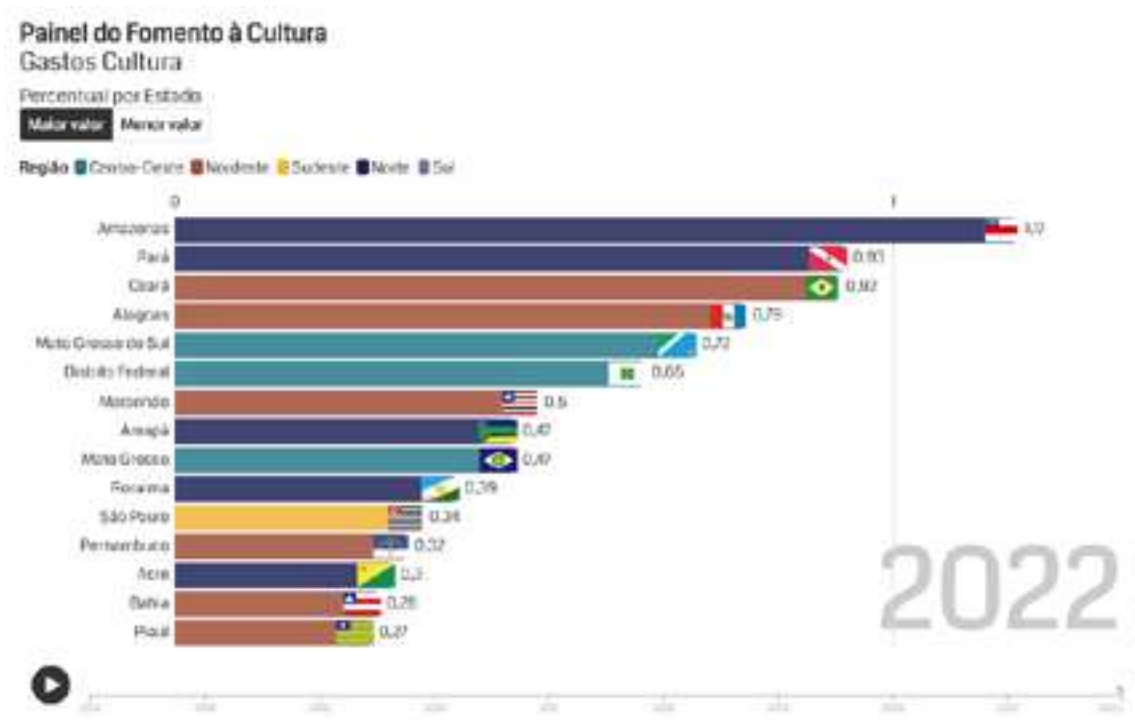
Esses indicadores foram calculados para os governos estaduais com base nos dados do Siconfi. O RE permite comparar o peso da cultura no conjunto das despesas públicas de cada estado analisado, enquanto o RC permite comparar o investimento em cultura entre estes entes, independentemente do tamanho de suas populações.

Para o cálculo do RE, foram considerados os valores registrados no Siconfi na função Cultura (13) e nas subfunções vinculadas a ela, Patrimônio Histórico, Artístico e Arqueológico (391) e Difusão Cultural (392), além de outras subfunções que registram participação nessa função em cada orçamento, como Administração Geral (122) e Proteção e Benefícios ao Trabalhador (331), que englobam despesas administrativas que viabilizam a execução de políticas culturais. Para o cálculo do RC, os valores empenhados na função Cultura foram divididos pela população estimada de cada ente, com base nos dados do IBGE. Essa estimativa também é disponibilizada no conjunto de dados do Siconfi.

Os indicadores RE e RC foram calculados para cada ano do período analisado (2013-2022), permitindo traçar um panorama da evolução do investimento em cultura ao longo do tempo. Os resultados estão organizados em quadros e gráficos, facilitando a visualização e comparação dos dados. Considerando a limitação deste artigo, a seção a seguir apresenta apenas os quadros com os rankings analisados no início e no fim da série histórica. No entanto, os elementos gráficos de cada estado, que detalham as variações das posições relativas ao longo da série histórica analisada, podem ser

consultados no primeiro boletim⁴ da pesquisa *Painel de Dados do Fomento à Cultura*, disponível no site do Observatório da Economia Criativa (OBEC), assim como nos gráficos de corrida⁵ (Figuras 1 e 2).

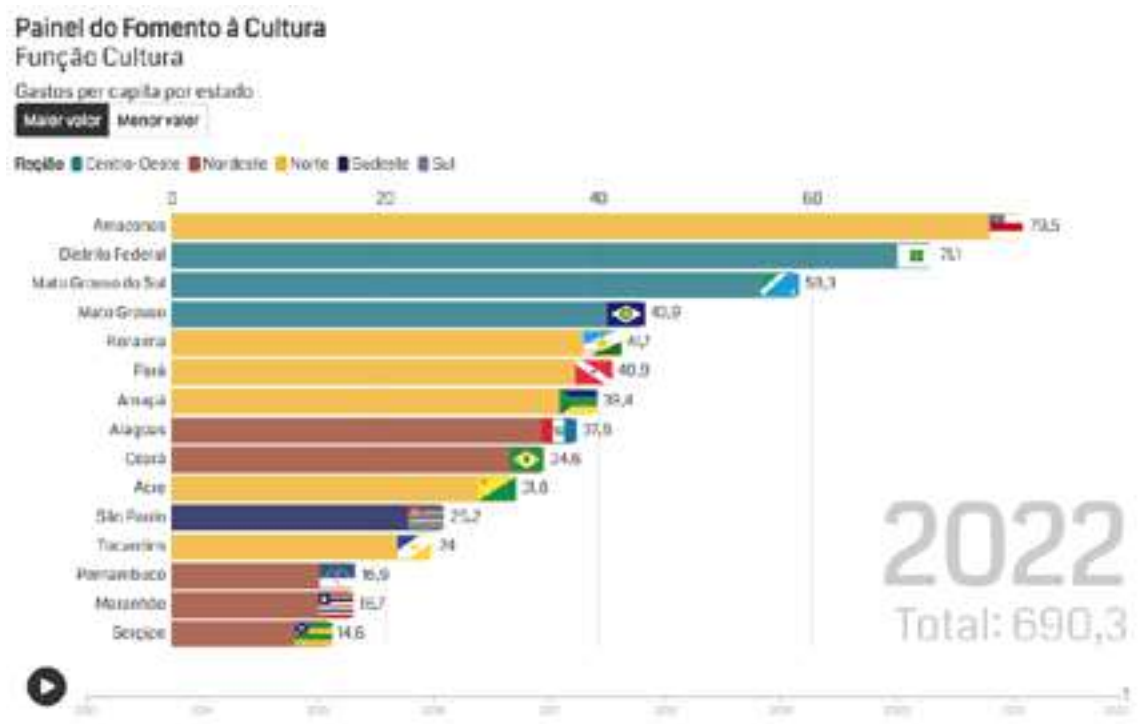
Figura 1 - Gastos Cultura - percentual por Estado



Fonte: Elaboração própria com base nos dados do Siconfi/STN (2023).

⁴ Disponível em: https://obec.ufba.br/wp-content/uploads/2024/12/painel_do_fomento_a_cultura.pdf.
⁵ Acessíveis para interação online através do link: <https://www.canva.com/design/DAF0wJsV7GO/Nyr0SIMHMTyfgLA2HXlRrA/view>

Figura 2 - Gastos Cultura - per capita por Estado



Fonte: Elaboração própria com base nos dados do Siconfi/STN (2023).

RESULTADOS - DISPÊNDIOS ESTADUAIS COM CULTURA (2013-2022)

As análises realizadas revelam um cenário de grande heterogeneidade, com cada estado apresentando uma dinâmica própria de investimento. Foi possível constatar que, levando em conta as despesas per capita em cultura e o percentual empenhado pelos estados ao longo de uma década, Bahia, Minas Gerais e Espírito Santo foram os que mais perderam posições nos rankings.

Considerando o percentual do orçamento total alocado na cultura, a Bahia passou de 0,67% em 2013, quando ocupava a 4ª posição, para 0,28% em 2022, ano em que passou a ocupar a 14ª, registrando a perda de 10 posições, conforme demonstrado no Quadro 1. Este último ano marca o pior desempenho do estado na série histórica,

quando ficou abaixo da média nacional (0,39%) pelo segundo ano consecutivo. No que diz respeito à despesa per capita, o estado registrou uma queda de 11 posições, consequência do decréscimo de 0,39% do orçamento público para a cultura.

Quanto a Minas Gerais, a redução dos recursos públicos destinados à cultura foi de 0,22% do seu orçamento total em 2013 para 0,10% em 2022, mantendo-se constantemente abaixo da média nacional. O estado perdeu 10 posições no Ranking Per Capita, ocupando em 2022 a 26ª posição, com desempenho superior apenas ao da Paraíba. O gasto per capita mineiro teve redução de R\$ 7,61 para R\$ 5,66 ao longo da década, com a queda interrompida em 2020, ano cujo valor foi de R\$ 11,34 decorrente da ampliação do percentual empenhado.

O Espírito Santo também apresentou uma tendência de queda nos rankings analisados. O estado perdeu 11 posições ao longo da década, saindo da 6ª para a 17ª posição no Ranking Per Capita. No ano de 2022 foi registrado um investimento na cultura de R\$ 13,83 por cidadão, o que representa R\$ 2,31 a menos em relação a 2013. Com uma oscilação constante do percentual do orçamento empenhado na função Cultura, o estado não conseguiu se manter acima da média nacional a partir de 2015, mesmo ampliando para 0,35% em 2020 os recursos destinados ao setor cultural.

Dentre os estados que mais ganharam posições nos dois rankings, Alagoas, Mato Grosso do Sul e Tocantins são os principais destaques. No RC, Alagoas subiu da 24ª para a 8ª posição, Mato Grosso do Sul da 15ª para a 3ª posição, e Tocantins, da 23ª para a 12ª, evidenciando um aumento da despesa cultural por habitante nesses estados. Porém, tal avanço não retrata uma ampliação perene das despesas com a função Cultura. O estudo nos revela que 2022 aparece como um ano atípico, no qual estes estados ampliaram sobremaneira os orçamentos para a cultura, gerando dotações muito superiores à média dos anos observados. A exceção é Mato Grosso do Sul, onde, de fato, houve uma ampliação das despesas empenhadas com cultura ao longo da década, tanto em termos percentuais quanto per capita. De 2021 para 2022, o estado mais que dobrou seu percentual empenhado, atingindo 0,72%, com um gasto per capita de R\$ 58,32, como demonstram os Quadros 1 e 2.

Embora Alagoas também tenha avançado significativamente nas comparações estaduais, uma análise mais aprofundada sugere que é necessário adotar uma abordagem cautelosa ao interpretar esses dados. É importante destacar que os anos de 2020 e 2022

são períodos excepcionais no que diz respeito ao investimento total do estado na área cultural, onde são registrados valores que fogem de sua média histórica.

Com relação ao Tocantins, observa-se uma variação significativa nos valores empenhados ao longo dos anos, com registros de picos e quedas no decorrer da série histórica. Embora esses valores tenham oscilado, o percentual em relação ao total empenhado permaneceu relativamente baixo durante toda a década. A exceção é 2017, quando o estado se destacou ao apresentar seu maior valor. Com 0,44% do total empenhado, Tocantins atingiu seu melhor ranqueamento neste ano, ocupando a sexta colocação.

Quadro 1 - Ranking Empenho

Ranking	2013	%	2022	%
1	Amazonas	1,37%	Amazonas	1,17%
2	Distrito Federal	1,15%	Pará	0,93%
3	Pará	0,69%	Ceará	0,92%
4	Bahia	0,67%	Alagoas	0,79%
5	Maranhão	0,56%	Mato Grosso do Sul	0,72%
6	Acre	0,47%	Distrito Federal	0,65%
7	São Paulo	0,46%	Maranhão	0,50%
8	Espírito Santo	0,45%	Mato Grosso	0,47%
9	Amapá	0,44%	Amapá	0,47%

Ranking	2013	%	2022	%
10	Ceará	0,36 %	Roraima	0,39 %
11	Pernambuco	0,34 %	São Paulo	0,34 %
12	Rio Grande do Norte	0,30 %	Pernambuco	0,32 %
13	Rio de Janeiro	0,26 %	Acre	0,30 %
14	Mato Grosso	0,25 %	Bahia	0,28 %
15	Minas Gerais	0,22 %	Piauí	0,27 %
16	Paraná	0,21 %	Tocantins	0,27 %
17	Santa Catarina	0,20 %	Sergipe	0,26 %
18	Alagoas	0,18 %	Espírito Santo	0,25 %
19	Mato Grosso do Sul	0,18 %	Rio Grande do Norte	0,19 %
20	Sergipe	0,18 %	Paraná	0,19 %
21	Rio Grande do Sul	0,17 %	Rio de Janeiro	0,19 %
22	Paraíba	0,17 %	Rio Grande do Sul	0,17 %

Ranking	2013	%	2022	%
23	Rondônia	0,14 %	Santa Catarina	0,16 %
24	Roraima	0,11 %	Paraíba	0,14 %
25	Piauí	0,11 %	Goiás	0,12 %
26	Tocantins	0,09 %	Minas Gerais	0,10 %
27	Goiás	0,08 %	Rondônia	0,10 %

Fonte: Elaboração própria com base nos dados do Siconfi/STN (2023).

Quadro 2 - Ranking Per Capita

Ranking	2013	\$	2022	\$
1	Distrito Federal	R\$ 75,03	Amazonas	R\$ 79,50
2	Amazonas	R\$ 52,53	Distrito Federal	R\$ 71,08
3	Acre	R\$ 31,10	Mato Grosso do Sul	R\$ 58,32
4	Amapá	R\$ 26,58	Mato Grosso	R\$ 43,90
5	São Paulo	R\$ 20,86	Roraima	R\$ 41,68
6	Espírito Santo	R\$ 16,14	Pará	R\$ 40,86

Ranking	2013	\$	2022	\$
7	Bahia	R\$ 15,16	Amapá	R\$ 39,41
8	Pará	R\$ 14,38	Alagoas	R\$ 37,57
9	Maranhão	R\$ 11,66	Ceará	R\$ 34,57
10	Rio de Janeiro	R\$ 11,43	Acre	R\$ 31,81
11	Mato Grosso	R\$ 10,04	São Paulo	R\$ 25,16
12	Pernambuco	R\$ 10,02	Tocantins	R\$ 24,03
13	Roraima	R\$ 9,09	Pernambuco	R\$ 16,85
14	Rio Grande do Norte	R\$ 8,90	Maranhão	R\$ 16,68
15	Mato Grosso do Sul	R\$ 7,95	Sergipe	R\$ 14,63
16	Minas Gerais	R\$ 7,61	Piauí	R\$ 14,44
17	Ceará	R\$ 7,50	Espírito Santo	R\$ 13,83
18	Rio Grande do Sul	R\$ 7,09	Bahia	R\$ 13,45
19	Paraná	R\$ 6,00	Rio de Janeiro	R\$ 10,12

Ranking	2013	\$	2022	\$
20	Santa Catarina	R\$ 5,73	Rio Grande do Sul	R\$ 10,07
21	Sergipe	R\$ 5,58	Santa Catarina	R\$ 9,81
22	Rondônia	R\$ 5,20	Paraná	R\$ 9,38
23	Tocantins	R\$ 4,25	Rio Grande do Norte	R\$ 9,34
24	Alagoas	R\$ 3,96	Rondônia	R\$ 6,44
25	Paraíba	R\$ 3,73	Goiás	R\$ 6,19
26	Piauí	R\$ 2,56	Minas Gerais	R\$ 5,66
27	Goiás	R\$ 2,17	Paraíba	R\$ 5,53

Fonte: Elaboração própria com base nos dados do Siconfi/STN (2023).

DISCUSSÃO

Os resultados da pesquisa evidenciam a grande assimetria de investimentos públicos em cultura que existe entre os estados brasileiros. A ausência de um parâmetro que estabeleça um percentual mínimo de gastos com o setor cultural nos orçamentos estaduais denota um cenário de disparidades que se mantém ao longo de toda a série histórica analisada. Associado a isso está a realidade de escassez de recursos financeiros que o setor cultural da ampla maioria dos estados enfrenta: em 2022, apenas sete destinaram acima de 0,5% de seus orçamentos totais para a cultura, sendo que o maior empenho foi de 1,17%, percentual insuficiente para cobrir todas as despesas e que não reflete a amplitude do setor cultural. Apesar de existirem outras fontes de incentivo à cultura, os dados analisados nos permitem afirmar que a cultura tem sido negligenciada nos orçamentos públicos dos estados.

As limitações orçamentárias podem comprometer significativamente a execução dos deveres do Estado no âmbito cultural, conforme previsto na Constituição Federal. A falta de recursos pode dificultar a garantia do direito de acesso da população à cultura,

reduzindo investimentos em bibliotecas, museus, teatros e espaços culturais. Além disso, o fomento às atividades culturais, essencial para a valorização da produção artística e para a democratização do acesso à cultura, pode ser prejudicado pela escassez de incentivos, editais e políticas públicas voltadas ao setor. A proteção e preservação do patrimônio cultural também ficam ameaçadas, uma vez que a conservação de bens históricos e manifestações culturais depende de investimentos contínuos em manutenção e ações educativas, por exemplo.

As condutas políticas muitas vezes conflitantes dos governos associada à compreensão abrangente sobre o que é cultura afeta sobremaneira a formulação dos orçamentos. Poucos foram os estados que mantiveram um padrão alocativo ao longo do período analisado, o que evidencia a descontinuidade e a inconstância como características do tratamento governamental dado à cultura. Cabe destacar que esse comportamento é observado em todos os estados. Tanto aqueles que durante todo o período analisado empenharam valores abaixo da média nacional de cada ano, a exemplo de Goiás, Paraíba e Paraná, quanto aqueles que superam a média, como Ceará, Amazonas e Maranhão, apresentam flutuações que merecem atenção. O quadro geral é de instabilidade, o que tem reforçado uma das “tristes tradições” identificadas por Albino Rubim (2007) nas trajetórias das políticas culturais brasileiras.

Os estados do Sul do Brasil foram os que apresentaram dispêndios culturais sempre abaixo da média nacional. Em nenhum dos anos analisados Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul empenharam na cultura acima de 0,30% de seus orçamentos. Esse dado também corrobora no ranking destes estados em relação a despesa cultural por habitante, quando os três entes estiveram entre a 20ª e a 22ª posição no último ano analisado.

O ano de 2023, marcado pela retomada do Ministério da Cultura e pela implementação da Lei Paulo Gustavo, representou um período de aumento significativo no investimento em cultura, especialmente nas capitais. No entanto, é preciso acompanhar a evolução dos dispêndios nos próximos anos para avaliar se essa tendência se consolidará e se os recursos serão utilizados de forma eficiente e transparente, além de observar se, devido a ampliação de recursos federais – que se confirmará no médio prazo com a implementação da PNAB –, haverá ou não um recuo dos investimentos estaduais por meio da redução das dotações próprias de cada ente.

Em síntese, restrições no orçamento podem enfraquecer a atuação estatal na promoção e preservação da cultura, comprometendo direitos fundamentais para a sociedade. A ausência de prioridade no tratamento dos governos estaduais com o setor cultural se mostra um desafio persistente a ser enfrentado para garantir o desenvolvimento cultural e o acesso à cultura como direito de todos os cidadãos. A análise dos dispêndios estaduais em cultura revela um cenário de grande diversidade, com diferentes níveis de priorização da cultura e diferentes modelos de gestão dos recursos. Essa diversidade exige políticas públicas que levem em conta as especificidades de cada região e que promovam a equidade no acesso aos recursos e aos bens culturais para toda a população.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise dos dispêndios com cultura ao longo do período de 2013 a 2022 pelos governos estaduais colocou em destaque certos aspectos da dinâmica orçamentária desses entes. Um primeiro olhar confirma a impressão, amplamente compartilhada pelo setor, de que a cultura convive com muita dificuldade em conquistar e, principalmente, manter alocações constantes de recursos para suas políticas públicas. Na maioria dos casos explorados neste artigo, a participação dos valores empenhados na função Cultura no total dos orçamentos estaduais ficou bem abaixo de 1%. Apenas como parâmetro de comparação, vale a pena lembrar que a PEC 150/2003, Proposta de Emenda à Constituição que ainda tramita na Câmara dos Deputados, prevê um piso para investimentos em cultura nas três esferas de governo e que, no caso dos estados, estabelece o mínimo de 1,5% do orçamento total destinado ao setor.

Ao examinar as despesas per capita em cultura e o percentual empenhado pelos estados ao longo da década, observamos desafios persistentes. Estados como Bahia, Minas Gerais e Espírito Santo perderam posições nos rankings, destacando a necessidade de reavaliação das políticas e investimentos culturais nessas regiões. Alagoas, Mato Grosso do Sul e Tocantins emergiram como ocorrências positivas no intervalo de tempo examinado e ganharam posições nos dois rankings. Entretanto, tais resultados não significam que esses estados sejam exemplares na sustentação de

estratégias eficazes de alocação de recursos e priorização da cultura em seus orçamentos.

Os casos de São Paulo e Rio de Janeiro são expressivos e didáticos acerca da baixa prioridade do investimento em cultura no plano estadual. Apesar de serem as maiores economias culturais e criativas do país, revelam a contradição entre o tamanho de seus PIBs e o volume dos investimentos culturais para os cidadãos paulistas e fluminenses. A ausência de São Paulo e Rio de Janeiro entre os principais investidores em cultura destaca a necessidade de alinhamento entre potencial econômico e o compromisso com o desenvolvimento cultural.

Cabe ainda destacar algumas observações sobre os anos de 2020 e 2022. O primeiro foi marcado pela pandemia de COVID-19 e pela implementação da Lei Aldir Blanc, ação tomada como medida econômica crucial para atenuar os impactos da pandemia sobre o setor cultural. Embora não tenha sido possível medir o peso das transferências de recursos propiciados pela LAB, é plausível inferir que houve repercussão sobre os orçamentos da cultura nos estados. Já em 2022, verifica-se uma ampliação desses orçamentos, o que pode indicar uma mudança de postura por parte dos gestores estaduais, motivada pelos impactos da LAB sobre os setores, mas também possivelmente influenciados pelo contexto das eleições daquele ano.

As discussões levantadas neste artigo refletem a complexidade e a diversidade do panorama cultural brasileiro, destacando alguns avanços, mas principalmente desafios conhecidos e persistentes. O OBEC compreende que a produção de dados, como os que estão colocados à disposição do público aqui, é essencial para a construção de políticas culturais mais inclusivas, sustentáveis e alinhadas às demandas e potencialidades de cada região. O monitoramento constante das despesas públicas com cultura é fundamental para garantir a transparência e a eficiência na aplicação dos recursos, além de contribuir para a construção de um sistema de financiamento mais justo e democrático.

A pesquisa também aponta para a necessidade de aprofundar as análises sobre os impactos de leis como a Rouanet e a Aldir Blanc sobre os financiamentos público e privado do setor. É preciso avaliar se essas leis têm contribuído para a democratização do acesso aos recursos financeiros e para o desenvolvimento cultural do país, ou se têm caminhado no sentido oposto, gerando concentração e desigualdades regionais.

Por fim, os dados aqui apresentados reforçam a importância da participação da sociedade civil nos debates sobre o financiamento da cultura. O engajamento de todos os atores envolvidos – governos, fazedores e fazedoras de cultura, empresas e sociedade civil – é imprescindível para a construção de um sistema de financiamento mais justo e democrático, bem como na busca por soluções que garantam o acesso à cultura como direito sem exclusões, e a realização da cidadania cultural no Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, A.; PAIVA NETO, C. B. Fomento à cultura no Brasil: desafios e oportunidades. *Políticas Culturais em Revista*, Salvador, v. 10, n. 2, p. 35-58, 2017.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Sistema Nacional de Cultura: estruturação, institucionalização e implementação do Sistema Nacional de Cultura*. Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2011.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Sistema Nacional de Cultura: guia de orientações para os municípios – perguntas e respostas*. Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2012.

CANEDO, D. P.; ANDRADE, 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*, Salvador, v. 14, n. 1, p. 165–191, 2021.

COSTA, C. F.; MEDEIROS, I. B. O.; BUCCO, G. B. O financiamento da cultura no Brasil no período 2003-15: um caminho para geração de renda monopolista. *Revista de Administração Pública*, Rio de Janeiro, p. 509-527, jul./ago. 2017.

PEDRA, L. S. *Democracia e fomento à cultura: uma análise do Fundo de Cultura da Bahia*. 2013. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

RUBIM, A. A. C. Políticas Culturais no Brasil: tristes tradições. *Galáxia*, São Paulo, n. 13, p. 101-113, 2007.

RUBIM, A. A. C. Teses sobre Financiamento e Fomento à Cultura no Brasil. In: VALIATI, L.; MOLLER, G. (org.). *Economia criativa, cultura e políticas públicas*. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2016. p. 267-278.

SILVA, L. A. M.; BURGOS, F.; MEDEIROS, A. K. Orçamento público municipal da cultura: função, subfunção ou sem-função? *Cadernos Gestão Pública e Cidadania*, São Paulo, v. 23, n. 76, p. 376-396, 2018.

FOMENTO À CULTURA POR MEIO DAS ORGANIZAÇÕES SOCIAIS NO CEARÁ: PARCERIA, INOVAÇÃO E NOVAS TECNOLOGIAS DE GESTÃO DO INSTITUTO DRAGÃO DO MAR

Rachel de Sousa Gadelha Costa¹

Nayana Silva Lemos Misino²

RESUMO: O artigo analisa o papel das Organizações Sociais (OSs) no fomento à cultura no Ceará, com ênfase na história e nas práticas do Instituto Dragão do Mar (IDM), pioneiro na gestão cultural no estado. Destaca a importância das OSs como parceiras qualificadas do governo na administração de equipamentos culturais e na implementação de políticas públicas de cultura eficientes. O texto aborda a evolução e trajetória do IDM, sua modernização administrativa, práticas e tecnologias de gestão e contribuição para a profissionalização e fortalecimento do campo cultural no Ceará. Também evidencia o impacto financeiro e social das OSs no setor, incluindo captação de recursos, geração de empregos e fortalecimento de redes culturais. Por fim, aponta a centralidade do modelo de OS para potencializar as políticas culturais, democratizar o acesso à cultura e promover a sustentabilidade do setor no Ceará.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas culturais, Organização social, Fomento, Gestão cultural.

¹ Mestre em Políticas Públicas e Sociedade pela Universidade Estadual do Ceará (UECE), graduada em Antropologia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP-SP) e Pós-graduação em Organização de Eventos (UECE) e em Políticas Públicas e Gestão Cultural (Itaú Cultural e Universidade de Girona) e Master em Gestão Cultural (Universidade de Barcelona). Atualmente é Diretora Presidente do Instituto Dragão do Mar. E-mail: rachelgadelha@gmail.com

² Mestre em Comunicação e Linguagens (2014 - UFC) e graduada em Comunicação Social (2009) pela Universidade Federal do Ceará. Possui especialização em Gestão Cultural pela Universidade Vale do Acaraú (2019) e MBA em gerenciamento de projetos e processos (2022). Atualmente é Assessora de Governança do Instituto Dragão do Mar. E-mail: nayanamisino@gmail.com

INTRODUÇÃO

Quando nos reportamos ao tema do fomento à cultura no âmbito das políticas públicas, de maneira geral, nos referimos ao complexo arranjo dos editais públicos, prêmios e outras formas de repasse de recursos diretos à artistas, coletivos e agentes da sociedade civil. Essa pauta já traz em si questões bastante complexas e ainda carentes de aprofundamentos conceituais, assim como aparatos legais adequados e procedimentos administrativos ágeis e flexíveis, melhor compreensão social e política da relevância e resultados e, por óbvio, ampliação de recursos para dar conta da imensa demanda e especificidade do campo. Só essa temática tem despendido grande parte dos esforços das rotinas de gestão da política pública da cultura do Brasil e é também responsável por intensos debates e desgastes do poder público com a sociedade civil, que sempre anseia por acesso a recursos de forma mais sistemática, planejada, ampla e permanente. Todos esses aspectos colaboram para o interesse da mídia e da pesquisa neste enfoque da temática do financiamento à cultura no Brasil.

Este texto pretende trazer, de forma sucinta e inicial, uma outra abordagem do fomento público da cultura, ainda pouco explorada por pesquisadores, que são os recursos geridos e gerados pelas Organizações Sociais de Cultura no Brasil. Criadas em 1998, por meio da Lei nº 9.637 do Programa Nacional de Publicização – PNP, as OSs, como são conhecidas, foram pensadas num contexto de reforma do Estado brasileiro, idealizado por Bresser Pereira³ em que se defendia que este atuasse somente em áreas essenciais, podendo realizar parcerias com a sociedade civil por meio da qualificação de instituições privadas sem fins lucrativos cujas atividades fossem dirigidas ao ensino, à pesquisa científica, ao desenvolvimento tecnológico, à proteção e preservação do meio ambiente, à cultura e à saúde. Desde então, as OSs têm administrado ativos públicos e prestado serviços de interesse pública, sendo consideradas organizações "públicas não estatais", como aponta Di Pietro:

Ela é pública, não porque pertença ao Estado, mas porque exerce serviço público e administra o patrimônio público, sob o controle por parte do poder público. Só que esse controle se flexibiliza, deixando de ser essencialmente formal, como ocorre hoje em relação às entidades da Administração Indireta, e passa a ser um controle de

³ Luiz Carlos Bresser-Pereira (1934) é economista, cientista político e professor da Fundação Getúlio Vargas desde 1959. Foi ministro da Fazenda (1987), responsável pelo Plano Bresser. Atuou como Ministro da Administração Federal e Reforma do Estado (1995-1998) e da Ciência e Tecnologia (1999). Criador da Lei Federal 9637/1998, que criou as Organizações Sociais e foi um importante marco na gestão pública do Brasil.

resultados. Para esse, a relação que se estabelece entre o ente político titular do serviço e a entidade pública não estatal (Organização Social) passa a ser em grande parte contratual, porque se dá por meio dos contratos de gestão. (DI PIETRO, 1996, p.9)

A operacionalização prevê um processo de qualificação e credenciamento para a parceria com o ente público para que, em seguida, a instituição firme um Contrato de Gestão (instrumento específico deste tipo de parceria) com o Estado, onde este repassa as diretrizes da política pública e, a partir disso, é pactuado um plano de ação com metas, prazos, recursos e indicadores que passam a ser acompanhados e avaliados pelo ente público. Longe de ser uma relação de terceirização ou privatização, observa-se aqui uma das maiores riquezas do processo que é a possibilidade da construção colaborativa entre governo e sociedade civil, das políticas públicas de interesse social mútuo, como aponta Edson Filho, ao citar Binenbojm:

É a simbiose entre o interesse público e o privado na contemporaneidade. Nenhum deles está estanque e indiferente com relação ao outro. Se um perder, todos padecerão, especialmente nos sistemas democráticos e pluralistas atuais, os quais apresentam diversas necessidades a serem satisfeitas (BINENBOJM, 2014, p. 111 *apud* DA SILVA FILHO, 2021, p.66).

O Instituto Dragão do Mar (IDM), estudado neste artigo, se insere neste contexto de parceria e se destaca por ser a primeira Organização Social de Cultura do Brasil. Criada em 1998, com o nome de Instituto de Arte e Cultura do Ceará – IACC, se distingue por sua ousadia e pioneirismo. Inicialmente foi criado para gerir o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, inaugurado em 1999 e maior centro cultural do estado à época, como uma iniciativa vanguardista do Governo do Ceará e da Secretaria da Cultura que vislumbraram na cultura uma vocação para o desenvolvimento. Alexandre Barbalho (2005) e Linda Gondim (2006) abordaram o tema na análise das políticas culturais emergentes no Ceará nos anos 90 e a ambiência de criação do CDMAC. Linda destacou que a viabilização do CDMAC, no contexto da administração pública, demandou a formulação de estratégias ideológicas e legais (GONDIM, 2006, p.170).

O IDM foi, durante 23 anos, a única Organização Social de Cultura do Ceará e principal parceira da Secretaria de Cultura na gestão de seus equipamentos. Em 2006 passou a

fazer a gestão do Centro Cultural Bom Jardim – CCBJ e da Escola de Artes e Ofícios Thomaz Pompeu. Em 2013 assume a Escola Porto Iracema das Artes e muda seu nome para Instituto Dragão do Mar. Em 2015 recebe a gestão do Cineteatro São Luiz e em 2016 da Casa de Saberes Cego Aderaldo (Quixadá), da Escola Vila da Música Monsenhor Padre Ágio (Crato) e do centenário Theatro José de Alencar. Em 2018, inicia a gestão da Escola de Gastronomia Social Ivens Dias Branco. O Hub Cultural Porto Dragão passou a ser gerido em 2019, ano em que ampliou seu escopo de atuação e de secretarias parceiras, iniciando a gestão do Centro de Formação Olímpica (CFO), junto à Secretaria do Esporte (Sesporte).

Ainda em 2021, a Biblioteca Pública Estadual do Ceará – Bece e o Complexo Ambiental Mirante do Caldas (Barbalha) também se integram a gestão do IDM, dando início à parceria com a Secretaria de Meio Ambiente e Mudança de Clima (Sema), que contemplou também o Complexo Ambiental Caminhos do Horto (Juazeiro do Norte) e o Complexo Ambiental e Gastronômico da Sabiaguaba, inaugurados em 2022. No mesmo ano, o Instituto passa a administrar a Casa de Antônio Conselheiro (Quixeramobim). Além dos 16 equipamentos geridos, inúmeros projetos foram realizados em parceria com a Secretaria da Cultura, como a Bienal Internacional do Livro, Festival Música na Ibiapaba, Temporada de Artes do Ceará, e com outras instituições, como o Trilharte, com a Superintendência do Sistema Estadual de Atendimento Socioeducativo (Seas).

De acordo com a publicação “Ceará, estado da cultura” (2022), da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, entre 2015 e 2022 houve aumento expressivo no volume de investimentos na cultura, que passou de R\$ 64,6 milhões em 2015 para R\$ 272,3 em 2022, e a inauguração de 11 novos equipamentos públicos de cultura na capital e no interior do Ceará. . Nesse novo contexto para as políticas culturais do Estado foi qualificada, em 2021, uma nova OS de Cultura no estado: o Instituto Mirante de Cultura e Arte, fazendo a gestão do Museu da Imagem e do Som do Ceará, Complexo Cultural Estação das Artes (composto pela Estação das Artes, Pinacoteca do Ceará, Mercado Gastronômico, Centro de Design e Museu Ferroviário), Centro Cultural do Cariri (Crato) e Sobrado Dr. José Lourenço.

Este mesmo ano traz também um novo paradigma na gestão do IDM. Ao tempo em que continuou a receber novos equipamentos, acompanhando as necessidades de expansão das políticas de cultura do estado, também teve que fazer investimentos profundos na modernização e aperfeiçoamento da gestão. É o ano que marca o início da modernização e reestruturação administrativa, que será tratado, em alguns aspectos, neste artigo.

O IDM: MODERNIZAÇÃO, INOVAÇÃO, FOMENTO E SUSTENTABILIDADE

A trajetória do IDM está intrinsecamente ligada à história das políticas públicas de cultura no Ceará no último quarto de século. Não só pelo pioneirismo e longevidade da parceria com a Secretaria de Cultura, mas também pela dimensão e crescimento do modelo. Foi uma longa história de aprendizados mútuos na articulação entre OS e Secretaria da Cultura. De momentos de compartilhamentos e alinhamentos, mas também de assimetrias e tensionamentos na construção dos processos de gestão dos equipamentos culturais, atravessando diferentes governos, contextos políticos e cenários econômicos. Assim, a história da política cultural no Ceará nos últimos 25 anos passa, necessariamente, pela consideração do papel da OS, particularmente do IDM, neste sistema de poder.

A relevância do IDM se expande para além do contexto do Estado, com uma história que referencia, em alguma medida, o próprio êxito deste modelo de parceria no país. E no Ceará, sua trajetória se relaciona diretamente com o desenvolvimento do campo da cultura, com a profissionalização do setor, a mobilização do campo artístico, a discussão e formulação das políticas culturais e a ampliação de investimentos na cultura, só para citar alguns. O IDM se configura, sobretudo, como uma importante escola de gestão em cultura no estado.

Se a palavra “fomento” for considerada em seu sentido amplo, como expresso no dicionário Houaiss⁴, o termo traz significados como: fricção, auxílio, apoio, ação ou efeito de promoção do desenvolvimento; estímulo, apoio e impulso. Definições que sugerem e instigam análises e aprofundamentos sobre o papel do IDM no fomento à cultura no Ceará. Não só com recursos financeiros, majoritariamente advindos do Estado, mas com sua capacidade de formulação, gestão e de “fricção” no contato cotidiano com artistas, públicos e profissionais.

Para efeito deste artigo, a contribuição do IDM no fomento à cultura no Ceará será o foco da análise. Como um parceiro fundamental na tradução de políticas públicas de cultura para atividades e serviços, atuando de forma transversal aos campos do meio ambiente, esporte e proteção social, o Instituto operou, em 2023, cerca de R\$115 milhões de reais, majoritariamente investidos no setor cultural, sendo 78% destes recursos oriundos de contratos de gestão junto à Secretaria da Cultura do Ceará.

A dimensão dessa análise se dá não somente pelo pioneirismo e importância do papel ocupado pelo IDM, mas diante do desafio de fazer a gestão de 14 dos 27 equipamentos da

⁴ Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/houaission/apps/uol_www/v7-0/html/index.php#1

Secult, por meio de 12 contratos de gestão com volume orçamentário de R\$ 90 milhões, o que representa cerca de 23% do orçamento global da Secult⁵. Um volume expressivo de recursos e que normalmente passa ao largo das pesquisas e análises feitas sobre a temática do fomento à cultura no estado, subdimensionado o impacto desses investimentos para o campo.

Inicialmente, é importante reforçar que, em 2021, o IDM passou por uma reestruturação de gestão e uma modernização administrativa, sem a qual seria impossível acompanhar os avanços e aperfeiçoamentos metodológicos na gestão da cultura no Ceará e apoiar, de maneira efetiva, as políticas públicas com uma perspectiva transversal e integrada. Essa reestruturação permitiu enxergar o alcance e a amplitude dos processos de gestão do IDM, necessários para a compreensão de sua contribuição ao fomento cultural.

A profissionalização da gestão no IDM se deu em diversos níveis e aspectos, abrangendo todas as áreas da instituição e impactando sua forma de se relacionar com as secretarias parceiras, com os equipamentos e gestores, com os colaboradores, com o público, artistas e fornecedores. Deu-se com igual intensidade no mapeamento das melhorias necessárias para a realização das atividades das áreas meios (processos de suporte relativos às rotinas administrativas) mas também nos processos estratégicos de gestão e governança e nas áreas finalísticas, com a recomposição das diretorias de formação e ação cultural para melhor definição de diretrizes junto à rede gerida pelo IDM.

As necessidades eram diversas, mas algumas foram imprescindíveis e inadiáveis. Dentre elas, a implementação de um modelo de gestão que desse conta dos processos de negócio (gestão por processos), dos resultados (gestão por resultados), mas, principalmente, do fortalecimento da cultura de rede, de modo a otimizar o desempenho e a direcionar os esforços das equipes à estratégia institucional (gestão em rede).

A gestão em rede buscou estabelecer fluxos sinérgicos, criar percursos e itinerários entre equipamentos culturais, preservando vocações e singularidades, mas potencializando e qualificando a oferta dos serviços culturais. O modelo possibilitou não somente o diálogo entre as equipes de gestão (o que não ocorria de forma sistemática) mas também um pensamento integrado em torno da oferta de ações culturais, que ganhavam novas possibilidades de alcance. A prática da gestão em rede, que consiste no compartilhamento de programação, itinerários, saberes, tecnologias e processos de gestão entre os equipamentos,

⁵ Percentual calculado com base no orçamento global atualizado da Secretaria da Cultura (R\$ 397.408.007,13) disponibilizado no portal Ceará Transparente, acessível em:

<https://cearatransparente.ce.gov.br/portal-da-transparencia/despesas/>

aproxima territórios, artistas e otimiza verbas e programas. Amplia, assim, a oferta da política pública de cultura que, em última instância, reverbera na maximização do fomento à cultura.

Outro destaque diz respeito à potência desse diálogo e colaboração entre Estado e OS para a consolidação de metodologias inovadoras. O modelo de gestão em rede foi adotado pela Secult em suas políticas e diretrizes, através da Lei nº 18.012/2022, que institui a Lei Orgânica da Cultura do Estado do Ceará, dispondo sobre o Sistema Estadual da Cultura - SIEC. Nessa lei, foi institucionalizada a Rede Pública de Espaços e Equipamentos Culturais do Ceará (Rece) e o Programa Cultura em Rede, com o objetivo de criar uma estratégia política que fortalecesse a sua atuação em rede nos âmbitos da difusão, fruição, formação, economia da cultura e patrimônio, dentre outros segmentos e atividades.

Assim, o Cultura em Rede se tornou uma das atividades prioritárias para o desenvolvimento das políticas institucionais resultantes da parceria entre a OS e a Secretaria, espelhando a mesma concepção para os equipamentos sob gestão do Instituto Mirante. Na perspectiva de gestão em rede, todos passam a compartilhar métodos, esforços e recursos, em prol de objetivos comuns, otimizando resultados. A atuação integrada entre as duas OSs, IDM e Mirante, também é uma característica peculiar da gestão cultural feita no Ceará.

A gestão em rede reverbera, ainda, na crença da parceria como um princípio essencial da administração. Estimulando essa cultura, o IDM que empreendeu esforços na identificação de parceiros, coordenação de ações e mensuração de resultados, superando em 62% os números de ações de formação e fruição inicialmente programados nos planos de trabalho para 2023. 1.360 atividades de fruição foram realizadas, beneficiando 297.517 pessoas, e 570 ações de formação que contemplaram 26.128 pessoas, somando mais de 323 mil pessoas alcançadas apenas com ações realizadas em parceria⁶.

Outro impacto direto no fomento à cultura diz respeito à atração de investimentos que antes não seriam alocados no setor e na consequente extensão dessas ações a outras áreas do governo, gerando a ampliação da contratação de artistas e técnicos para a cultura sem necessariamente contar com orçamento do Estado. Parcerias que são realizadas com instituições fora do âmbito do governo estadual, mas também dentro do próprio governo, atuando numa perspectiva de transversalidade e integração das políticas.

⁶ Dados relativos às parcerias do IDM e equipamentos gerenciados em 2023, obtidos junto ao setor de Monitoramento e controle do Instituto Dragão do Mar.

Essa atuação balizada pela transversalidade da cultura levou o IDM a ampliar seu escopo de gestão, inclusive com a integração entre cultura e natureza que se expressa nos equipamentos vinculados à Sema, envolvendo desde a criação de espaços expositivos e de memória, atividades patrimoniais, formativas e culturais com as comunidades do entorno, além de oferta de programação artística ao público.

A cidadania cultural foi outro campo fortalecido na reestruturação organizacional e que articulou a parceria com Superintendência do Sistema Estadual de Atendimento Socioeducativo - Seas, por meio do projeto Trilharte. Iniciado em 2021 através de termo de cooperação, o Trilharte consistiu na realização de ações formativas e atividades artísticas para jovens que cumpriam medidas socioeducativas nas unidades socioeducativas e nos equipamentos culturais, por meio de visitas guiadas, produções e intervenções artísticas, formações e oficinas. Foram beneficiados 4.918 jovens e familiares em todas as ações. Além da relevância social e cultural no atendimento ao direito à cultura para esses jovens e suas famílias, a parceria envolveu o investimento de R\$1,1 milhões de 2021 a 2023, direcionados para contratação de educadores sociais, mediadores culturais, artistas e oficineiros.

A iniciativa reverberou, ainda, em âmbito federal, a partir do desenvolvimento de um novo projeto em parceria com o Programa Nacional de Segurança com Cidadania (PRONASCI) do Ministério da Justiça e Segurança Pública, o Travessias Culturais. Foram destinados 600 mil reais para ações de acompanhamento sociocultural de adolescentes e jovens que passaram por medidas socioeducativas ou estiveram na iminência da prática do ato infracional, em Fortaleza e no Crato. Essa ação consolidou a vocação do Instituto para uma atuação mais direta na promoção da cidadania cultural, aliada à sua capacidade de atuar em rede, conciliando eficiência na gestão e qualidade na entrega.

Essa conciliação de conhecimentos e práticas talvez seja um dos maiores desafios da gestão cultural na contemporaneidade. É preciso ter um amplo pensamento político e compreensão do campo da cultura, percebendo as necessidades e formas de organização de cada setor, buscando conexões com experiências em cenas e circuitos e ativando parcerias, compondo novas possibilidades aos vínculos entre criadores, instituições, públicos e redes. Garantir e multiplicar as formas de acesso à cultura e à produção cultural, incidindo nas condições favoráveis para o trabalhador da cultura. Tudo isso em um cenário de acirramento da crise econômica de guerras culturais que fazem emergir novos sentidos para a cultura.

No caso da gestão cultural, outros desafios relativos a rotinas e processos e a reiterada escassez de recursos para o setor se impõem. O campo acadêmico ainda carece de alternativas formativas para profissionais da “gestão da cultura” e muito ainda se aprende fazendo. É preciso perseguir incessantemente a dinamização dos processos, a compreensão dos órgãos governamentais e de controle, a desburocratização e desenvolvimento de formas alternativas de operação para o campo cultural. Esse novo modo de operar deve ter em vista: a criação de sistemáticas adequadas de monitoramento e avaliação, capazes de aferir com mais precisão e sensibilidade o alcance e a mensuração do que se realiza no setor cultural; transparência, integridade e *compliance*, aliados ainda a novos recursos de comunicação; a construção de fluxos e redesenho de processos; o investimento na gestão de pessoas, na qualificação de quadros e na construção de ambientes saudáveis de trabalho, além de novas perspectivas de empregabilidade; a sustentabilidade e as melhorias de infraestrutura e segurança; amplos investimentos em inovação, tecnologia e cultura digital.

Esses são alguns dos desafios encontrados pelo IDM e vividos em seu processo diário de reestruturação e modernização, tendo sido enfrentados no exercício cotidiano e concomitantes à necessidade da continuidade da administração dos equipamentos públicos e projetos/programas de diferentes vocações, dimensões, territórios e experiências. Apesar disso, a modernização administrativa do Instituto deu visibilidade à importância da contribuição do IDM para a cultura do Ceará e sua repercussão no fomento ao setor.

Dado o impacto do volume das contratações do IDM para o segmento artístico, em 2021 foi mapeada como prioridade a criação de um sistema de gestão administrativa-financeira que automatizasse os processos de contratação e pagamento, desde a solicitação até a assinatura digital dos contratos. A implantação de um novo sistema de gestão integrado (ERP) capaz de promover a adequação dos fluxos de trabalho, a melhoria dos controles internos, a transparência, segurança e praticidade nas transações se uniu a outras ferramentas institucionais de colaboração que garantiram maior celeridade e conformidade nessas contratações e pagamentos, criando novos espaços de trocas junto ao segmento.

Essa abertura contribuiu, ainda, para a discussão e a consolidação de uma política de pautas⁷ que torna explícitos e facilmente identificáveis os critérios relacionados à cobrança de

⁷ Na política de Pautas do IDM, a definição de pauta diz respeito aos valores de mercado para locação de espaços para a realização de eventos de natureza cultural, sobretudo nos casos em que há viabilidade comercial das atividades realizadas. Disponível em:

<https://www.idm.org.br/noticias/idm-lanca-politica-de-pautas-para-agendamento-de-uso-de-espacos-culturais/>

pautas, isenções, parcerias, mensuração de valores de espaços, contrapartidas, entre outros. Mobilizada por essa experiência e em sinergia com o Instituto, a Secretaria da Cultura liderou a composição de um grupo de trabalho, com participação das equipes das OSs, para formulação de uma portaria sobre uso e cessão de pautas da Rece, articulada à política de pauta implementada no IDM e publicada em sua plataforma de normativos em novembro de 2024. Além disso, foram conduzidos estudos para a formulação de uma política de cachês baseada em critérios objetivos e compreensíveis, bem como a composição de políticas curatoriais claras e a criação de editais de ocupação.

Investimentos na comunicação e na transparência, na criação de fluxos e na padronização de processos também foram priorizados, destacando o compromisso da gestão - IDM e Secult - com a política cultural e a classe artística. Essas iniciativas têm gerado impactos significativos no campo artístico, contribuindo para sua profissionalização, desenvolvimento e, em alguma medida, para a ampliação das possibilidades de fomento. É relevante ressaltar que esses avanços beneficiam tanto os artistas quanto, no caso das pautas, os próprios equipamentos culturais, ao viabilizar reinvestimentos necessários para sua manutenção e aprimoramento, com cerca de R\$ 6 milhões de recursos arrecadados⁸ por meio da cobrança de pautas, venda de bilheteria, aluguel de espaços e outras parcerias que contribuem para o fortalecimento das ações. Além destes recursos, os espaços negociam, com frequência, o compartilhamento dos valores arrecadados na bilheteria para artistas e produtores, sendo mais um elemento relevante para a geração de renda.

A modernização institucional gerou impactos positivos não apenas para artistas e público final, mas também para os profissionais do Instituto que integram essa cadeia. Se antes existiam assimetrias e inexistência de uma política clara para os colaboradores da cultura no âmbito da OS, foi feito um amplo investimento para melhorar a condição destes profissionais, através da reorganização do setor, com diagnóstico da área, programas de treinamentos e qualificação, a recomposição da equipe e a qualificação de fluxos e processos, com publicação e revisão de normativos, com destaque para as políticas de Direitos Humanos, diversidade e inclusão. A criação de um Plano de Cargos, Carreiras e Salários no IDM, que se encontra em fase de implementação, foi um avanço fundamental para assegurar as garantias necessárias para a realização de um bom trabalho e a atratividade profissional no mercado.

⁸ Dados referentes ao ano de 2023.

Atualmente, o IDM conta com cerca de 562 colaboradores diretos (celetistas), além de cerca de 200 prestadores de serviços regulares e 65 estagiários remunerados.

Além dos colaboradores do Instituto, mais de R\$25 milhões são investidos apenas na área fim do IDM, ou seja, destinados para pessoal, compras, prestadores de serviços, comunicação e outras despesas finalísticas, sendo geradas cerca de 7.613 oportunidades de trabalho. Ainda em 2023, foram investidos diretamente R\$1,6 milhões para pagamentos de 736 bolsistas que integram as escolas sob gestão do IDM.

Esses dados e a capacidade operacional para viabilizar esse alcance posicionam o IDM como um parceiro qualificado do Estado do Ceará, e particularmente da Secult, na execução das políticas culturais, uma vez dá materialidade às diversas diretrizes da cultura e concretude às políticas públicas através de suas 6.617 ações de fruição, 2.049 ações de formação e mais de 58.750 horas ministradas, beneficiando 1,3 milhões de pessoas com atividades e serviços culturais diversos. Compõem-se, assim, como um relevante ativador da economia da cultura no Ceará, sendo um elo fundamental entre o Estado e a população e diretamente comprometido com os conceitos da política, sua execução e resultados.

Nesse sentido, como parte da natureza das Organizações Sociais, também é fundamental que a garantia da sustentabilidade dos equipamentos passe pela ampliação das fontes de recursos e potencialização de seus ativos. A partir de 2022, o Instituto empreendeu esforços significativos para captação e mobilização de recursos, investindo na estruturação institucional para ampliação das fontes de financiamento. Criou, assim, um núcleo de sustentabilidade, capitalizando de forma mais articulada e eficiente sua condição de OS para trazer novos recursos aos equipamentos culturais e à continuidade das inovações em gestão.

Uma das primeiras iniciativas foi a identificação de alternativas de novas receitas operacionais, com o mapeamento dos espaços ociosos nos equipamentos culturais sob sua gestão, para a realização de estudos de possíveis ocupações por parceiros interessados. Desde então, foram ocupados 11 espaços, entre cafés e lojas, distribuídos em 6 equipamentos culturais, que geram em torno de 180 mil reais ao ano em receitas operacionais para os equipamentos, ampliando recursos para estes e gerando maior atratividade de público. Atualmente, o IDM também investe no registro de marcas e desenvolvimento de produtos para ampliar fontes de recursos e valorização das marcas tão simbólicas da nossa cultura.

Também como parte da estratégia de sustentabilidade, o Instituto passou a desenvolver, de forma mais estruturada, projetos e programas para editais e leis de incentivo.

Apesar de historicamente o IDM já ter se utilizado do mecanismo da Lei Federal de incentivo à cultura em projetos como Maloca Dragão, Laboratórios de Criação e Bienal Internacional do Livro do Ceará, somente no ano 2023 deu-se a estruturação de um setor de captação com contratação de profissionais qualificados para atuar de forma mais sistêmica e permanente. Investimentos em eventos estratégicos e de grande porte como Bienal do Livro e um Plano Anual que prevê ações em diversos outros equipamentos, além de iniciativas para prover a sustentabilidade e continuidade de investimentos na inovação em gestão no IDM. Todos esses esforços já renderam no primeiro ano de investimento um acréscimo de R\$1,9 milhões de novos recursos investidos no Ceará, promovendo a ampliação da programação cultural ofertada, a geração de renda na economia da cultura, o incremento da oferta de trabalho para artistas e profissionais e, consequentemente, o fomento à cultura.

Para além da Lei Rouanet, o IDM também ativou outras fontes de financiamento, aprovando projetos e fortalecendo parcerias com: Ministério da Justiça e Segurança Pública (MJSP); Instituto Brasileiro de Museus; Secretaria Municipal da Cultura de Fortaleza (Secultfor) e Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Outros R\$8,8 milhões se somaram a essas fontes através de contratos de gestão para realização de projetos e programas, como a Temporada de Arte Cearense. Em sua 5ª edição, o projeto fomentou 154 propostas de circulação voltadas para compor a programação da Rece, além de 20 instituições, espaços, grupos e coletivos de cultura independentes. Na edição de 2024, o projeto tinha como objetivo promover e democratizar o acesso às programações artísticas e culturais cearenses, fomentando e apoiando espaços culturais independentes que possuísem sede física. Foram 36 instituições, grupos e coletivos de cultura apoiados.

Esses investimentos têm gerado impactos significativos no campo cultural e acarretam a contratação de profissionais qualificados para atender às novas demandas e atividades, além de investimentos em tecnologias e processos de gestão. Essas ações repercutem diretamente nos serviços terceirizados e na expansão do mercado de trabalho, beneficiando tanto os profissionais da área finalística, que acompanham as novas propostas, quanto artistas e técnicos responsáveis pela execução das atividades.

A mesma realidade pode ser observada no âmbito da Formação que, diante dos editais propostos, não apenas ampliou a oferta de atividades formativas, mas teve impactos expressivos no alcance das ações, na diversidade de territórios, linguagens artísticas e no

número de alunos e profissionais envolvidos, demonstrando o fortalecimento da política cultural e sua contribuição para a descentralização das ações formativas.

Se na análise do fomento for considerada a perspectiva de “ação ou efeito de promoção do desenvolvimento, estímulo e impulso” talvez seja imensurável a contribuição que esses projetos desenvolvidos ou geridos pelo IDM, possam causar na população beneficiada. Os números não dão conta da expansão artística e ampliação de mercados promovida pelo projeto Maré Cearense, viabilizado através da Lei Rouanet, que possibilitou a circulação de diversos grupos artísticos do Ceará na capital paulista; da abertura de novas perspectivas para jovens que participaram do Projeto Patrimônio para todos, da Escola de Artes e Ofícios Thomaz Pompeu Sobrinho, que promove a educação patrimonial e itinerários territoriais realizados por meio de seleção, formação e sensibilização de jovens, tendo sido uma iniciativa premiada nacionalmente; da visibilidade dos integrantes de diferentes edições dos cursos de formação e laboratórios da Escola Porto Iracema das Artes que participaram da produção do longa-metragem “Motel Destino”, primeiro filme cearense a concorrer ao prêmio principal do Festival de Cannes, dirigido pelo cineasta cearense Karim Aïnouz.

O breve panorama aqui apresentado reforça a relevância do papel das Organizações Sociais no fomento à cultura no Ceará, e a necessidade de monitorar, consolidar e reverberar esses dados como resultados significativos de políticas culturais assertivas. Reverberação essa que pode ser de ordem financeira ou simbólica. Coletiva ou individual. De uma maneira geral, esse ainda é um grande desafio do setor cultural como um todo.

Na esfera nacional, contamos com o apoio da Associação Brasileira de Organizações Sociais de Cultura - Abraosc, que reúne 19 das principais OS do Brasil distribuídos em estados com São Paulo, Ceará, Rio de Janeiro e Minas Gerais, onde atualmente o IDM ocupa uma representação na vice-presidência do Conselho de Administração. Com um importante trabalho de *advocacy*, promoção do modelo e integração das associadas, a Abraosc realiza seminários e debates em todo o Brasil. Desde 2019, realiza um censo interno que busca obter dados das associadas de forma a mapear o alcance e resultados das instituições e ampliar formas de mensurar a contribuição das OSs na gestão cultural pública.

O IDM e o Instituto Mirante são filiados à Abraosc e participaram do Censo de 2023, que revelou a potência do Ceará no cenário nacional. Importante destacar que esses dados são gerados internamente e que merecem ser aprofundados para estudos posteriores e análises

comparativas. Conforme apontou Beth Ponte (2024), pesquisadora, membro do conselho de administração da Abraosc e uma das coordenadoras do Censo:

Em 2023, as OS participantes empregaram diretamente 7.011 pessoas com vínculo formal (CLT), alocando 55,9% de seus orçamentos à remuneração de pessoal. Do total de empregos, 80,1% (5.615) são voltados para atividades finalísticas. A equidade de gênero também é uma marca nas OS. As mulheres representam 49% dos contratados via CLT, ocupam 48,8% dos cargos de alta gestão (diretorias e superintendências) e detêm 41% dos assentos nos Conselhos Fiscais e de Administração (PONTE, 2024).

O relatório possibilitou, além da coleta de dados mais gerais, alguns recortes acerca da composição racial de lideranças e conselhos, bem como se desdobrou em censos específicos de governança e diversidade, que serão analisados em 2025. Apenas neste recorte das associadas à Abraosc, o orçamento global das OSs participantes do censo ultrapassou R\$1,29 bilhão, dos quais cerca de R\$1,01 bilhão foram repassados via Contratos de Gestão. Reinvestidos no setor cultural, 72,7% destes recursos são destinados a atividades culturais e criativas, como a contratação de profissionais especializados e a execução de projetos. O Censo revela, ainda, a grandiosidade dos impactos das OSs para a economia da cultura na geração de empregos, estimando-se a criação de 29.172 oportunidades em áreas finalísticas e 9.087 em áreas administrativas. Quanto à mobilização de recursos adicionais, foram captados R\$ 349 milhões por meio de mais de 30 modalidades de financiamento, incluindo arrecadação de bilheteria, leis de incentivo, cessão onerosa de espaços, doações financeiras, locações e doações de bens, o que equivale a uma complementação orçamentária de 34,6%.

Há muito o que se compreender ainda sobre o papel das Organizações Sociais e sua contribuição na gestão das políticas culturais no Brasil. Há um grande campo de conhecimentos a ser abordado no âmbito das tecnologias de gestão (criativas, sensíveis, inovadoras e eficientes) próprias às necessidades da cultura. No campo político, atuamos em uma cultura plural e sensível em proximidade e tensão com o Estado, em um campo social de disputas simbólicas e em territórios assimétricos que carecem de políticas de reparação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fazer gestão cultural é lidar com a escassez e a abundância ao mesmo tempo, com a urgência e a necessidade cada dia mais premente de antecipação e planejamento. Com as tradições e as singularidades, mas também com as inovações que se apresentam. Ao mesmo tempo que fazemos a gestão de espaços físicos de cultura, trabalhamos com espaços de poder, com a ordem do simbólico, com distintos territórios, com especificidades das linguagens, com as disputas de narrativas e demandas sociais históricas e simbólicas que desaguam na cultura.

Em meio a isso, administramos orçamentos que, quase sempre, são escassos e não atendem às expectativas do campo. E é nesse movimento de tensão, aproximação e construção que a OS ocupa lugar decisivo e estratégico, sendo uma ponte entre as diretrizes da política pública e a população que usufrui dos serviços. Esse movimento remete à definição de política cultural adotada por Canclini, quanto aponta que ela se configura como:

[...] o 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 ou de transformação social. (GARCÍA CANCLINI, 1987, p. 26).

Na prática, cabe à Organização Social o papel de orientar este desenvolvimento, satisfazer as necessidades e obter consensos. Dessa forma, a OS é também co-criadora da política cultural, parceira na formulação, na invenção e ajuste de rotas, no financiamento e na gestão. Recebe as diretrizes, traduz e executa. Mas também cria, aperfeiçoa e inspira as políticas culturais. Esse é o grande diferencial que caracteriza a OS no Ceará e a distingue da forma como o modelo é implementado em outros estados do país.

Essa relação de simbiose e parceria entre OS e Estado é uma construção singular e conquistada que sugere que é imprescindível a participação das OSs na política cultura do Ceará, ao tempo em que aponta para o amadurecimento do modelo de OS no estado, valorizando a institucionalidade, os papéis e o respeito às atribuições de cada instância, investindo nas inúmeras possibilidades e alcances de uma parceria profícua e respeitosa.

Concordamos com Beth Ponte (2024), quando afirma que:

Olhar para o futuro do modelo de gestão por OS envolve reconhecer que ele está em constante construção e aperfeiçoamento. À medida que a sociedade e os desafios culturais evoluem, as OS adaptam-se

para atender às novas necessidades e expectativas, sempre buscando aprimorar suas práticas de gestão e expandir sua capacidade de impacto. [...] E ao fim, a defesa do modelo de OS é uma defesa da própria evolução da gestão cultural no Brasil, da democratização do acesso à cultura e da valorização dos profissionais do setor como partes inegociáveis das políticas culturais (PONTE, 2024).

Há inúmeros aspectos relacionados à participação do Instituto Dragão do Mar (IDM) no fomento à cultura no Ceará que podem ser aprofundados. Por fim, destacamos a importância da iniciativa do Projeto Cientista Chefe de Cultura, que promove pesquisas aprofundadas em equipamentos culturais e programas da Secretaria da Cultura do Ceará (Secult), em busca de diagnósticos do processo de financiamento e do fomento da cultura no Ceará e que aponta a necessidade de metodologias inovadoras de elaboração, implementação e avaliação de políticas públicas no campo cultural.

Esperamos que os aspectos aqui discutidos inspirem novas pesquisas e contribuam para o aprimoramento da gestão cultural no estado, posicionando as Organizações Sociais como indutoras de fomento à cultura, em parceria com a Secult, e valorizando a relevância e contribuição do Instituto Dragão do Mar na construção e consolidação das políticas culturais no Ceará e na construção de modelos de gestão pioneiros para o campo.

REFERÊNCIAS

BARBALHO, Alexandre. in A modernização da cultura: políticas para o audiovisual nos governos Tasso Jereissati e Ciro Gomes (Ceará – 1987-1998) Coleção Nossa Cultura. Série Pensamento. 2005. Editora UFC

DA SILVA FILHO, Edson Alves. A consensualidade na administração pública e as parcerias com as organizações sociais. 2021. Dissertação de Mestrado. Universidade de Fortaleza.

DI PIETRO, Maria Sylvia Zanella. Contratos de gestão. Contratualização do controle administrativo sobre a administração indireta e sobre as organizações sociais. Revista da Procuradoria Geral do Estado de São Paulo, São Paulo, n. 45/46, p. 1-13, 1996.

GARCIA CANCLINI, Néstor (Ed.). Políticas culturales en América Latina. México, D.F.: Editorial Grijalbo, 1987. p. 26.

GONDIM, M. P. Linda. O Dragão do Mar e a Fortaleza Pós Moderna. Cultura, patrimônio e imagem da cidade. 2006. Annablume Editora

PONTE, Beth. Dados para defender a cultura: o passado e o presente das Organizações Sociais através dos resultados do Censo ABRAOSC 2023. No prelo, 2024.

SECRETARIA DA CULTURA DO ESTADO DO CEARÁ. Ceará, estado da cultura: 2015 a 2022. Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. Fortaleza: Secult/CE, 2022.

O PROCESSO ADMINISTRATIVO DE TOMADA/PRESTAÇÃO DE CONTAS NO CAMPO DA CULTURA: ESTUDO DE CASO DA SECULT-CE

Zaneir Gonçalves Teixeira ¹

Gretha Leite Maia ²

Vítor de Melo Studart ³

RESUMO: O presente trabalho desenvolve a noção de Administração Pública da Cultura, explorando a aplicação dos elementos do direito administrativo ao regime próprio de fomento à cultura, especialmente o procedimento de prestação de contas, tal como estabelecido na legislação do Estado do Ceará (Lei nº 18.012/2022 e Decreto nº 35.635/2023). É descrita a relação com a recente legislação federal (Lei 14.903/2024), reforçando a ideia de construção em âmbito nacional de um Direito Administrativo da Cultura.

PALAVRAS-CHAVE: Processo Administrativo, Direitos Culturais, Fomento à Cultura, Prestação de Contas.

¹ Doutora em Direito pela Universidade Federal do Ceará (2020). Professora Assistente da Universidade de Fortaleza (UNIFOR) desde 2013. Pesquisadora-bolsista do Programa Cientista Chefe da Cultura – FUNCAP. Contato: zaneir@unifor.br.

² Doutora em Direito pela UFC (2013). Professora Adjunta da Faculdade de Direito da Universidade Federal do Ceará (UFC) desde 2014. Pesquisadora-bolsista do Programa Cientista-Chefe da Cultura – FUNCAP. Contato: grethaleitemaia@gmail.com.

³ Mestre em Direito Constitucional pela Universidade de Fortaleza - UNIFOR. Advogado. Coordenador da Assessoria Jurídica da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. Contato: vitorstudart@gmail.com

INTRODUÇÃO

O campo de estudos jurídicos preferencialmente produz pesquisas a partir das normas disponíveis para a regulamentação de condutas, compreendendo o estabelecimento das formas legais e das competências administrativas. A partir da previsão dos direitos culturais na Constituição de 1988 e da organização de uma legislação específica, passa a ocorrer um encontro entre o campo jurídico e o campo da cultura, organizando-se um campo próprio de pesquisas, na qual se destacam múltiplos aspectos, desde a necessidade de estabelecimento de um léxico jurídico que dê conta das peculiaridades da cultura até a exigência de um tratamento de dados da administração pública da cultura, que se soma ao conhecimento da estrutura normativa disponível.

Para dar conta de atender a tais necessidades e exigências, o presente artigo se estrutura em tópicos nos quais são desenvolvidos conceitos e noções de uma Administração Pública da Cultura (assim como há uma administração pública da saúde, da educação e da segurança pública) e do processo administrativo nesse âmbito, considerando seu objeto, seus objetivos e sua condição de instrumento jurídico-administrativo na específica tarefa de tomada/prestação de contas da gestão cultural. No desenvolvimento, explora-se o arcabouço normativo do que foi identificado como um regime próprio de fomento à cultura no Ceará. Assim, serão referidas a Lei nº18.012, de 1º de abril de 2022, que instituiu a Lei Orgânica da Cultura do Estado do Ceará, dispondo sobre o sistema estadual da cultura – SIEC, e o Decreto nº35.635, de 25 de agosto de 2023, que dispõe sobre os instrumentos específicos do regime próprio de fomento à cultura no Ceará, quais sejam, termo de execução cultural, termo de patrocínio cultural e termo de premiação cultural. Também se faz rápida referência, como parte do mesmo movimento, ao recente avanço da legislação federal na criação de um regime próprio de fomento à cultura (Decreto 11.453/2023 e Lei 14.903/2024).

Trata-se de pesquisa exploratória, que apresenta e analisa dados tendo por lócus de pesquisa a SECULT/CE, sendo justificada a amostra da pesquisa tanto pelas inovações legislativas propostas a partir de 2022 no Ceará como pela conveniência de obtenção dos dados e relatos. A interação com a Secretaria Estadual de Cultura resulta das atividades executadas pelo Projeto Cientista Chefe da Cultura – Inovação e Inclusão Social, financiado pela Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e

Tecnológico (FUNCAP), do qual participam as duas autoras desse artigo, escrito em parceria com o Assessor Jurídico da SECULT.

1. ADMINISTRAÇÃO PÚBLICA DA CULTURA: UM NOVO CAMPO DE ATUAÇÃO ESTATAL

A cultura é um termo de amplo alcance, querendo significar múltiplos fenômenos. Traçando uma linha iniciada nas “belas artes” e no “grande patrimônio”, a cultura alcança hoje todas as manifestações que ajudem às comunidades humanas a dar significado e sentido à vida vivida: de acordo com a Carta de Porto Santo (Portugal, 2021), a cultura deve ser entendida no plural, como “um conjunto de sistemas simbólicos nos quais estamos inseridos e que nos ajudam a dar um sentido à experiência (pessoal e coletiva) e uma forma humana ao mundo, determinando o horizonte de possibilidades em que nos movemos”. Ainda de acordo com a Carta, as culturas materializam-se nas manifestações simbólicas, artísticas e patrimoniais das comunidades e envolvem tanto a tradição herdada quanto a criação contemporânea.

A Constituição Federal do Brasil dedica uma seção inteira (Seção II, Da Cultura, Artigos 215 e 216) para estabelecer direitos culturais e responsabilidades do Estado para *garantir e promover* a cultura. No campo do Direito, é, portanto, transdisciplinar: objeto de estudos do Direito Constitucional, em sua dimensão de um direito fundamental (garantido), e do Direito Administrativo, em sua dimensão operacional (a ser promovido). Para o Direito Administrativo, são definidas como funções ou atividades administrativas: a prestação dos serviços públicos, o poder de polícia e o fomento. A cultura não se realiza diretamente como um serviço público nos moldes dos serviços de educação e a saúde e a segurança. A cultura se efetiva, fundamentalmente, por meio do fomento público e pode também se realizar como negócio ou empreendimento entre particulares, campo que não interessa explorar nesse estudo. Ao questionar se haveria cultura sem fomento público, entende-se que, apesar de serem atividades cuja execução é de iniciativa, execução e interesse coletivo, o atingimento dos objetivos, na prática, nem sempre seria alcançado da maneira ótima, ou seja, entende-se que o potencial dos benefícios que podem ser auferidos a partir da prática de determinadas atividades culturais é incrementado e ampliado por meio da atuação do Estado como agente fomentador, especialmente em específicos setores culturais.

Genericamente, fomento é toda atuação do Estado que visa incentivar e induzir condutas – comissivas ou omissivas – dos entes privados, de modo a satisfazer determinado interesse público. Fomento, no direito administrativo brasileiro, se dá por isenções tributárias, subsídios, doações e prêmios. Assim, entende-se por fomento cultural todo o apoio dado para a realização de ações (como a preservação de patrimônio) e projetos culturais, que envolvam ou não repasse de dinheiro público; são fomento a cessão de espaços para ações culturais, a premiação por reconhecimento do valor cultural de obras e ações e o suporte financeiro para realização de projetos, dentre outros.

O principal mecanismo de fomento direto, incentivo e financiamento à cultura por parte do poder público federal é o Fundo Nacional de Cultura – FNC, um fundo contábil que pode ser destinado a projetos apresentados segundo certos protocolos, admitindo-se a discricionariedade da Administração, que tem liberdade de estabelecer as prioridades. Estados, DF e Municípios também podem instituir Fundos de Cultura, mediante lei própria, e disciplinar a forma de acesso aos recursos. No Ceará, o Fundo Estadual de Cultura – FEC, foi inicialmente instituído pela lei 13.811/2006 e regulamentado pelo Decreto 28.442/2006, estando atualmente disciplinado em capítulo próprio da Lei Orgânica da Cultura (Capítulo III, arts. 87 a 91).

Como termo específico, o financiamento é uma modalidade de fomento que contempla especificamente o repasse de dinheiro público e envolve, obrigatoriamente, a prestação de contas, como é o caso do financiamento de projetos selecionados por meio de editais, a serem executados em determinado tempo. A principal fonte de fomento e financiamento da cultura, hoje, é o poder público, no Brasil e na maior parte dos países. Dentro do orçamento público dos diferentes entes federados, reserva-se um percentual para a cultura. Na atual lei do SIEC no Ceará (Lei nº 18.012, de 13 de abril de 2022) pretende-se que seja de 1,5%. Definido no orçamento anual, compete à Secretaria de Cultura – SECULT/CE gerir esse orçamento, de acordo com diretrizes e prioridades estabelecidas no Plano Estadual de Cultura, repassando parte dos recursos aos agentes e atores culturais, como fomento necessário para a realização das ações e projetos. Uma vez que se trata de dinheiro público, a regra é o uso de editais ou chamadas públicas, com assinatura de termos específicos e com posterior prestação de contas.

A Lei Estadual nº 18.012/022 (Lei Orgânica da Cultura) antecipou-se e inovou, em nível nacional, na criação de um Regime Próprio de Fomento à Cultura, com regras e instrumentos específicos para fomentar a cultura no Ceará. A ideia é que esse regime próprio seja o caminho principal que a gestão estadual utilizará para efetivar o fomento às atividades culturais, evitando a aplicação de outras normas administrativas estranhas à cultura e incompatíveis com a dinâmica e especificidades do setor.

Já no âmbito federal os esforços para a criação de um regime próprio de fomento à cultura avançaram a partir de 2023, com a edição, em 23 de março, do Decreto 11.453. Essa norma regulamentar tratou não só de rever os principais aspectos da Lei Rouanet (Lei 8.313/91) no que tange ao fomento indireto por meio do Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), mas também inovou ao estabelecer outros mecanismos do chamado fomento direto, tal como estabelecido no próprio decreto, aplicáveis à implementação da Política Nacional Cultura Viva (Lei nº 13.018/2014), na Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (Lei nº 14.399/2022), na Lei Paulo Gustavo (Lei Complementar nº 195/2022) e, ainda, a outras políticas públicas culturais formuladas pelos órgãos e entidades do Sistema Nacional de Cultura. A edição do Decreto 11.453/2023, como salienta Mário Pragmácio (2023), representou a urgência da definição de mecanismos com segurança jurídica capazes de comportar a retomada das políticas culturais logo no início do Governo Lula, sendo a regulamentação pela via do decreto a forma menos desgastante e mais rápida para tanto.

Não obstante sua utilidade e a definição de um regime próprio de fomento à cultura operacional e aplicável tanto a formas de fomento direto como indireto, a regulamentação por decreto acabou se antecipando ao processo de regulamentação legal do tema, mais seguro e adequado. Desde 2021, tramitava na Câmara Federal o Projeto de Lei 3.905, de autoria da então deputada Áurea Carolina (PSOL/MG), tendo como objeto justamente a regulamentação do sistema de financiamento à Cultura no Brasil, tal como disposto no artigo 216-A, §2º, inciso VI. Finalmente, em 27 de junho de 2024 o PL, depois de aprovado nas duas casas legislativas, foi sancionado, transformando-se na Lei 14.903/2024, o Marco Regulatório de Fomento à Cultura.

A Lei estabeleceu definitivamente um regime próprio de fomento à cultura em nível nacional, retirando expressamente (artigo 2º, §4º) o setor cultural da Lei de Licitações (Lei 14.133/2021), e estabelecendo instrumentos específicos de execução,

tanto com repasse de recursos financeiros da administração pública (Execução Cultural, Premiação Cultural e Bolsa Cultural), quanto sem repasse de recursos (Termos de Ocupação Cultural e de Cooperação Cultural). Importante destacar que o Marco Regulatório do Fomento à Cultura estabelece, em seu artigo 2º, a permanência do disposto em normas federais específicas do setor cultural, como a Lei Rouanet (Lei 8.313, de 1991), a Lei Cultura Viva (Lei 13.018, de 2014), a Lei do Audiovisual (Lei 8.685, de 1993); bem como em Estados, DF e Municípios, a possibilidade do uso de leis de fomento próprias.

O que se observa nesse recente movimento legislativo, tanto no Estado do Ceará quanto no âmbito federal, é a construção de um regime capaz de contemplar as especificidades e a dinâmica do setor cultural, em especial quanto ao processo de prestação de contas, mais justo, adequado e juridicamente seguro, tanto para quem repassa recursos públicos quanto para quem os recebe. Na compreensão de Cecília Rabêlo (2022):

Quando não há regras claras e específicas, abre-se margem para a aplicação de normas estranhas ao campo cultural, interpretações que se utilizam de parâmetros em nada semelhantes à dinâmica do setor, e imposições impróprias, e até mesmo autoritárias, de regras, limites e sanções que causam mais problemas do que benefícios à efetivação dos direitos culturais.

O estabelecimento de um regime próprio de fomento à cultura, em normas de diferentes entes federativos, implica afirmar a existência no Brasil de um verdadeiro Direito Administrativo do Fomento à Cultura (Rabêlo, 2024), com regras claras e específicas, representando enormes ganhos de eficiência para a gestão pública e para a sociedade. Mas após a edição dessas novas normas, torná-las realidade pressupõe também uma mudança de racionalidade administrativa, que deve sair do âmbito dos instrumentos gerais para dominar a lógica e os objetivos dos instrumentos culturais particulares.

O que aqui se reivindica, portanto, é uma mudança da própria concepção e metodologia de trabalho da administração pública dirigida à cultura, envolvendo o trabalho de múltiplos agentes, desde a formulação das políticas, passando pela sua execução e posterior tomada de contas. Nos termos desse trabalho, a partir dos dados obtidos, serão analisados os desafios dessa mudança somente na aplicação, pela administração pública, do regime próprio de fomento cultural do Estado do Ceará, a partir da Lei Estadual 18.012/2022.

2. O FOMENTO PARA PROJETOS CULTURAIS E A PRESTAÇÃO DE CONTAS COMO PROCESSO ADMINISTRATIVO

Das lições clássicas do direito processual, tem-se que o processo é uma série de atos, encadeados e sucessivos, que tendem a um resultado final conclusivo. O processo administrativo é a sequência em que se realiza a ação administrativa para a consecução de um fim: a emissão de um ato administrativo. Para fins desse estudo, será adotada a compreensão de procedimento administrativo como espécie do gênero processo, e por isso definido como um conjunto de atos administrativos, sucessivos e concatenados, praticados pela Administração Pública com o objetivo de satisfazer determinadas finalidades de interesse público, sendo regulado por lei. No Brasil, a Lei nº 9.784, de 29 de janeiro de 1999 é a norma que regula o processo administrativo no âmbito da Administração Pública Federal⁴ direta e indireta, estabelecendo regras básicas sobre o processo administrativo, visando, em especial, à proteção dos direitos dos administrados e ao melhor cumprimento dos fins da Administração Pública. O Superior Tribunal de Justiça tem reconhecido a aplicação desta lei federal para entes estaduais e municipais que ainda não aprovaram leis próprias. No caso do estado do Ceará, tem-se a Lei nº 16.710/2018, que dispõe sobre o modelo de execução do poder executivo, e prevê que o modelo de gestão do Poder Executivo obedecerá aos princípios da legalidade, impessoalidade, moralidade, publicidade e eficiência, adotando como premissas básicas, dentre outras, a gestão para resultados, conceituando a gestão para resultados como “a administração voltada para o cidadão, centrada notadamente nas áreas finalísticas,

⁴ Até o encerramento dessa pesquisa, a reforma da Lei do Processo Administrativo, que cria o Estatuto Nacional de Uniformização do Processo Administrativo, estava aprovada no Senado, definida como um esforço de aperfeiçoar a lei de 1999, buscando: ampliar a segurança jurídica, garantindo estabilidade e uniformidade das decisões tomadas pela Administração Pública..

objetivando padrões ótimos de eficiência, eficácia e efetividade, contínua e sistematicamente avaliada e reordenada às necessidades sociais, fornecendo concretos mecanismos de informação gerencial” (Artigo 1º, I) . Trata-se de uma legislação estadual que não dispensa o uso da lei federal para o processo administrativo, nele incluído o processo de tomada/prestação de contas, sendo ambas referências para a prática de atos administrativos no Ceará.

Assim, na Lei nº 9.784/1999 estão contidas regras, mas igualmente orientações principiológicas para o processo administrativo, incluindo o processo de contas. Nela estão estabelecidos, além dos direitos e deveres dos administrados, as regras de formulação do processo administrativo, os legitimados e as competências. Como se trata de um processo que se encerrará com uma decisão da Administração Pública, o processo de contas deve contemplar uma fase probatória. Assim, o Art. 29 estabelece que as atividades de instrução destinadas a averiguar e comprovar os dados necessários à tomada de decisão realizam-se de ofício ou mediante impulsão do órgão responsável pelo processo, sem prejuízo do direito dos interessados de propor atuações probatórias. Estabelece também, no § 2º do mesmo artigo 29, que os atos de instrução que exijam a atuação dos interessados devem realizar-se do modo menos oneroso para estes. Já o Art. 38 dispõe que o interessado poderá, na fase instrutória e antes da tomada da decisão, juntar documentos e pareceres, requerer diligências e perícias, bem como aduzir alegações referentes à matéria objeto do processo. No § 1º desse artigo fica estabelecido que os elementos probatórios deverão ser considerados na motivação do relatório e da decisão, e, no § 2º, que somente poderão ser recusadas, mediante decisão fundamentada, as provas propostas pelos interessados quando sejam ilícitas, impertinentes, desnecessárias ou protelatórias. Com essas orientações gerais, que vão do direito a demonstrar a verdade por meio de provas até a obrigação de fundamentar a decisão administrativa, observam-se as previsões normativas de lei específica do processo administrativo para a cultura.

A Lei nº 18.012, de 1º de abril de 2022 instituiu a Lei Orgânica da Cultura do Estado do Ceará, dispondo sobre o Sistema Estadual da Cultura – SIEC. Foi regulamentada pelo Decreto nº 35.635, de 25 de agosto de 2023, que dispõe sobre os instrumentos termo de execução cultural, termo de patrocínio cultural e termo de premiação cultural do regime próprio de fomento à cultura no Ceará, estabelecendo as formas de

acompanhamento, monitoramento, prestação de contas e ações compensatórias dos referidos instrumentos. O decreto visa conferir aplicabilidade e máxima eficácia à nova Lei Orgânica da Cultura, aperfeiçoando a gestão pública estadual para o impulsionamento da cultura e seus atores no Estado do Ceará. O próximo item abordará sobretudo a prestação de contas enquanto processo administrativo e destaca a prestação de contas com foco no resultado/objeto.

Ressalte-se, antes, que o decreto prevê ações de acompanhamento e monitoramento, conforme estipulado na LOC. Tais ações devem priorizar o efetivo cumprimento do objeto das ações culturais e a execução da política pública cultural respectiva, evitando problemas no momento final da TCE. As rotinas e atividades fiscalizadoras devem ser realizadas por agentes públicos designados para essa finalidade pela autoridade competente, podendo contar com serviços técnicos contratados junto a terceiros ou decorrentes da celebração de parcerias ou congêneres.

Assim, no referido decreto, fica estabelecido que as rotinas de monitoramento e controle de resultados das ações culturais fomentadas deverão obedecer às exigências legais de simplificação e de foco no cumprimento do objeto, conforme previsto no art. 87 da LOC, sendo realizadas por fiscais designados para essa finalidade, podendo contar com serviços de apoio técnico contratados ou decorrentes da celebração de parcerias. Aos fiscais e ao coordenador finalístico é facultado solicitar informações, documentos ou promover diligências em relação aos projetos culturais fomentados, podendo exigir do agente cultural, a qualquer momento, a elaboração de relatórios; o encaminhamento de informações ou documentos; e resposta a formulários e outros documentos auxiliares. Durante o monitoramento, o fiscal poderá emitir recomendação visando à adoção de providências corretivas por parte do responsável, quando verificadas falhas ou impropriedades na execução ou quando verificadas oportunidades de melhoria de desempenho para desenvolvimento do projeto. Há ainda a previsão de suspensão, com a interrupção imediata de todas as atividades do projeto, bem como o impedimento de movimentação financeira de recursos.

3. UM MODELO ESTADUAL ESPECÍFICO PARA A PRESTAÇÃO/TOMADA DE CONTAS NA CULTURA

A prestação de contas é parte indispensável da execução de ações e projetos culturais que receberam repasse de verbas públicas. O decreto estadual em estudo estabelece as atribuições e competências dos agentes públicos dessa fase específica do procedimento administrativo e estabelece três atores públicos fundamentais na prestação de contas da Cultura: o fiscal, o agente público especialmente designado, a quem compete acompanhar, fiscalizar, monitorar e avaliar a execução das ações culturais; o colaborador financeiro, servidor responsável pela avaliação do Relatório de Execução Financeira (nos casos previstos no decreto); e o coordenador finalístico, coordenador do setor interno da Secretaria da Cultura do Estado - Secult ao qual está vinculada a ação cultural, que exercerá o papel de autoridade julgadora da prestação de contas. Identifica, ainda, dois documentos estruturantes: o Termo de Aceitação Definitiva do Objeto, documento a ser emitido pelo coordenador finalístico quando da aprovação da prestação de contas, com ou sem ressalvas, que deve ser objeto de homologação pelo Secretário da Cultura; e o Termo de Execução de Ação Compensatória, documento a ser celebrado quando da pactuação de ações compensatórias de interesse público nas situações e condições estabelecidas no Decreto.

O capítulo V do Decreto contém as regras para a prestação de contas. A previsão ratifica a opção por procedimentos simplificados e voltados à verificação do alcance de resultados, com foco na comprovação da execução do objeto, devendo a análise considerar a verdade real. Está prevista também a visita técnica de verificação, que deverá analisar, no mínimo, o cumprimento do objeto; o alcance dos objetivos e resultados esperados; a metodologia utilizada; a aplicação de logomarca; a infraestrutura; os materiais produzidos; e a acessibilidade conforme aprovado no projeto. O fiscal poderá elaborar relatórios preliminares e deverá elaborar Relatório de Verificação Presencial, circunstanciado e documentado, em até sessenta dias corridos após finda a vigência do instrumento, e avaliando se houve o cumprimento integral do objeto, mediante manifestação técnica, com posterior encaminhamento ao coordenador finalístico para fins de emissão do Termo de Aceitação Definitiva do Objeto; ou a necessidade de apresentação pelo agente cultural de documentação complementar.

Além da verificação presencial, o próprio agente cultural pode apresentar um Relatório de Execução do Objeto, comprovando o alcance dos resultados da ação cultural, em até sessenta dias corridos após finda a vigência do instrumento ou quando

solicitado pelo fiscal. Nesse caso, o fiscal responsável pela análise do Relatório de Execução do Objeto deverá elaborar parecer técnico em que se manifestará pelo cumprimento integral ou parcial do objeto, encaminhando conclusão ao coordenador finalístico para fins de emissão do Termo de Aceitação Definitiva do Objeto; ou se manifestando pela necessidade de apresentação de documentação complementar; ou ainda pela necessidade de apresentação pelo agente cultural de Relatório de Execução Financeira, caso considere que os elementos contidos no Relatório de Execução do Objeto e na documentação complementar não foram suficientes para demonstrar o cumprimento integral do objeto ou seu cumprimento parcial justificado, bem como em casos de possíveis irregularidades.

O Relatório de Execução Financeira será também exigido quando for recebida denúncia de irregularidade na execução da ação cultural, mediante juízo de admissibilidade que avalie os elementos fáticos apresentados. O decreto também estabelece o que deve conter o Relatório de Execução Financeira. A análise do relatório de execução financeira contemplará o exame da conformidade das despesas, o que se fará mediante a verificação das despesas realizadas e seu nexos com a execução do objeto.

As demais atividades competem ao colaborador financeiro e ao coordenador finalístico. O colaborador financeiro emitirá parecer financeiro sobre a regularidade ou irregularidade das contas, valores a serem devolvidos e outras informações relevantes sobre a execução financeira como forma de subsidiar a decisão final do coordenador finalístico, que concluirá a análise da prestação de contas com a emissão de parecer conclusivo, o qual poderá decidir por: a) aprovar sem ressalvas; b) aprovar com ressalvas, quando houver comprovação de que a ação cultural foi realizada, mas for verificada inadequação na execução do objeto ou na execução financeira, sem má-fé; c) rejeitar parcialmente; ou d) rejeitar totalmente. Quando da aprovação sem ressalvas, será providenciado o Termo de Aceitação Definitiva do Objeto. Quando da aprovação com ressalvas, será emitida recomendação e providenciado o Termo de Aceitação Definitiva do Objeto. No caso de rejeição parcial ou total de contas, será aberto processo para aplicação das sanções previstas no Decreto, sem prejuízo das demais providências cabíveis. A ausência de apresentação do Relatório de Execução do Objeto

e/ou Relatório de Execução Financeira implicará a reprovação total ou parcial das contas, com a aplicação das sanções previstas no Decreto.

Conforme disposto no § 2.º do Art. 64 da LOC, nos casos de rejeição da prestação de contas, após exaurida a fase recursal, se mantida a decisão, o agente cultural poderá solicitar autorização para que o ressarcimento ao erário seja promovido por meio de ações compensatórias de interesse público, desde que não tenha havido dolo ou fraude, e não seja o caso de restituição integral dos recursos. Trata-se de uma demanda antiga e legítima dos trabalhadores da cultura, artistas e fazedores de cultura, no reconhecimento da importância do seu fazer cultural.

As disposições transitórias regulamentam a aplicação do dispositivo para contas ainda pendentes ou em processamento. As ações compensatórias estão disciplinadas no decreto a partir do art. 52, no qual se prevê que, nos casos de rejeição parcial da prestação de contas, o agente cultural poderá solicitar autorização para que o ressarcimento ao erário seja promovido por meio de ações compensatórias de interesse público, nos termos do decreto. O pedido para realização de ações compensatórias poderá ser apresentado pelo agente cultural em até trinta dias corridos da emissão do parecer conclusivo sobre as contas, ou da decisão que julgar improcedente recurso contra a reprovação das contas.

Destaca-se também, nas disposições transitórias da LOC, o art. 109, I, alínea b, que estabelece a possibilidade da SECULT propor a substituição do instrumento vigente, regido pela lei revogada, por um novo instrumento para sujeição ao regime disposto na LOC. Isso, porém, deve ser bem analisado, visto que o processo deve se vincular ao edital e às regras nele previstas. No mesmo artigo, há também a possibilidade de dispensa de análise de documentação financeira em parecer técnico referente à prestação de contas, caso concluam pela aprovação, quando comprovado o integral cumprimento do objeto, o que seria consolidar um regime próprio com prestação de contas por cumprimento do objeto.

Diante dessa sistematização de dispositivos normativos, conclui-se que há um esforço dos gestores da cultura no Ceará, ladeados por toda uma comunidade de pesquisadores e atores culturais em diálogo, para que o processo de prestação de contas não resulte em malversação de recursos públicos, nem tampouco em um enredamento kafkaniano para os fazedores de cultura, gerando prejuízos para todos os envolvidos,

trabalhadores e consumidores de cultura. Encerrada a análise da estruturação normativa que aponta para uma nova prática administrativa, mais segura, adequada e distante do medo, passa-se para a parte final desse estudo com uma apresentação e análise dos desafios do cotidiano da Secretaria Estadual de Cultura do Ceará, que envolve micropoderes administrativos em decisões diárias e burocracias automatizadas.

4. Desafios de implementação da Lei Orgânica da Cultura no Ceará: estudo de caso na SECULT

A operacionalização do fomento à cultura é um desafio antigo e presente em diversos níveis: Federal, Estadual ou Municipal. O setor cultural cearense muito provavelmente não esquecerá que a Secult foi o principal objeto da Resolução nº 5305/2020, exarada pelo Tribunal de Contas do Estado do Ceará (TCE/CE), que determinou que a mesma se abstinhasse de utilizar a Lei Complementar 119/2012 para firmar convênios com Pessoas Físicas (PF). Também foi determinado ao Secretário da Cultura a adoção de providências objetivando adequar os seus editais à legislação vigente, o que na prática resultou na revogação de diversos editais em curso naquele ano.

O grande trauma causado por essa revogação impulsionou os gestores públicos a pensarem em novas soluções para evitar piorar o que já estava ruim. Em meio a esse desafio, empreenderam-se ações que resultaram na Lei 18.012 de 1 de abril de 2022. O desafio de ser um dos pioneiros é gigantesco, uma vez que todo processo de construção de sistemas é deveras complexo e cheio de transformações. Envolve compreender a necessidade de um sistema bem estruturado, racional, capaz de se adaptar aos novos desafios vindouros e que depende de outros gigantescos ecossistemas de regras financeiras e de transparência para acontecer.

Em um dos documentos técnicos expedidos pela Unesco (2016, pp. 56-57), são apontados nove componentes essenciais a sistemas de gestão patrimoniais que podem ser trasladados à realidade dos sistemas de fomento à cultura. Seriam três associados a elementos estruturais (estrutura legal, estrutura institucional e recursos), três associados a processos (planejamento, implementação e monitoramento) e três associados a resultados (efeitos, produtos e melhorias no sistema de gestão). O primeiro bloco envolve a existência de uma estrutura legal, um conjunto de normas que definem as

razões para sua existência e sua forma de atuação; uma instituição habilitada a promover a operação; e recursos (humanos, financeiros e intelectuais), ou seja, um conjunto de servidores públicos qualificados e atualizados, bem como recursos públicos para fazer o fomento ocorrer.

O segundo bloco compreenderia o planejamento, a execução em si e o monitoramento das ações, afinal, precisamos ter definidos quais são as metas pretendidas com o sistema de fomento, buscar a sua boa operação e monitorar como está se dando a sua operação. O último bloco envolve os efeitos alcançados e os produtos gerais, que deverão ser avaliados para mensurar a eficiência, ou não, da operação do sistema. O último componente se refere à capacidade de compreender os problemas e a capacidade de promover melhorias, observando possíveis lacunas ou necessidade de reformas em relação a regras inadequadas.

Conclui-se que os sistemas são dotados de uma organicidade, sendo necessário se adaptar com muita segurança em relação a necessidades de adaptações. Toda mudança é demorada, pois envolve processos legislativos, alteração de regras e sistemas. Depende-se ainda de possíveis ações de órgãos de controle que podem influir nesse processo.

Para o desenvolvimento de um bom texto normativo, deve-se considerar as experiências dos agentes públicos, agentes culturais e dos órgãos de controle, buscando-se obter um texto o mais inovador possível, mas seguro para bem nortear os processos de fomento. Deve-se tentar entender o enorme universo que é o setor cultural, com suas especificidades a cada linguagem, sujeitos e territórios. Não é adequado tratar todos os agentes culturais como se pudesse ser estabelecido um padrão unânime. Algumas linguagens possuem termos e jargões próprios, podendo conter dentro de si um universo próprio. Esses aspectos foram levados em consideração na criação da Lei Orgânica da Cultura do Estado do Ceará, almejando criar uma norma abrangente e de aplicação segura.

Coube ao regulamento (Decreto Estadual nº35.635/2023) levantar os principais problemas enfrentados pelos gestores na prática. Durante a série de reuniões técnicas realizadas entre a Assessoria Jurídica da Secult e a Assessoria de Fomento junto aos técnicos da pasta, foram levantados problemas como: muitos agentes culturais com 2, 3 ou mais termos de fomento que requisitam de forma reiterada aditivos de prazos; grande

número de demandas associadas ao remanejamento de rubricas dos planos de ação; problemas em relação à representação de colegiados por meio de cartas de anuência e dificuldade para que os agentes culturais pudessem regularizar a prestação de contas em caso de inconsistências. Por fim, foi demonstrado por parte dos gestores um grande medo em relação à implementação dos novos formatos do fomento à cultura, sendo pleiteada a regulamentação de alguns aspectos para sua proteção.

Um dos principais desafios é mudar uma mentalidade já consolidada. O desafio do novo é muito grande. Os gestores públicos muitas vezes condicionam-se a buscar segurança em referências consolidadas (decisões, manuais etc.), mesmo que estas façam referências a temas antigos, como, por exemplo, os antigos convênios. Ser disruptivo em relação à inexistência de precedentes é algo que nem todo gestor se sente confortável em fazer. Afinal, é muito mais confortável, em um ambiente de Direito Administrativo do Medo, como se refere a obra do Professor Rodrigo Valgas (2024), esquivar-se do novo e buscar a fuga da responsabilização perante os tribunais. Tem-se o desafio de superar a perspectiva da desconfiança e do punitivismo, buscando promover uma relação mais parceira com os agentes culturais. Deve-se ter uma maior capacidade de entender os erros como coisas da vida e entender as soluções como boas virtudes.

Em resposta a tais pleitos, procedeu-se à elaboração de propostas normativas regulamentadoras. Após a finalização do ciclo de conversas, a minuta do regulamento foi levada à Controladoria Geral do Estado do Ceará com o fito de avaliação das proposições sob a perspectiva do controle, das boas práticas indicadas e, mais importante, a adaptação dos sistemas corporativos do Governo do Estado do Ceará, que permitem o registro, pagamento, monitoramento e prestação de contas de instrumentos relacionados às transferências voluntárias realizadas no âmbito do governo do estado.

É este o modelo atualmente vigente no Ceará, a partir da aposta em um regime próprio de fomento à cultura que atenda tanto às necessidades de controle do poder público quanto a especificidade da área cultural. Espera-se que sua aplicação, já em curso, se mostre eficiente, transparente e capaz de ampliar a garantia de direitos culturais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A criação de um regime próprio de fomento à cultura, com instrumentos administrativos específicos e prestação de contas com foco no objeto, primeiro em nível estadual (como previsto nas legislações do Ceará e do Distrito Federal) e depois federal, resolveu parte desses problemas. Buscou-se, portanto, acompanhar o processo específico de sua criação no Estado do Ceará, no âmbito da Secretaria Estadual de Cultura (SECULT), destacando-se o desafio de sua regulamentação na forma de Lei Orgânica da Cultura e posterior Decreto Estadual de fomento, contemplando os processos de escuta no âmbito da gestão pública e pactuação com os órgãos internos estaduais de controle. Pelo que foi possível observar, a tarefa de criar uma normatização adequada ao setor cultural está completa. Agora, é preciso efetivar as inovações normativas, e, para tanto, promover uma mudança de mentalidade da própria administração pública, dos órgãos externos de controle de contas e dos agentes culturais, como parceiros. A sociedade será a grande beneficiária desse processo, ganhando em segurança e efetividade dos direitos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

PORTUGAL. *Carta de Porto Santo*. Porto Santo, 2021. Disponível em: <https://culturaportugal.gov.pt/media/9171/pt-carta-do-porto-santo.pdf>.

PRAGMÁCIO, Mario. O novo Decreto de fomento à cultura e a imprescindível participação popular. *Consultor Jurídico*, 2003. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2023-mar-24/mario-pragmacio-decreto-fomento-cultura/>. Acesso em 20 jul. 2024.

RABÊLO, Cecília. Marco Regulatório de Fomento à Cultura e as Organizações Sociais. *Consultor Jurídico*, 2022. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2022-nov-21/cecilia-rabelo-marco-regulatorio-fomento-cultura/>. Acesso em 20 jul. 2024.

RABÊLO, Cecília. Adeus Lei de Licitações! Olá, Marco Regulatório do Fomento à Cultura! *Estadão*: São Paulo, 11 de jul. 2024. Caderno de Política - Blog do Fausto Macedo. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/politica/blog-do-fausto-macedo/adeus-lei-de-licitacoes-ola-marco-regulatorio-do-fomento-a-cultura/>. Acesso em 20 de jul. 2024.

SANTOS, Rodrigo Valgas. *Direito administrativo do medo: risco e fuga da responsabilização dos agentes públicos*. 3a edição. São Paulo: Thomson Reuters Brasil (Revista dos Tribunais), 2024.

UNESCO. *Gestão do Patrimônio Mundial Cultural*. Brasília: UNESCO Brasil, IPHAN, 2016. Disponível em:

<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Manual%20de%20Referencia%20-%20Gestao%20do%20Patrimonio%20Mundial%20Cultural.pdf>. Acesso em: 28 jul.

2024.

MESA X

Saberes e Culturas Tradicionais IV

PROGRAMA DE FORMAÇÃO DE CULTURAS TRADICIONAIS POPULARES: ANCESTRALIDADE, TERRITORIALIDADE E TRANSMISSÃO

Alênio Carlos Noronha Alencar¹
Lorena da Costa Patricio²

RESUMO: Este artigo propõe uma reflexão sobre as políticas de culturas tradicionais populares, com foco na elaboração do Programa de Conhecimento e Formação em Cultura Tradicional Popular do Sertão Central do Ceará. Buscamos debater a área de formação voltada à valorização, pesquisa e difusão dos saberes, fazeres e expressões das culturas tradicionais populares. A pesquisa discute as diretrizes da Casa de Saberes Cego Aderaldo, abordando as concepções de cultura tradicional, ancestralidade, acessibilidade cultural, território, como princípios fundantes da elaboração do Programa. A proposta visa contribuir para o fortalecimento da democracia e da participação social no Brasil, promovendo a valorização das culturas tradicionais como elementos essenciais para o desenvolvimento da sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura tradicional popular. Formação. Conhecimento.

INTRODUÇÃO

Cada um de nós carrega uma herança do que somos. Ela reside no saber compartilhado por muitas gerações, por meio de seus detentores, griôs, mestres e mestras da cultura, que mantêm vivas as tradições em práticas culturais que expressam a diversidade da cultura brasileira. Cada saber, gesto, expressão e linguagem é um elo de continuidade das nossas tradições, reforçando nossa responsabilidade individual e coletiva na salvaguarda desse importante legado: o patrimônio cultural brasileiro.

¹Mestre em História Social pela PUC-SP e especialista em Gestão e Políticas Culturais pelo Observatório Itaú Cultural e Universidade de Girona, Espanha. É membro do ICOMOS Brasil. Atualmente, é diretor do Museu Ferroviário Estação João Felipe (Secult/Ceará/Instituto Mirante de Cultura e Arte). E-mail: alenio.alencar@institutomirante.org

²Mestranda em Educação e Ensino (PPGEM/UECE). Licenciada em Letras – Português pela Universidade Estadual do Ceará (FECLESC/UECE). Atualmente, é coordenadora pedagógica da Casa de Saberes Cego Aderaldo (Secult-Ceará / Instituto Dragão do Mar) E-mail: lorena.patricio@idm.org.br.

A discussão sobre a preservação do patrimônio cultural ganhou força nas últimas décadas do século XX e, principalmente, no século XXI. Entre os documentos mais relevantes, destaca-se a *Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial Cultural e Natural*³, de 1972, que representou um marco pioneiro na formulação de instrumentos de governança voltados à proteção dos bens patrimoniais mundiais. Outro documento importante é a Constituição Federal de 1988, que estabelece o compromisso do Estado com a promoção e valorização das manifestações culturais em todo o território brasileiro, assegurando o pleno exercício dos direitos culturais e o acesso às fontes da cultura nacional. Esse compromisso não se limita apenas à preservação do patrimônio cultural, mas também busca integrar diversas ações públicas que promovam a diversidade cultural e o fortalecimento da cidadania cultural no país.

Esse contexto estabeleceu novas diretrizes e compromissos para a conservação e preservação, criando instrumentos normativos e mecanismos de gestão para orientar e auxiliar na salvaguarda dos bens culturais do patrimônio brasileiro. O Artigo 215 garante que o Estado apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais, com ênfase na proteção das culturas populares, indígenas, afro-brasileiras e de outros grupos formadores da sociedade brasileira. Esse dispositivo é fundamental para a formação de uma política pública de cultura que reconheça e amplifique as práticas culturais de diferentes regiões do Brasil.

Um marco essencial nesse cenário foi a elaboração da Carta de Fortaleza⁴, em 1997, durante o Seminário Internacional "Patrimônio Imaterial: Estratégias e Formas de Proteção". Esse documento destacou a necessidade de mecanismos específicos de salvaguarda para as manifestações culturais imateriais, alertando para sua vulnerabilidade diante da globalização e das rápidas transformações socioculturais. A Carta de Fortaleza serviu de base para futuras normativas internacionais, incluindo a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da UNESCO, adotada em 2003. Essa convenção consolidou princípios fundamentais para a proteção das tradições orais, expressões artísticas e práticas sociais que compõem o patrimônio imaterial de diversos povos.

Com o objetivo de regulamentar a proteção dos bens culturais imateriais, foi promulgado o Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000, que instituiu o Registro de Bens

³Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural (1972). Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Convencao1972%20-%20br.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2025.

⁴Carta de Fortaleza (1997). Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Fortaleza%201997.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2025.

Culturais de Natureza Imaterial e criou o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI)⁵. Esse instrumento possibilitou o reconhecimento formal de práticas culturais de relevância nacional, promovendo sua documentação e transmissão para as futuras gerações. A partir desse decreto, diversas manifestações culturais passaram a ser registradas como patrimônio imaterial, incluindo festas populares, saberes tradicionais e formas de expressão vinculadas às comunidades tradicionais.

Em 2003, a UNESCO aprovou a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial⁶, documento ratificado por 175 países, tornando-se a principal referência na criação de políticas públicas voltadas à proteção da diversidade cultural como um direito dos povos e nações. Essa convenção estabeleceu uma definição ampla do que constitui patrimônio imaterial, abrangendo tradições, expressões e conhecimentos que fazem parte da identidade e da memória coletiva de diferentes comunidades.

O Estado do Ceará, acompanhando as novas diretrizes da preservação do patrimônio cultural brasileiro e internacional, por meio da Secretaria da Cultura do Estado, instituiu uma série de ações, leis e políticas que são fundamentais no compromisso com a valorização das manifestações tradicionais populares. Entre elas, podemos destacar a criação do Conselho Estadual do Patrimônio Cultural⁷, em 2000, um marco significativo para a estruturação das políticas de preservação e salvaguarda, permitindo maior participação social na tomada de decisões e na formulação de diretrizes para a proteção do patrimônio material e imaterial do estado.

Em 2003, foram promulgadas duas Leis significativas para salvaguarda do patrimônio imaterial cearense: Lei nº 13.351/2003, conhecida como Lei dos Mestres da Cultura, onde ficou “instituído no âmbito da Administração Pública Estadual, o Registro dos Mestres da Cultura Tradicional Popular (RMCTP-CE)”⁸, e a Lei nº 13.427/2003, que instituiu, no âmbito

⁵Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e criou o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI). Disponível em:

http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Decreto%20n%C2%BA%203_551%20de%2004%20de%20agosto%20de%202000.pdf. Acesso em: 5 fev. 2025.

⁶Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial. Disponível em:

<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/ConvencaoSalvaguarda.pdf>. Acesso em: 5 fev. 2025.

⁷Conselho Estadual do Patrimônio Cultural (COEPA). Disponível em:

<https://bela.ce.gov.br/index.php/legislacao-do-ceara/organizacao-tematica/cultura-e-esportes/item/2914-lei-n-13-078-de-20-12-00-do-28-12-00>. Acesso em: 6 fev. 2025.

⁸LEI 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) e dá outras providências. Disponível em:

da Administração Pública Estadual, as Formas de Registros de Bens Culturais de Natureza Imaterial ou Intangível que constituem Patrimônio Cultural do Ceará”⁹. Em 2006, a Lei Mestres da Cultura foi modificada e ampliada, passando a se chamar Tesouros Vivos da Cultura do Ceará¹⁰, Lei 13.842/2006, onde duas novas categorias foram incluídas nos processos de seleção: Grupos de Tradição e as Coletividades.

A Secretaria da Cultura foi resolutiva na formulação de políticas públicas voltadas à preservação e difusão do patrimônio cultural cearense, refletindo o compromisso com a valorização das manifestações tradicionais. Essa legislação se tornou um marco no Brasil, pois foi uma das primeiras a reconhecer formalmente o papel dos mestres e mestras na transmissão dos seus saberes e fazeres, destacando sua importância para a preservação do patrimônio imaterial brasileiro.

Nesse período, foi criado, em 2004, pelo Ministério da Cultura, o Programa Cultura Viva¹¹, fortalecendo os Pontos de Cultura e assegurando que as comunidades tenham maior protagonismo na produção e disseminação de suas manifestações artísticas e culturais. O Cultura Viva é uma política pública que incentiva e apoia a cultura brasileira, fortalecendo a rede de criação e gestão cultural, estimulando a participação social, promovendo uma gestão compartilhada de políticas públicas e ampliando o acesso aos meios de produção, circulação e fruição de bens e serviços culturais.

A política de reconhecimento e valorização do patrimônio imaterial no Brasil também buscou envolver ações educativas, como as realizadas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) em 2005, com o I Encontro Nacional de Educação Patrimonial

<https://bela.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: 20 jan. 2025.

⁹LEI 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://bela.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: 20 jan. 2025.

¹⁰LEI 13.842, DE 27.11.06 (D.O. DE 30.11.06) (Proj. Lei nº 6.871/06 – Executivo) Institui o Registro dos "Tesouros Vivos da Cultura" no Estado do Ceará e dá outras providências. Disponível em: <https://bela.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: 20 jan. 2025.

¹¹Programa Cultura Viva (2004). Disponível em: <https://culturavivascdc.redelivre.org.br/programa-cultura-viva/>. Acesso em: 6 fev. 2025.

(Enep)¹², que promoveu uma reunião para discutir e propor parâmetros nacionais para ações de educação patrimonial. O evento, realizado na cidade de São Cristóvão, Sergipe, no Convento de São Francisco, buscou a integração de práticas educativas que envolvem o patrimônio cultural nas escolas, museus e outros espaços sociais.

Em 2009, o Iphan organizou o I Seminário de Avaliação e Planejamento das Casas do Patrimônio¹³, realizado em Nova Olinda (CE), na Fundação Casa Grande - Memorial do Homem Kariri. Esse seminário teve como objetivo consolidar um campo de trabalho para as ações educativas de preservação do patrimônio cultural brasileiro. Foi uma oportunidade para refletir sobre as estratégias e práticas que podem ser aplicadas no processo de valorização do patrimônio, especialmente em relação aos bens culturais imateriais.

O processo de desenvolvimento das políticas de patrimônio imaterial continuou com o II Encontro Nacional de Educação Patrimonial (II Enep), realizado em 2011. Esse evento teve como foco a pactuação de diretrizes no campo da Educação Patrimonial, buscando fortalecer a rede de instituições e profissionais envolvidos nessa área. Uma das principais parcerias foi entre o Ministério da Educação (MEC) e o Iphan, com o objetivo de integrar o tema da Educação Patrimonial ao Programa Mais Educação, voltado à educação integral nas escolas.

Nesse contexto, o país passou a propor novos instrumentos que pudessem valorizar cada vez mais as manifestações culturais. Em 2012, temos a proposta do Plano Setorial para as Culturas Tradicionais¹⁴, essencial para consolidar políticas públicas voltadas à preservação e valorização das expressões culturais presentes nos diversos territórios e comunidades. O plano estabelece diretrizes para a promoção do patrimônio imaterial, a valorização dos detentores dos saberes ancestrais e o fortalecimento das práticas culturais tradicionais. Além disso, busca garantir o reconhecimento da diversidade cultural e fomentar ações que incentivem a continuidade dessas manifestações, promovendo sua integração às políticas educacionais, culturais e sociais.

¹²II Encontro Nacional de Educação Patrimonial (2005). Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/I_encontro_nacional_de_educ_patrimonial.pdf. Acesso em: 6 fev. 2025.

¹³I Seminário de Avaliação e Planejamento das Casas do Patrimônio (2009). Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/502>. Acesso em: 6 fev. 2025.

¹⁴Plano Setorial para as Culturas Tradicionais (2012). Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/plano-nacional-de-cultura/texto/arquivos-pdf/CulturaspopularesPlanoSetorial.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2025.

Desde a 1ª Conferência Nacional de Cultura¹⁵, em 2005, houve um esforço conjunto entre governo e sociedade para elaborar políticas públicas que atendessem às especificidades das culturas tradicionais. Esse diálogo culminou, em 2012, na criação de um Plano Setorial que consolidou os direcionamentos para a área. O desenvolvimento da Política Nacional para as Culturas Populares e Tradicionais tem sido um processo contínuo de articulação entre o Poder Público e a sociedade civil, com ênfase no reconhecimento e na valorização das práticas culturais tradicionais.

No Estado do Ceará, diante desse legado e da trajetória de políticas públicas voltadas às culturas tradicionais, foi instituído em 2022, através da Secretaria de Cultura do Ceará, o Código do Patrimônio Cultural do Ceará¹⁶. Ele representa um importante avanço na legislação sobre patrimônio e memória, buscando unificar normativas e diretrizes relacionadas à preservação do patrimônio material e imaterial, garantindo maior segurança jurídica e consolidando mecanismos de proteção e incentivo às manifestações culturais.

Em 2023, esse debate foi fortalecido e intensificado em eventos como a Conferência Temática das Culturas Populares e Tradicionais¹⁷. Durante essa conferência, a proposta de dar continuidade à Política Nacional para as Culturas Tradicionais e Populares foi aprovada como uma das 30 prioridades do novo Plano Nacional de Cultura (PNC). Também ocorreu o Seminário de Celebração dos 20 anos da Política dos Mestres e Mestras da Cultura Tradicional Popular do Estado do Ceará¹⁸: “Memória, Tradição e Salvaguarda”, realizado pela Casa de Saberes Cego Aderaldo¹⁹, contendo uma rica programação sobre a trajetória e os impactos dessa política na valorização e continuidade das tradições populares. Essa política tem sido fundamental para a garantia da transmissão dos saberes ancestrais, promovendo a

¹⁵ 1ª Conferência Nacional de Cultura (2005). Disponível em:

https://cnp.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/3/2017/03/ANAIS-I-CNC_1%C2%AA-PARTE.pdf
Acesso em: 6 fev. 2025.

¹⁶ Código do Patrimônio Cultural do Ceará (2022). Disponível em:

<https://www.secult.ce.gov.br/wp-content/uploads/sites/43/2022/11/Lei-18.232.2022-Codigo-PC-Ceara.pdf>
Acesso em: 12 fev. 2025.

¹⁷ Programa Nacional para as Culturas Populares e Tradicionais (2023). Disponível em:

<https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/criacao-do-programa-nacional-para-as-culturas-populares-e-tradicionais-esta-entre-as-propostas-que-serao-levadas-a-4a-cnc-no-proximo-ano>. Acesso em: 12 fev. 2025.

¹⁸ Seminário de Celebração dos 20 anos da Política dos Mestres e Mestras da Cultura Tradicional Popular do Estado do Ceará (2023). Disponível em:

<https://www.secult.ce.gov.br/2023/08/21/20-anos-da-politica-de-mestres-e-mestras-da-cultura-tradicional-no-estado-do-ceara-comemoracoes-no-sertao-central/>. Acesso em: 12 fev. 2025.

¹⁹ A Casa de Saberes Cego Aderaldo é um espaço da Secretaria da Cultura do Ceará, que integra a Rede Pública de Equipamentos Culturais do Ceará, gerido em parceria com o Instituto Dragão do Mar (IDM).

cultura de base comunitária e garantindo espaço para os detentores do conhecimento tradicional.

A recriação do Ministério da Cultura (MinC) em 2023 trouxe novo foco às culturas populares, com ações voltadas à sua preservação e promoção. Uma das principais iniciativas foi a inclusão da categoria "Culturas Populares e Tradicionais" no Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura (Salic), integrando-a à Lei Rouanet para facilitar o cadastro e financiamento de projetos. Além disso, os editais da Política Nacional Cultura Viva (PNCV), financiados pela Política Nacional Aldir Blanc (PNAB), passaram a reservar no mínimo 30% das seleções para grupos dedicados a essas expressões culturais.

A Constituição brasileira reconhece a diversidade cultural como pilar fundamental, valorizando especialmente as expressões historicamente marginalizadas. No Sertão Central cearense, a Casa de Saberes Cego Aderaldo atua na preservação e promoção dos saberes tradicionais locais, reforçando essa diversidade. Essa proteção exige a colaboração entre poder público e sociedade, por meio de medidas como inventários, registros e ações participativas que envolvam diretamente as comunidades. Exemplos concretos dessa implementação regional incluem a "andarilhagem" da cultura tradicional e iniciativas interinstitucionais, que demonstram como políticas culturais podem ser efetivadas em contextos locais.

Esses dispositivos constitucionais estabelecem um olhar para o futuro da cultura brasileira, pois, ao garantir a diversidade e o acesso, não se limita à preservação, mas também se volta à inovação cultural e à criação de novas formas de expressão, respeitando as raízes históricas e as particularidades regionais. O compromisso com a formação de pessoal qualificado para a gestão cultural (Art. 215, § 3º, III, CF 1988) também se faz presente na proposta da Casa de Saberes Cego Aderaldo, que ao promover a etnovivência, formando a sociedade para gerir e difundir suas próprias manifestações culturais, fortalecendo a autonomia e o protagonismo cultural. No Sertão Central do Ceará, essas manifestações culturais têm resistido ao longo do tempo, apesar das adversidades impostas pela modernização e globalização. O fortalecimento da democracia e da participação social no país depende, em grande parte, da valorização e da resistência e reexistência dessas culturas populares, especialmente aquelas vinculadas à ancestralidade, à etnovivência e à acessibilidade cultural.

Esse contexto da política cultural possibilitou ser fonte de conhecimento e pesquisa para a elaboração do *Programa de Conhecimento e Formação em Cultura Tradicional Popular do Sertão Central do Ceará*, servindo de entendimento sobre as transmissões das práticas culturais, saberes e expressões da região. A partir do mapeamento das manifestações culturais e do reconhecimento das figuras centrais, como mestres e grupos tradicionais, foi possível construir um programa estruturado que busca preservar, e também fortalecer as identidades culturais locais. A integração dos saberes populares com as ações educativas e de formação, baseadas nas experiências anteriores e nas políticas públicas de patrimônio imaterial, tem permitido a criação de estratégias que valorizam as tradições, incentivam a transmissão intergeracional e promovem a formação das comunidades do Sertão Central. Dessa forma, o programa se configura como um legado cultural preservado e transmitido de forma sustentável.

O olhar para o futuro do Brasil implica garantir a continuidade das tradições, respeitar a ancestralidade, e, ao mesmo tempo, integrar a cultura tradicional no contexto contemporâneo, permitindo sua valorização, democratização e acessibilidade para todos. Ao longo desta análise, exploraremos como esse processo se desenvolve na prática e de que maneira contribui para o fortalecimento das identidades culturais e da memória coletiva no Sertão Central do Ceará. Afinal, compreender e valorizar a cultura tradicional é também um ato de resistência e pertencimento, que reforça a importância da continuidade histórica e da diversidade cultural no cenário contemporâneo.

A preservação do patrimônio cultural, portanto, é projetar um futuro culturalmente inclusivo e sustentável, onde as tradições locais, como as do Sertão Central, continuam a ser celebradas e compartilhadas com as novas gerações e com o mundo. Isso reflete diretamente os princípios fundamentais estabelecidos pela Constituição, que visam não só preservar, mas também fomentar a produção e a difusão dos bens culturais em uma perspectiva de valorização da diversidade étnica, regional e das manifestações culturais populares.

UM PROGRAMA FEITO COM MUITAS MÃOS E SABORES TRADICIONAIS

O Programa de Conhecimento e Formação em Cultura Tradicional Popular do Sertão Central do Ceará (2024-2034), realizado pela Casa de Saberes Cego Aderaldo²⁰, foi produzido com muitas mãos²¹ e saberes, através de um percurso de discussões coletivas, envolvendo mestres e mestras da cultura, pesquisadores, bolsistas, gestores e agentes culturais ligados aos diversos territórios onde o equipamento cultural atua. Essas discussões foram fundamentais para o desenvolvimento do Programa, que se estruturou em diversas etapas, cada uma contribuindo para um entendimento mais aprofundado sobre as práticas culturais da região e a necessidade de valorização e fortalecimento das tradições locais.

A análise documental baseou-se na legislação internacional, nacional e estadual vigente, em documentos do Ministério da Cultura, IPHAN, Secretaria da Cultura do Ceará e outras instituições. Também foram consideradas trabalhos, produções e estudos sobre o Sertão Central cearense, além de textos, vídeos, documentários e pesquisas sobre o poeta Cego Aderaldo. Essas informações possibilitaram a construção de uma primeira versão do documento, posteriormente discutida com a equipe da instituição, a fim de incorporar contribuições de todos os envolvidos.

Além disso, foram aplicados questionários aos membros do Núcleo Educativo²², com o objetivo de aprofundar o conhecimento sobre suas atribuições no equipamento cultural. Esses questionários destacaram experiências vividas, aprendizagens significativas, desafios enfrentados, orientações e proposições para a construção do programa de formação. Esses elementos foram essenciais para garantir que o programa estivesse alinhado às realidades locais e às necessidades da comunidade.

²⁰A Casa de Saberes Cego Aderaldo está localizada no município de Quixadá, no Estado do Ceará. Inaugurada no dia 9 de dezembro de 2017 pelo Governador do Ceará, Camilo Santana, e o Secretário de Cultura do Estado, Fabiano dos Santos Piúba. O principal eixo de atuação é a preservação da memória do patrimônio cultural, com foco nos bens imateriais da região, como tradições e práticas culturais, interagindo com as linguagens artísticas contemporâneas. Por meio de atividades formativas, a Casa busca valorizar os saberes e fazeres tradicionais, ao mesmo tempo em que promove a educação cultural e artística.

²¹O programa é resultado da consultoria de Cecília Rosa Lacerda e Maria Margarete Sampaio de Carvalho Braga, doutoras em educação, com a coordenação técnica da área de formação e patrimônio cultural da Casa de Saberes Cego Aderaldo.

²²O Núcleo Educativo é uma instância pedagógica da Casa de Saberes Cego Aderaldo. Composto por estudantes universitários, configurado como uma célula pedagógica mobilizadora do Programa de Formação, que promove e fomenta diálogos por meio de ações educativas, pesquisa e mediação cultural, com o objetivo de fortalecer as políticas de arte e cultura, patrimônio cultural e natural, memória cearense e saberes tradicionais, garantindo a acessibilidade e dialogando com os diversos agentes, segmentos, setores e instituições parceiras nas áreas de cultura, pesquisa e educação, especialmente no território do Sertão Central cearense.

A última etapa consistiu no acompanhamento de algumas ações promovidas pela Casa, com participação ativa de Mestres e Mestras da Cultura do Ceará. Essa observação permitiu um aprofundamento nas percepções sobre as experiências vividas em diversos espaços e suas implicações para o desenvolvimento do programa. O processo foi estruturado em quatro fases distintas: diagnóstico; observação participante; construção coletiva; e sistematização. A primeira fase, de diagnóstico, envolveu a análise de documentos, a aplicação de questionários e a realização de entrevistas em rodas de diálogo; a segunda fase, de observação participante, teve como foco a identificação das potencialidades e dos desafios da Casa, além das ações desenvolvidas e das relações intra e interinstitucionais; a terceira fase, de construção coletiva, visou a elaboração do Programa de Conhecimento e Formação em Cultura Tradicional Popular; e a última fase, de sistematização, buscou as proposições de estratégias para superar as limitações identificadas e fortalecer a função sociocultural da Casa.

Este processo foi concebido a partir de uma escuta sensível aos sujeitos que fazem parte do território do Sertão Central cearense, refletindo sobre as ações, projetos e experiências culturais que ali são desenvolvidas. Destaca-se que essas fases não ocorreram de maneira linear, dado que o território é um espaço de intensa mobilização e dinâmica constante. Assim, o processo de construção do programa foi marcado por uma relação dialógica, entre sujeito, tempo e território, a partir do registro das ações realizadas e as novas proposições, com o intuito de garantir o reconhecimento dos saberes tradicionais, sua trajetória de resistência e luta, e as diversas formas de transmissão no Sertão Central do Ceará.

Destacamos que a definição dos eixos prioritários do programa foi feita com base nas escutas realizadas e nas especificidades do equipamento cultural. Os eixos prioritários definidos são: Ancestralidade, Cidadania Cultural, Acessibilidade Cultural e Territorialidade. Cada um desses eixos reflete aspectos essenciais da cultura do Sertão Central cearense, sendo profundamente ancorados na história e memória do poeta Cego Aderaldo, cuja obra e prática cultural desenvolveram e perpetuaram um legado. A ancestralidade, enquanto preservação do conhecimento transmitido ao longo das gerações, é vista como um alicerce para a manutenção das tradições. A cidadania cultural, por sua vez, garante o direito de todos a participar ativamente da construção e reconhecimento das práticas culturais, promovendo a equidade e a valorização das identidades locais. A acessibilidade cultural se traduz na criação de condições para que todos, independentemente de suas condições físicas ou sociais, possam vivenciar e

usufruir da cultura. Já a territorialidade sublinha a importância do território como um elemento formador e vital das expressões culturais do Sertão Central, que precisam ser compreendidas e valorizadas dentro de seu contexto geográfico e histórico.

O poeta Cego Aderaldo é central nesse processo. Sua trajetória de vida, marcada pela perda da visão e pela ressignificação dessa adversidade através da poesia e da cantoria, é um exemplo vivo dos princípios que norteiam o programa. Cego Aderaldo preservou e inovou na cultura popular nordestina, seu legado inclui a criação de um cinema itinerante, um projeto pioneiro de exibição e audiodescrição de filmes no sertão, o que demonstra a interconexão entre a tradição e a inovação cultural.

O Programa de Conhecimento e Formação em Cultura Tradicional Popular do Sertão Central do Ceará é fundamentado e traduzido na história, tradição e legado do poeta Cego Aderaldo, onde guiarão as ações, com o objetivo de fortalecer a cultura tradicional popular, assegurar a transmissão de saberes e garantir que as comunidades do Sertão Central se reconheçam e se empoderem através de sua própria cultura. É uma formação de matriz permanente à etnovivência, entendida como um processo de aprendizado contínuo que integra o conhecimento vivido. Essa perspectiva garante que a cultura tradicional seja preservada e vivenciada de maneira dinâmica e ativa, contribuindo para a consolidação de um Sertão que reconhece e valoriza sua diversidade cultural.

Dessa forma, o Programa de Conhecimento e Formação em Cultura Tradicional Popular do Sertão Central do Ceará, se fundamenta no reconhecimento e na efetivação de seu papel social e educativo na sociedade. O programa nasce com o propósito de desenvolver atividades que integrem a educação patrimonial e a mediação cultural, sempre com a intenção de contribuir para a formação de cidadãos mais conscientes e engajados com sua história, cultura e identidade.

O Programa busca fortalecer as políticas de patrimônio e memória, na relação de educação e cultura, garantindo a transmissão e salvaguarda dos saberes e fazeres tradicionais, presente na Política dos Tesouros Vivos da Cultura do Ceará. É uma importante contribuição para a cultura brasileira, com o potencial de inspirar e orientar futuras ações em outros equipamentos culturais do Brasil, servindo como uma bússola de políticas públicas de educação e cultura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, o Programa de Conhecimento e Formação em Cultura Tradicional Popular, no coração do Ceará, no Sertão Central, representa um marco na política pública de arte e cultura para o Estado do Ceará. Ele é fruto de uma longa caminhada de resistência e luta, por meio de projetos, leis, planos e ações pela valorização dos saberes e fazeres tradicionais do território brasileiro. Trata-se de uma iniciativa pioneira e inovadora, que oferece uma percepção singular sobre as oralidades e os saberes tradicionais da região, reafirmando, em diversas dimensões, a importância da cultura tradicional popular para a sociedade brasileira.

Compreendemos que o Programa foi idealizado para atuar diretamente nas comunidades, promovendo o diálogo entre saberes tradicionais e conhecimentos contemporâneos, além de criar espaços de aprendizagem contínua. Um dos desafios é a elaboração de atividades que possam valorizar as expressões culturais, conectando-as com os sujeitos e suas comunidades, e estimulando a troca de saberes entre as diferentes gerações.

Sabemos que, ao investir na educação patrimonial e na mediação cultural, estamos garantindo que as práticas culturais do Sertão Central, tão ricas em história e sabedoria, sejam reconhecidas e valorizadas por todos aqueles que se deparam com as potencialidades culturais da região. Com a implementação de ações voltadas para a formação e sensibilização de novos agentes culturais, o Programa também contribui para a criação de uma rede de sujeitos e instituições comprometidos com o fortalecimento da cultura tradicional. Além disso, ao promover o acesso e a compreensão das diversas manifestações culturais, buscamos fomentar a cidadania cultural, oferecendo oportunidades para que mais pessoas possam se reconhecer como parte ativa da construção da memória coletiva.

Esperamos que, ao longo de sua implementação, o Programa possa se consolidar como uma ferramenta fundamental para o fortalecimento das comunidades do Sertão Central, gerando um impacto transversal nas políticas culturais. Que ele contribua para um maior engajamento dos jovens com as tradições locais, incentivando-os a se tornarem protagonistas da preservação e transmissão desses saberes, gerando um ciclo contínuo de aprendizado e valorização cultural.

Para que essas expectativas se concretizem e o Programa atinja seus objetivos, é fundamental estabelecer um processo contínuo de monitoramento e avaliação. O acompanhamento periódico das atividades realizadas, a devolutiva das comunidades

envolvidas e a análise dos resultados são etapas essenciais para garantir que as ações estejam efetivamente alinhadas com os propósitos traçados inicialmente. Esse processo de monitoramento deve ser realizado de forma participativa, envolvendo os próprios agentes culturais, mestres, mestras e a comunidade em geral. Dessa forma, é possível ajustar estratégias e práticas de acordo com as necessidades reais dos envolvidos, assegurando que o Programa se mantenha sempre pertinente e eficaz.

Além disso, o acompanhamento permitirá a criação de melhores indicadores, como o número de participantes qualificados nas ações, o fortalecimento das redes de agentes culturais e o reconhecimento das expressões culturais nas esferas local, regional e nacional. O monitoramento contínuo ajudará a identificar as melhores práticas e a compartilhar experiências positivas, tornando o Programa ainda mais sólido e sustentável ao longo do tempo.

Dessa forma, o Programa se propõe a ser uma ferramenta de política de educação e cultura na valorização do patrimônio cultural e das expressões culturais, como um processo reflexivo e sistematizado que se manifesta por meio de saberes, formas de expressão, conhecimentos, experiências, valores e atributos, contribuindo para uma sociedade mais inclusiva, humanizadora e justa para todos. Seu objetivo é materializar uma formação contínua e permanente, alinhada aos princípios do respeito à diversidade, que promova a transformação social, os direitos culturais e o desenvolvimento humano.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Aderaldo Ferreira de. *Eu sou o Cego Aderaldo*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1963.

CARIRY, Rosemberg. *Cego Aderaldo: o homem, o cantador e o mito*. Fortaleza: Interarte, 2017.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Brasília, DF: Senado Federal, 1988. Disponível em: <https://www.senado.leg.br/legislacao/const/con1988/constituicao.htm>. Acesso em: 12 fev. 2025.

BRASIL. Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000. *Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro e cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial*. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 7 ago. 2000. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D3551.htm. Acesso em: 10 jan. 2025.

BRASIL. *Plano Nacional de Cultura (PNC)*. Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2010.
Disponível em: <http://pnc.cultura.gov.br>. Acesso em: 15 dez. 2024.

BRASIL. *Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial*. UNESCO, 2003.
Disponível em: <https://ich.unesco.org/en/convention>. Acesso em: 15 dez. 2024.

CEARÁ. Lei nº 13.842, de 27 de novembro de 2006. *Institui o Livro de Registro dos Tesouros Vivos da Cultura do Estado do Ceará e dá outras providências*. Diário Oficial do Estado, Fortaleza, CE, 2006.

CEARÁ. *Código do Patrimônio Cultural do Ceará*. Fortaleza. Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (SECULT), 2022.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

IPHAN. *Educação Patrimonial: Histórico e práticas no Brasil*. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2011.

LEITÃO, Cláudia Sousa. *Tesouros Vivos do Ceará: palavras, princípios, políticas e (po)éticas*. Fortaleza: Quitanda Soluções Criativas, 2023.

MELO NETO, J. F. *Educação popular e “experiência”*. Contexto & Educação, [S. l.], v. 26, n. 85, p. 31–50, 2012. DOI: 10.21527/2179-1309.2011.85.31-50. Disponível em: <https://www.revistas.unijui.edu.br/index.php/contextoeducacao/article/view/440>. Acesso em: 23 dez. 2024.

SANT’ANNA, Marcia. “*A face imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização*”. In: *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

UNESCO. *Patrimônio Cultural Imaterial: manual para implementação da Convenção de 2003*. Paris: UNESCO, 2011. Disponível em: <https://ich.unesco.org/en/manuals>. Acesso em: 21 de jan. 2025.

VIANNA, Leticia. “*Patrimônio imaterial: novas leis para preservar... o que?*” In: BRASIL, Ministério da Educação. *Cultura Popular e Educação: salto para o futuro*. Brasília: SEED/MEC, 2008, p.119.

GESTÃO CULTURAL EM CONTEXTOS TRADICIONAIS - SESC SÃO**PAULO (2016-2025)**Dulcilei C. Lima¹Flavia Prando²

RESUMO: Entre os cursos de gestão cultural desenvolvidos pelo Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo, destaca-se o curso de Gestão Cultural em Contextos Tradicionais, que aborda como diferentes disciplinas — sociologia, artes, música, história e antropologia — discutem conceitos como cultura, memória, folclore, popular e erudito, identidade e alteridade. Pensado de modo interdisciplinar e introdutório, o curso foca em práticas culturais existentes, criando ferramentas para refletir criticamente sobre formas de produzir e gerir manifestações populares, ampliando seu diálogo com diversos setores da sociedade. Esta comunicação analisa as três edições realizadas, seus conteúdos e impactos, relacionando-os ao atual cenário das discussões sobre patrimônio imaterial e gestão das culturas populares. Pretende-se, assim, contribuir com o aprimoramento das futuras edições, aproximando o curso dos novos contextos políticos e sociais que envolvem as manifestações tradicionais.

PALAVRAS-CHAVE: Gestão cultural, Contextos tradicionais, Culturas populares, Sesc São Paulo.

INTRODUÇÃO

O Centro de Pesquisa e Formação (CPF) é uma das 43 unidades do Sesc no Estado de São Paulo e foi implantado em agosto de 2012. Tem nas competências e atribuições de seus profissionais a construção de um espaço de articulação e disseminação de conhecimentos específicos envolvendo a qualificação de gestores culturais. A proposta do CPF-SESC é a de constituir um espaço articulado entre produção de conhecimento, formação e difusão. Procura, assim, propiciar trânsitos entre o saber fazer da instituição e da sociedade, fomentando trocas de dados, informações e pesquisas, no âmbito das temáticas permanentes, transversais e emergentes que envolvem cultura e educação.

¹ Pós-doutoranda pelo PPGAS – USP, é pesquisadora do Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo (CPF- SESC) e integra o grupo de pesquisa Caleidoscópio das ações afirmativas: avaliações, experiências e alcances das políticas de cotas nas universidades públicas (CNPq) sob coordenação do prof. Dr. Paulo Neves (UFABC). Email: dulcilei.lima@sescsp.org.br.

² Pós-doutoranda pelo IEB-USP, é pesquisadora do Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo (CPF- SESC) e pesquisadora associada do Laboratório de História da Cultura Sonora da FFLCH-USP (LHCS), sob coordenação do prof. Dr. José Geraldo Vinci de Moraes. Email: flavia.prando@sescsp.org.br.

O CPF é composto por três núcleos: o Núcleo de Pesquisas, que se dedica à produção de bases de dados, diagnósticos e estudos em torno das ações culturais e dos públicos; já o Núcleo de Formação promove encontros, palestras, oficinas e cursos e o Núcleo de Difusão se volta para o lançamento de publicações nacionais e internacionais que ofereçam subsídios à formação de gestores, estudantes e pesquisadores.

O Curso Sesc de Gestão Cultural (CSGC), criado em 2013 e atualmente em sua 11ª edição (2025), é dirigido à qualificação de gestores culturais e profissionais do campo cultural que atuam em instituições públicas, privadas e do terceiro setor, o curso tem duração de oito meses e aborda temas como gestão pública da cultura, políticas culturais, planejamento, direito cultural, organização de instituições culturais, identidade e diversidade cultural, economia criativa, tecnologias, patrimônio material e patrimônio imaterial. O curso possui um caráter panorâmico, permitindo ao CPF a realização de diversas atividades, tais como cursos, ciclos, seminários e palestras que se desdobram dos temas apresentados no CSGC, à medida em que é detectada a necessidade de aprofundamento, ou mesmo a ausência de cursos com temáticas similares.

Assim, percebeu-se que a formação para o trabalho com as culturas ditas populares naquele período era inexistente na cidade de São Paulo, que as discussões de questões ligadas aos patrimônios imateriais eram prementes para instrumentalizar os gestores e pesquisadores, e para discussão sobre a implementação de políticas públicas de preservação, inexistentes no estado de São Paulo nesse período. Nota-se que a gestão destas manifestações apresenta singularidades e especificidades que demandam a qualificação dos profissionais envolvidos. Faz-se necessária uma sensibilização para que a abordagem aos grupos ocorra de maneira a valorizar as manifestações tradicionais sem constrangê-las às convenções estabelecidas pela cultura formal, onde as estruturas artísticas e estéticas vêm sendo convencionadas há séculos.

1. Gestão Cultural em Contextos Tradicionais

Diante da ausência de cursos voltados para a qualificação de gestores culturais que trabalham com as culturas populares e da percepção da crescente demanda por esse conhecimento, foi criado, em 2016, o curso de Gestão Cultural em Contextos

Tradicionais. A proposta do curso busca problematizar questões centrais para a área, como:

- O que é cultura popular? E cultura erudita? E folclore?
- Como pensar a gestão cultural nas manifestações tradicionais?
- Após o registro de um patrimônio imaterial, como evitar a musealização das tradições?
- De que maneira consagrar os saberes tradicionais e populares no meio acadêmico sem descaracterizá-los ou submetê-los à hierarquização do conhecimento formal?
- Como divulgar uma tradição popular sem descontextualizá-la?
- Qual a importância e o papel dos grupos de pesquisa populares que não estão diretamente ligados a uma tradição específica, os chamados parafolclóricos?

Com essas reflexões, o curso busca ampliar o debate sobre a gestão cultural em contextos tradicionais, promovendo uma abordagem crítica e sensível às dinâmicas próprias das culturas populares.

Além destas questões, o curso se propõe a abordar as formas como diversas disciplinas, a sociologia, as artes plásticas, a música, a história e a antropologia, construíram e discutiram conceitos de cultura, memória, folclore, popular e erudito, alteridade e identidade. O repertório oferecido é pensado de modo interdisciplinar e introdutório, coloca em foco as práticas culturais existentes a fim de criar ferramentas para se pensar formas de produzir e gerir manifestações populares de maneira crítica e ampliando o poder de relacionar estas expressões culturais com os diversos setores da sociedade, gerando capital simbólico que auxilie na manutenção e renovação destas práticas.

Entre os objetivos do curso estão: estimular o desenvolvimento da pesquisa e o registro da cultura tradicional por estudantes, praticantes e gestores, estabelecendo um espaço crítico e reflexivo sobre a importância das abordagens de manifestações populares; discutir os conceitos de cultura, cultura erudita e cultura popular em sua articulação com as concepções veiculadas pelas Ciências Humanas e Sociais do século XX até a contemporaneidade; instrumentalizar os participantes com aporte teórico-metodológico introdutório que viabilize a análise da criação e da gestão na contemporaneidade, respeitando as experiências dos indivíduos e dos grupos em suas múltiplas relações de pertença; discutir as relações de poder no âmbito das produções e

do consumo cultural e as tensões entre os saberes acadêmicos e populares, uma vez que é cada vez mais presente o saber popular dentro das universidades; compreender os saberes e fazeres tradicionais populares para auxiliar no desenvolvimento de formas mais adequadas de abordagem destas manifestações. Além disto, embora seja um efeito colateral, não é menos importante notar que o curso fornece espaço para a formação de vínculos que estimulam trocas entre pesquisadores, estudantes e gestores.

O curso, no momento em sua quarta edição (2025), apresenta ampla procura por parte dos profissionais da cultura e há um processo seletivo para ingresso, realizado por meio de análise de currículo e carta de intenção, o que possibilita a formação de turmas que contemplem alteridade e diversidade, criando as condições ideais para formação de redes entre pesquisadores, praticantes, estudantes e gestores, que podem gerar novos projetos, pesquisas e trabalhos.

A primeira edição contou com oito encontros, que visaram estimular o desenvolvimento da pesquisa e o registro da cultura tradicional popular por estudantes, praticantes e gestores, estabelecendo um espaço crítico reflexivo sobre a importância das abordagens de manifestações populares. Naquela altura, nos parecia mais premente abordar as questões teóricas e conceituais que fornecessem ferramentas para atuação dos gestores. Embora já em 1936, Mário de Andrade, na redação de seu anteprojeto para a criação do SPHAN (1937), o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, atual IPHAN, tenha traçado as definições de patrimônio material e imaterial, foi somente com a Constituição Federal de 1988 que estas definições foram ampliadas e possibilitaram políticas públicas. Ainda assim, foram necessários quase vinte anos para que uma política pública federal de preservação dos bens imateriais fosse adotada pelo IPHAN, em 2006. No caso de São Paulo, o primeiro bem registrado através do CONDEPHAT (Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo) deu-se apenas em 2017, sendo o Samba Paulista o bem registrado.

Em 2016, as questões em pauta entre os gestores e produtores culturais que lidavam com as manifestações populares estavam primordialmente ligadas às formas de abordagem desses grupos. Instituições culturais espetacularizam as manifestações tradicionais, retirando-as de seus contextos, a questão é como minimizar os impactos deste processo, que por um lado possibilita a sustentabilidade dos grupos, mas que pode descaracterizar, desrespeitar ou mesmo estereotipar as manifestações e seus praticantes.

As discussões das relações entre o palco e o altar, assim como a legitimidade dos já citados grupos chamados para folclóricos eram prementes naquele momento.

Para melhor entendimento das estratégias utilizadas nestes contextos, a interlocução com os mestres das tradições se mostrou necessária e a segunda edição do curso trouxe para o debate alguns destes agentes que puderam dividir com os alunos suas formas de atuar e resistir. Desta maneira, foi possível conhecer algumas táticas criadas pelos grupos para lidar com a espetacularização e entender o complexo movimento entre a tradição e a inovação, que faz com que, muitas vezes, o grupo tenha que negociar algumas práticas para que a própria manifestação sobreviva. Assim, a segunda edição teve nove encontros e contou com o Jongo de Dito Ribeiro, de Campinas, São Paulo (Alessandra Ribeiro), a Congada dos Arturos de Contagem, Minas Gerais (Mestre Jorge), o Candomblé Congo Angola Taata Katuvanesi, da Grande São Paulo (Walmir Damasceno) e o Reisado do Cariri cearense (Mestre Aldenir).

Notamos que a apresentação em palco é citada pelos mestres de diversas tradições como uma forma de manutenção financeira dos grupos e de atração das novas gerações de brincantes, portanto, definir o que deve ou não sair do contexto tradicional de festa e ser apresentado como produto artístico é fundamental e faz parte das atribuições destes mestres e dos membros das próprias comunidades.

A terceira edição do curso, pós pandemia (2023), evidenciou a necessidade de aprofundar o conhecimento prático em paralelo às discussões teóricas. Assim, o curso incorporou a ida aos territórios de algumas manifestações e a edição contou com onze encontros, entre aulas teóricas e “vivências”, ou seja, aulas in loco, oportunizando, além dos conteúdos teóricos apreendidos em conversas e discussões, o contato com as manifestações e com os membros das comunidades visitadas, aproximando os alunos do universo simbólico e prático das manifestações abordadas em sala de aula. Conhecer de perto as práticas destes grupos auxilia na compreensão das formas de abordagem; nas tomadas de decisão na produção dos espetáculos protagonizados por grupos em contextos tradicionais, sendo uma ótima oportunidade para os gestores ouvirem as necessidades dos grupos e as expectativas de seus integrantes.

Com a descentralização das universidades e a ampliação das políticas de ação afirmativa implementadas no Brasil desde o início dos anos 2000, como as cotas raciais, houve um aumento significativo da presença de pessoas negras no ensino superior. Esse

fenômeno trouxe consigo uma nova perspectiva: participantes de tradições populares — muitas delas de matriz afro-brasileira — passaram a vivenciar essas manifestações também como pesquisadores e a assumir a gestão de suas próprias tradições. Esse movimento possibilita a recuperação de repertórios e práticas ancestrais, além de estabelecer uma relação mais orgânica entre espetáculo e tradição.

Um exemplo emblemático dessa transformação é o trabalho de Alessandra Ribeiro, herdeira da tradição do Jongo de Dito Ribeiro, e de Priscila Ribeiro, herdeira da Folia dos Prudências. Ambas são doutoras e professoras do curso, consolidando a presença acadêmica de agentes culturais oriundos dessas expressões.

Além das cotas raciais, outras políticas e iniciativas foram fundamentais nesse processo, como as leis 10.639/03 e 11.645/08 — que tornaram obrigatório o ensino da história e cultura africana, afro-brasileira e indígena —, o Estatuto da Igualdade Racial e o avanço das plataformas digitais, que facilitaram a produção e o compartilhamento de conteúdos (ANJOS, LIMA, 2025). Esses fatores contribuíram para a valorização das culturas populares, despertando maior interesse entre jovens de comunidades tradicionais e atraindo, pelo turismo, indivíduos em busca de experiências autênticas. Esse renovado interesse fortalece a continuidade dessas manifestações, cujo futuro, até poucos anos atrás, era motivo de preocupação para muitos mestres da cultura popular devido ao aparente desinteresse das novas gerações.

Entre os profissionais que atuaram nas edições dos cursos estão: Carlos Rodrigues Brandão, Ivan Vilela, Alberto Ikeda, Dane de Jade, Alessandra Ribeiro, Silvana Rubino, Ricardo Lima, Vagner Silva, Walmir Damasceno, Mestre Aldenir, Rafael Menezes Bastos, Mestre Jorge, Mestra Janja, José Guilherme Magnani, Priscila Ribeiro e Caio Csermak.

Salientamos que os profissionais que trabalham no CPF são pesquisadores e que as pesquisas e projetos acadêmicos subsidiam e instrumentalizam nossa atuação. Sendo assim, os profissionais escolhidos têm ligação direta com as pesquisas pessoais das autoras e idealizadoras do curso. Neste sentido, embora os temas, descritos abaixo, possam ser utilizados para qualquer matriz, notamos que nas três primeiras edições, as matrizes africanas serviram de base para a construção do curso. Para a quarta edição (2025), a matriz indígena será abordada, uma vez que a gestão destes grupos está cada vez mais presente nas instituições culturais.

2. Temas abordados no curso

Antropologia e Cultura popular - Questões conceituais e metodológicas

Introdução a uma análise antropológica da alteridade e da diversidade cultural, enfatizando a importância da cultura enquanto instância de expressão e de ordenação do real. Proporcionar contato com as principais abordagens sobre a construção de campo disciplinar da antropologia e os principais conceitos da disciplina.

Folclore, Cultura Popular e Cultura erudita

Definições, conflitos, intersecções e circularidade das esferas da cultura erudita e da cultura popular. A concepção antropológica do folclore. Discussão sobre diferentes manifestações do conceito de popular, explorando a ideia de tradição, memória, patrimonialização, invenção e apropriação na produção artística brasileira.

Metodologia da Pesquisa

Pontos de vista teórico-empíricos acerca da expressão das culturas populares. Produção teórica e etnográfica de estudos brasileiros recentes. Principais ferramentas metodológicas utilizadas nas abordagens das culturas populares em pesquisas de campo. Reflexões que fundamentam as diferentes linhas teóricas no campo da história oral.

Pedagogia nas Danças e Folguedos Brasileiros

Apresentação dos processos iniciáticos que regem as comunidades praticantes. A transmissão de conhecimento e de saberes coletivos nas sociedades tradicionais. Fusões culturais e as importâncias das festas e seus aspectos de comensalidade.

Religiosidade, Crenças e Cultos populares

Investigar as manifestações culturais presentes nas religiões e religiosidades, compreendendo-as enquanto fenômenos histórico-culturais importantes na construção e consolidação de identidades e memórias coletivas. Magia, religião e a permeabilidade entre o mundo físico e o mundo dos ancestrais e dos espíritos. Os rituais da cultura popular como performance. Relações dos processos simbólicos com o cotidiano.

Linguagens e Narrativas tradicionais

Estudos de textos e narrativas orais, especialmente envolvendo rituais, festas e campos artísticos. Sua importância para a construção da memória coletiva e afirmação de identidades. Produção, expressão e transformação dos saberes e práticas ditas “tradicionais”. História, mito, memória e transmissão oral, e seu interesse para os grupos tradicionais e suas artes e ritos.

Artes Visuais e culturas populares

Obra de arte ou artesanato? O encontro pretende discutir os discursos existentes na utilização dos rótulos nas artes visuais dentro das comunicadas tradicionais e propõe uma abordagem que discuta o artesanato tradicional enquanto um sistema que traz em si uma série de valores, culturas e crenças, problematizando a relação entre ética, mercado e produção artesanal.

Políticas Públicas e Culturas populares

Debate acerca das políticas culturais desenvolvidas no Brasil em relação às alteridades das variadas manifestações populares. Dinâmicas e transformações das culturas populares. Reflexões atuais e ressignificações dos elementos da cultura popular no Brasil. Articulações entre produção e circulação de bens simbólicos.

3. Culturas populares vs Contextos tradicionais: notas sobre um conceito em disputa

Ao desenvolver o curso, nos deparamos com uma questão relacionada ao título que utilizaríamos para identificá-lo. Inicialmente, consideramos o termo “culturas populares”, empregado pelo Ministério da Cultura no Plano Setorial para Culturas Populares (2012). No entanto, constatamos que esse conceito segue em disputa e assume conotações distintas a depender da situação em que é empregado. Assim, optamos por adotar um conceito mais abrangente que nos proporciona maior flexibilidade para ajustar o curso de acordo com as experiências reveladas em cada edição. Chegamos, assim, ao título Gestão Cultural em Contextos Tradicionais.

Esse processo de reflexão foi enriquecido pelo próprio Plano Setorial do Minc e pelo artigo Entre a beleza do morto e a cultura viva (2016) de Maria Celeste Mira. O plano setorial busca uma abordagem que não se limita ao conceito tradicional de cultura popular, frequentemente associada a práticas folclóricas ou rurais, mas que abarque também a cultura urbana, as influências contemporâneas e a dinâmica das culturas locais. Nesse sentido, o plano defende a ideia de que a cultura popular é algo vivo, dinâmico e em constante transformação. O conceito de culturas populares, adotado pelo Ministério da Cultura, confirma a necessidade de valorizar a pluralidade cultural no Brasil, um país marcado pela diversidade e profundas diferenças regionais dada sua vasta extensão territorial e a complexidade de suas formações sociais.

Quanto à Maria Celeste Mira seu artigo nos permitiu visualizar que é ainda mais desafiador compreender cultura popular a partir da inserção dos valores urbanos e industriais, que alteraram os modos de vida e as visões de mundo da população. Nesse contexto, a autora considera que a cultura não deve ser encarada como algo estático ou preso ao passado, mas sim como um processo em constante transformação. As tradições culturais, longe de serem resquícios do passado, são práticas sociais vivas que se mantêm e se reinventam por meio do trabalho e da criatividade dos indivíduos que as detém.

Esse entendimento sobre cultura popular se distancia da visão tradicional que a associava ao campo e ao passado, vinculando-a ao conceito de “tradição” e “folclore”. Segundo Mira (2016), a virada do milênio e as transformações proporcionadas pela revolução informacional intensificaram a visibilidade e a interação de diversas manifestações culturais, gerando um panorama global interconectado e culturalmente heterogêneo. A noção de diversidade superou o multiculturalismo, tornando-se dominante e influenciando práticas culturais e políticas afirmativas. Intelectuais e artistas,

especialmente a partir da última década do século XX, passaram a reconfigurar a cultura popular, reafirmando sua relevância no cenário contemporâneo e desafiando a visão de rigidez que limitava a cultura popular ao campo e ao passado.

Ao tratar da transformação de “cultura popular” para “culturas populares” no contexto brasileiro, a autora conclui que a adoção do termo no plural, como empregado pelo Minc no plano setorial, reflete uma mudança na percepção da cultura brasileira, que deixa de ser vista como um bloco homogêneo e nacional, dando lugar à valorização das expressões culturais regionais e específicas. Essa transição está ligada à diversidade cultural, que vai além da preservação do passado e busca se adaptar às dinâmicas globais contemporâneas. O renascimento das culturas populares não é uma nostalgia, mas uma resposta à homogeneização cultural imposta pela globalização. Assim, a diversidade cultural se torna um conceito salvacionista, ligado à resistência contra as forças homogeneizadoras do capital.

Embora o conceito de cultura popular como apresentado em ambos os documentos mencionados seja bastante abrangente, a expressão "contextos tradicionais" nos pareceu mais apropriada para o manejo do trabalho com o curso. Ao usar essa expressão, o objetivo é considerar e ampliar a visão sobre as manifestações culturais, incluindo não apenas as populares, mas também aqueles contextos que são mais formalizados ou institucionalizados, como práticas culturais reconhecidas e reforçadas por instituições oficiais e por meio de estruturas sociais claras e constitutivas. Como exemplo, tivemos na terceira edição do curso vivências em espaços como o Terreiro de Candomblé Inzo Tumbansi e a OCA Escola Cultural que se enquadram nessa concepção alargada que os "contextos tradicionais" possibilitam. A expressão pode englobar, dessa forma, aspectos como saberes acadêmicos, práticas religiosas organizadas ou formas de expressão cultural que possuem um caráter mais estruturado e perduram em espaços ou ciclos culturais mais formalizados, em contraste com as manifestações típicas da cultura popular.

Considerações finais

A criação do curso de Gestão Cultural em Contextos Tradicionais pelo Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo representa um marco significativo na qualificação de gestores culturais voltados às manifestações tradicionais, explorando a complexidade e a dinamicidade dessas expressões. Adotando uma abordagem

interdisciplinar, o curso proporciona ferramentas teóricas e práticas que contribuem para a gestão e preservação dessas tradições, respeitando sua autenticidade e evitando que sejam submetidas a uma hierarquização cultural que possa comprometê-las. Alinhando-se, dessa forma, ao proposto pelo Plano Setorial das Culturas Populares do Ministério da Cultura (2012).

Ao desenvolver o curso, inicialmente cogitamos o uso do termo “culturas populares”, adotado pelo Minc no Plano Setorial, mas sua conotação variável nos levou a optar por “Gestão Cultural em Contextos Tradicionais”, um conceito que consideramos mais flexível e abrangente. Esse processo reflexivo foi enriquecido pelo próprio Plano Setorial e pelo artigo de Maria Celeste Mira.

Embora o conceito de cultura popular seja amplo, a expressão “contextos tradicionais” mostrou-se mais adequada, permitindo uma expansão das manifestações culturais a serem consideradas para o curso. Esse termo abrange não apenas as expressões populares, mas também aquelas formalizadas ou institucionalizadas, reconhecidas por estruturas sociais e instituições oficiais. Exemplos disso foram as vivências na terceira edição do curso em espaços como o Terreiro de Candomblé Inzo Tumbansi e a OCA Escola Cultural.

As edições do curso evidenciaram a necessidade de um debate contínuo sobre os desafios enfrentados pelos grupos tradicionais, especialmente no que se refere à relação entre espetacularização e preservação, ao impacto da inserção de agentes culturais tradicionais no meio acadêmico e à sustentabilidade dessas manifestações diante das transformações sociais e econômicas. A inclusão de vivências práticas e o estreitamento de laços com mestres das tradições populares proporcionaram um novo nível de compreensão sobre as estratégias adotadas para a manutenção e inovação desses grupos.

Além disso, o curso acompanha as transformações impulsionadas pelas políticas sociais de inclusão e a descentralização do ensino superior, fatores que têm ampliado a participação de integrantes das próprias manifestações na atuação como pesquisadores e gestores de suas tradições. Esse processo reflete mudanças e desafios em constante evolução, fortalecendo a autonomia desses grupos na preservação e difusão de seus conhecimentos.

Na quarta edição, ao dar maior destaque à matriz indígena, o curso reafirma seu compromisso com a diversidade e o fortalecimento das vozes tradicionais, afirmando o

protagonismo desses grupos na construção e gestão de suas culturas. Ao incorporar essas perspectivas, o curso não apenas enriquece a discussão sobre as especificidades e desafios enfrentados pelos povos indígenas, mas também contribui para uma abordagem mais inclusiva e abrangente no cenário da gestão cultural.

Bibliografia

ANJOS, Ana Carolina Costa dos; LIMA, Dulcilei da Conceição. Ações afirmativas e discursos conectados: público emergente e pautas insurgentes. **Revista Fórum Identidades**, Itabaiana-SE, v. 40, n. 1, p. 59–75, 2025.

BUZZI, Priscila Maria Ribeiro. **Cantar os Reis: sistemas de cantoria e localidade**. 2022. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2022.

CSERMAK, Caio. **Pro povo é festa, pra gente é outra coisa: cultura popular, raça e políticas públicas na Comunidade Negra dos Arturos**, Dissertação de Mestrado UNB, 2014.

IKEDA, A. T. Culturas populares no presente: fomento, salvaguarda e devoração. Estudos avançados, 27, 173-190, São Paulo, 2013.

MENEZES, Thiago Guimarães Santos. **Preservacionista aprendiz: o anteprojeto do Span e os aportes de Mário de Andrade para a progressão da disciplina normativa nacional do patrimônio cultural**. São Cristóvão, 2021. Monografia (graduação em Direito) – Departamento em Direito, Centro de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE, 2022.

MORAES, Edson Martins. **Arte Popular na Instituição Cultural: desafios postos à mediação**. Dissertação de Mestrado, UNESP, 2007.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Plano Setorial para Culturas Populares**. Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural. Brasília, 2012. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/plano-nacional-de-cultura/texto/arquivos-pdf/CulturaspopularesPlanoSetorial.pdf>. Acesso em 21 fev. 2025.

MIRA, Maria Celeste. Entre a beleza do morto e a cultura viva: a(s) cultura(s) popular(es) na virada do milênio e seus mediadores simbólicos. **Caderno CrH**, Salvador, v. 29, n. 78, p. 427-442, Set./Dez. 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ccrh/a/m3gjJCTmPVSsvHFs4LS5wLN/abstract/?lang=pt>. Acesso em 20 fev. 2025.

OS FOLGUEDOS POPULARES DE SANTA CATARINA: ITINERÁRIOS, INVENTÁRIOS E EXPOSIÇÕES, DE SÃO PAULO AO URUGUAI - ALGUMAS POSSIBILIDADES DE LEITURA

Giane Maria de Souza¹
Maria de Fátima Fontes Piazza²

RESUMO: A presente reflexão partiu de um artigo do folclorista Edison Carneiro (1912-1972), sob o título “Proteção e Restauração dos Folguedos Populares”, publicado no Boletim Trimestral da Comissão Catarinense de Folclore (Ano VI, n. 22, jan. 1956, p. 55-64), o qual tem como referência um texto publicado por peritos em artes populares convocados pela UNESCO, intitulado “La protection et le développement des arts populaires”, de 1950. A partir dessa premissa levantada pelo etnógrafo baiano, perquirimos itinerários etnográficos da CCF através do seu boletim que publicou a pesquisa sobre vários folguedos populares, entre os quais “O Vilão”. É sobre a trajetória de um documentário que nos debruçaremos sobre os folguedos, especialmente um de 16 mm., filmado no Festival Folclórico do IV Centenário da Cidade de São Paulo, no Parque do Ibirapuera, em 1954, que ao que parece, foi incorporado a outros documentários e foram apresentados no Uruguai por ocasião da II Exposición del Folklore de las Americas, em 1957.

PALAVRAS-CHAVE: Folguedos populares. Walter Fernando Piazza. Boletim Trimestral da Comissão Catarinense de Folclore.

INTRODUÇÃO

O presente artigo partiu de um artigo do folclorista Edison Carneiro (1912-1972), sob o título “Proteção e Restauração dos Folguedos Populares”, publicado no Boletim Trimestral da Comissão Catarinense de Folclore (Ano VI, n. 22, jan. 1956, p. 55-64), o qual tem como referência um texto publicado por peritos em artes populares convocados pela UNESCO, intitulado “La protection et le développement des arts populaires”, de 1950, em que “declaram, em estudo perfeitamente aplicável ao nosso caso, que o

1 Doutora em História pela Universidade Federal de Santa Catarina. Foi representante da sociedade civil no Conselho Nacional de Política Cultural/Ministério da Cultura, no Colegiado de Patrimônio Imaterial, gestão de 2012-2014 e de 2015-2017. É autora do livro *A História do Ministério da Cultura no Brasil* pela Editora Appris (2024). Trabalha no Arquivo Histórico de Joinville, unidade da Secretaria de Cultura e Turismo da Prefeitura de Joinville. Orcid: 0000-0002-7067-6597. Email: gianehist@gmail.com

2 Professora doutora em História, aposentada pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Santa Catarina, Brasil. Email: md.piazza@uol.com.br É autora e organizadora de diversos livros, artigos e trabalhos de pesquisas sobre intelectuais, mediadores culturais, artes e patrimônio.

desenvolvimento dessas artes exige, ao mesmo tempo, intervenção e liberdade - “muita liberdade”. De que maneira harmonizar este desejável comedimento (“uma extrema discrição”) com a necessidade imediata, inadiável, de promover e estimular as manifestações lúdicas da nossa gente?”. A partir dessa premissa levantada pelo etnógrafo baiano, perquirimos itinerários etnográficos da CCF por meio do seu boletim que publicou a pesquisa sobre vários folguedos populares, entre os quais “O Vilão”. É sobre a trajetória de um documentário que nos debruçaremos sobre os folguedos, especialmente um de 16 mm., filmado no Festival Folclórico do IV Centenário da Cidade de São Paulo, no Parque do Ibirapuera, em 1954, que ao que parece, foi incorporado a outros documentários e foram apresentados no Uruguai, em Montevideu e La Paloma, por ocasião da II Exposición del Folklore de las Americas, em 1957, pelo delegado da CCF, Walter Fernando Piazza.

O artigo, sobretudo reflete as trajetórias etnográficas dos folcloristas, das comissões estaduais de folclore, assim como da Comissão Nacional de Folclore como uma das ações pioneiras de formulação e organização das políticas culturais a partir da coleta e da exibição da diversidade cultural regional e nacional. Muitas destas políticas e ações em parceria com a Unesco visavam salvaguardar o folclore brasileiro.

DOS ITINERÁRIOS ETNOGRÁFICOS NO BOLETIM TRIMESTRAL DA COMISSÃO CATARINENSE DE FOLCLORE AOS INVENTÁRIOS SENSÍVEIS DO PATRIMÔNIO IMATERIAL OU INTANGÍVEL

A presente comunicação tem como escopo mostrar que entre os itinerários etnográficos da CCF, criada em 1948, a partir da realização do I Congresso de História Catarinense, ocorrido em outubro de 1948, sob os auspícios do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina, em Florianópolis. Esta Comissão vinculada à Comissão Nacional de Folclore, foi atuante aproximadamente entre os anos de 1947 a 1964, órgão do Instituto Brasileiro para a Educação, Ciência e Cultura (IBECC), integrante da UNESCO.

A Comissão Catarinense de Folclore, doravante CCF, realizou pesquisas de campo no estado de Santa Catarina, e registrou com gravações, filmagens e inquéritos

demológicos dirigidos aos professores de escolas sobre as manifestações e celebrações culturais. Na nossa opinião, os inventários realizados pelos folcloristas catarinenses mostram que, de algum modo, são herdeiros de Mário de Andrade desde o curso de Dina Dreyfuss em 1937, patrocinado pelo Departamento de Cultura e Recreação da Prefeitura de São Paulo. Segundo Nogueira (2005, p.47):

Na coleta das manifestações populares, notadamente as musicais, delineia-se um método que tem na etnografia sua legitimidade. Ele apoia-se em dois procedimentos básicos, o registro não-mecânico (anotação direta) e o registro mecânico (fonógrafo e filme sonoro). O filme e a fotografia, compondo arsenal de modos de registro requisitados pela pesquisa etnográfica, revelam a importância da imagem como suporte e como recurso metodológico

O resultado desses registros do patrimônio imaterial ou intangível estão publicados no Boletim Trimestral da CCF, com exceção dos audiovisuais, onde são apresentados os itinerários dos folcloristas catarinenses, notadamente da área litorânea de colonização açórico-madeirense. O Boletim é um locus de sociabilidade intelectual, uma fonte privilegiada para analisar o movimento folclórico catarinense protagonizado por intelectuais engajados numa discussão dentro das premissas da antropologia cultural, cuja vertente predominante era nacionalista/regionalista. A maioria dos integrantes da CCF também eram vinculados aos sodalícios, especialmente ao IHGSC.

Atenta-se para os bastidores desse periódico, sobretudo ao analisarmos os sumários, que apontam para as redes de sociabilidade e conexões intelectuais do diretor e editor do boletim, Walter Fernando Piazza (1925-2016) e do Presidente da Comissão Catarinense de Folclore, professor e médico Oswaldo Rodrigues Cabral (1903-1978). Segundo Clarice Caldini Lemos (2017, p. 122):

[...] o estudo dos bastidores de revistas permite ao pesquisador vislumbrar os conflitos que pouco aparecem no corpo tipográfico do periódico, bem como as estratégias de sobrevivência econômica, as negociações e as relações estabelecidas entre os membros do corpo editorial.

O Boletim enquanto instrumento de difusão cultural contava com a colaboração do governo do estado de Santa Catarina, seja para impressão do periódico pela Imprensa Oficial do Estado (IOESC), seja pelo Departamento Estadual de Estatística, que sediava a CCF e suas reuniões, seja para cobrir as despesas de viagem dos folcloristas nos eventos abaixo citados, entre outras necessidades prementes. A qualidade do impresso e o

resultado das pesquisas desenvolvidas pela CCF teve uma boa recepção por parte de intelectuais de diversos países do continente latino-americano, especialmente do Uruguai e Argentina. A CCF teve uma atuação destacada no cenário nacional e internacional, inclusive participando de eventos com mostras e apresentando documentários cinematográficos dos folguedos.

O ponto de partida dessa comunicação está na seção Noticiário, do Boletim, número 20/21, ano VI, setembro/dezembro de 1954 (Figura 1), que começa com a notícia da realização do Congresso Internacional de Folclore em São Paulo, de 16 a 22 de agosto de 1954, sob os auspícios da Comissão Nacional de Folclore e da Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, no qual participaram folcloristas de várias latitudes e longitudes.

Figura 1 Capa do Boletim: trimestral da CCF 20/21, 1954



Fonte: Hemeroteca Digital Catarinense

A programação das atividades relacionadas ao folclore teve como protagonista duas personalidades ligadas ao campo intelectual e artístico e ao Conservatório Dramático Musical de São Paulo, o folclorista e professor Rossini Tavares de Lima (1915-1987) e o pintor, desenhista, jornalista, ativo participante da vida artística e professor Oswald de Andrade Filho, conhecido como Nonê de Andrade (1914-1972), sendo este último ligado à vida cultural brasileira desde 1924 quando integrou a caravana modernista à Minas Gerais acompanhando seu pai, o escritor e poeta Oswald de Andrade (1890-1954). Dentre os folcloristas que compareceram ao evento paulistano estavam figuras como os brasileiros Luiz Heitor Corrêa de Azevedo representante da UNESCO e Renato Almeida

da Comissão Nacional de Folclore, o cubano Fernando Ortiz, os uruguaiois Ildefonso Pereda Valdez e Lauro Ayestarán, o peruano Luiz Valcarcel, a brasileira Oneyda Alvarenga e o teuto-uruguaio Francisco Curt Lange e representantes das comissões estaduais do Brasil, como Câmara Cascudo, Théo Brandão, Dante de Laytano, Manuel Diegues Júnior, entre muitos outros. A comitiva catarinense foi composta pelo professor, folclorista, médico e então Deputado e presidente da Mesa Diretora da Assembleia Legislativa de Santa Catarina Oswaldo Rodrigues Cabral, o geógrafo e professor Victor Antônio Peluso Júnior (1909-1994) e o professor, folclorista e então diretor e editor do Boletim Trimestral da CCF, Walter Fernando Piazza.

Dentre os eventos realizados na grande marquise do Parque do Ibirapuera³, destaca-se a Exposição Interamericana de Folclore que abrigou “o grandioso festival folclórico” (NOTICIÁRIO, BCCF, 1954, p. 110), no dia 22 de agosto de 1954, onde apresentaram-se grupos de Alagoas, Espírito Santo, Rio de Janeiro, Paraná, Rio Grande do Sul, interior de São Paulo e Santa Catarina. A apresentação de Santa Catarina coube a um grupo do bairro Rocío Grande, em São Francisco do Sul, que representou “O Vilão” (Figuras 2 e 3).

Figura 2 Coreografia do Folguedo “O Vilão”



Fonte: Boletim da Comissão Catarinense de Folclore n. 21/22 (1954)

Figura 3 Coreografia do Folguedo “O Vilão”

3 Inaugurado em 1954 para os festejos do IV Centenário, a concepção urbanística do Parque do Ibirapuera foi elaborada por um grupo de arquitetos como Oscar Niemeyer (1907-2012), Hélio Lage Uchôa Cavalcanti (1913-1971), Zenon Lotufo (1911-1985), Eduardo Augusto Kneese de Melo (1906-1994) e Ícaro de Castro Melo (1913-1986), além do engenheiro agrônomo e arquiteto-paisagista Otávio Augusto Teixeira Mendes (1907-1988).



Fonte: Boletim da Comissão Catarinense de Folclore n. 21/22 (1954)

Além da Exposição de Artes e Técnicas Populares, inaugurada em 10 de setembro de 1954, nesta mostra o folclore do estado catarinense foi representado por objetos da cultura material, como uma canoa com todos os apetrechos da pesca artesanal, artigos de cerâmica utilitária e ornamental, bem como, rendas de bilro e trançados (cestaria) (Figura 4).

Figura 4 Fotografia do stand da CCF na Exposição de Técnicas e Artes Populares no IV Centenário, setembro de 1954 no Parque do Ibirapuera



Fonte: Boletim da Comissão Catarinense de Folclore n. 21/22 (1954)

Interessante ressaltar que, a pauta de discussões do Congresso Internacional de Folclore compunha-se dos seguintes assuntos: 1) Características do fato folclórico; 2)

Folclore e educação de base (precursora da educação patrimonial), 3) Música folclórica e Música Popular; 4) Folclore Comparado; 5) Cooperação Internacional.

Esta comunicação pretende mostrar que a participação de Santa Catarina nos eventos acima citados, apontou que a CCF representada pelo seu delegado, professor e folclorista Walter Fernando Piazza, adquiriu uma expertise na montagem e participação em exposições e eventos, o que permite ao historiador do presente perquirir itinerários etnográficos dos folcloristas do passado, o que também pode ser aferido com a II Exposición del Folklore de las Américas, na cidade de La Paloma, Departamento de Rocha, no Uruguai, entre os dias 23 de fevereiro a 3 de março de 1957 conforme análises de Piazza & Souza (2023) e Souza & Piazza (2023). Neste último evento, a CCF apresentou um stand que foi integrado ao do Brasil e de atividades paralelas ao evento, onde foram exibidos audiovisuais e material iconográfico (documentários e fotografias) sobre folguedos populares que compõem o patrimônio material e imaterial catarinense, como a folia e a festa do Divino Espírito Santo, O Vilão, Pau de Fitas, Boi de Mamão e Cacumbí, também conhecido como Catumbi, Quicumbi ou Ticumbí, sendo que neste último, os brincantes eram na sua maioria afrodescendentes.

Sobre o documentário cinematográfico, o jornal A Gazeta, de Florianópolis, na edição de 12 de fevereiro de 1957, cuja manchete está sob o título “Santa Catarina comparece a importante certame cultural”, apontou para os objetos da cultura material e imaterial levados ao Uruguai. Segundo a notícia:

Do rico folclore catarinense serão expostos uma rica coleção de rendas catarinenses (da Ilha de Santa Catarina), de trançados (de São Joaquim), uma vintena de objetos de cerâmica ornamental (de São José), uma coleção de mais de meia centena de fotografias de vários fatos folclóricos, tais como: malhação de Judas (de Florianópolis), vários aspectos da fabricação da louça de barro (de São José) e dos engenhos de farinha (da Ilha de Santa Catarina), tapetes da Procissão de Corpus Christi (de Florianópolis), aspectos das Falias e Festas do Espírito Santo (da Trindade, de Capoeiras e de Mirim, na Laguna, (sic! atualmente pertence à Imbituba). Além desse farto material o nosso representante, Professor Walter Piazza, fará exhibir três pequenos filmes versando sobre o “Boi-de-Mamão”, “Pau-de-Fitas” e “O Vilão”, os dois primeiros filmados em Santo Amaro da Imperatriz e o último filmado em São Paulo, por ocasião do Festival Folclórico do IV Centenário (1954), com um grupo de São Francisco do Sul.

Os referidos filmes-documentários exibidos, que ao que parece se transformaram numa película de 45 (sic!) milímetros⁴, na realidade a que existiria seria de 35 milímetros, - citado por Walter Piazza em Missão no Uruguai, que foram apresentados naquele país vizinho, e indicam que os inventários eram majoritariamente da região litorânea catarinense e que esses registros do patrimônio imaterial ainda não foram encontrados e, quiçá, salvaguardados. Interessante ressaltar que, a pesquisa realizada na vila de Santo Amaro da Imperatriz, que na época pertencia ao município de Palhoça, segundo Cabral (1953, p. 65): “Foi a única realizada por uma equipe completa da Comissão Catarinense de Folclore, formada por cinegrafistas, fotógrafos, gravadores, observadores e músicos”.

A equipe coordenada por Cabral utilizava os últimos recursos tecnológicos para inventariar os folguedos populares. “O Vilão”, enquanto manifestação cultural, é o ponto de intersecção entre os dois eventos, o de São Paulo e o de La Paloma, o primeiro, onde foi filmado durante o Festival Folclórico do IV Centenário de São Paulo e o segundo, quando foi exibido como documentário em Montevidéo e La Paloma.

A análise pautou-se também, no Boletim da CCF, Ano IV, junho/setembro de 1953, que pelo sumário vislumbram-se várias pesquisas desenvolvidas pelos membros da Comissão e as redes de sociabilidade do editor. Neste número do Boletim, na seção “Colaborações Especiais”, apresenta uma série de pesquisas de membros da CCF, que foram contribuições ao 2º Congresso Nacional de Folclore, realizado em Curitiba, em 1953, como: “Contribuição ao Estudo dos Folguedos Populares de Santa Catarina: O Vilão, o Pau de Fitas e A Jardineira”, de Oswaldo Rodrigues Cabral; “Notas e pesquisas sobre o Boi de Mamão”, de Oswaldo Ferreira de Melo (filho); “Os trançados no folclore catarinense”, de João dos Santos Areão; “Tradição e Plano Urbano: Cidades Portuguesas e Alemãs no Estado de S. Catarina”, de Victor Antônio Peluso Júnior. Estes estudos publicados apresentam notas musicais, cartografia do Estado com suas manifestações culturais, roteiro da pesquisa de campo, a indumentária, o desenvolvimento do folguedo, os movimentos dos brincantes, gráficos das coreografias, tabelas, fotografias do folguedo e dos brincantes, estandartes, registro da prosódia, versos com rima, e desenhos de artistas

4 Segundo um especialista, Sr. Cândido Detoni Gazzoni, do MIS/SC, não existe filme com esta bitola e sim, de 35 milímetros, portanto, a informação prestada pelo folclorista contém erro na especificidade técnica.

consagrados que ilustraram o boletim, tal como, Martinho de Haro (1907-1985), Gilberto Trompowsky (1908-1982), Willy Zumblick (1913-2008), José Silveira d' Ávila (1924-1985), Agostinho Malinverni Filho (1913-1971), Aldo Nunes (1925-2004), Alberto Ramagem (19??-19??), Péricles Florião da Silva (19??-19??) e o suíço-brasileiro Wolfgang Ludwig Rau (1916-2009).

A qualidade do material iconográfico e o nível das pesquisas de campo e do boletim permitem ao leitor do presente identificar estes itinerários etnográficos do passado, que são verdadeiros inventários no sentido andradiano de coleta e registro de informação de artefatos, o que comprova que alguns folguedos não existem mais face a falta de incentivo aos brincantes e a crescente urbanização das cidades litorâneas, e o patrimônio imaterial com os seus suportes materiais (fita de filme, gravação sonora), mostra a dispersão de um rico acervo etnográfico com o término da CCF. Acreditamos que um dos fatores da dispersão/perda da gravação deve-se ao tipo de gravador e registro em fio Webster.

O “Vilão” ou dança do “Vilão”, de acordo com Oswaldo Cabral (1953, p.25):

[...] constitui um dos folguedos folclóricos ainda apreciáveis em Santa Catarina e é realizada exclusivamente no município de São Francisco do Sul. Notícias da sua existência nos haviam chegado, em várias oportunidades, através de pessoas daquela Cidade, com a informação de que se realizava a mesma nas proximidades e durante o Carnaval. Entretanto, havia já alguns anos que o folguedo não se apresentava e estava caindo em esquecimento e abandono. A Comissão Catarinense de Folclore entrou então em contato com elementos daquela Cidade a fim de que promovessem a apresentação do folguedo na sua época normal - iniciativa que foi bem sucedida pois as pessoas às quais se dirigiu promoveram contactos e entendimentos com os antigos dançadores do “Vilão”, pessoas que já haviam tomado parte em anos anteriores nos folguedos e que poderiam restaurar a antiga usança.

Segundo o historiador Carlos da Costa Pereira, o “Vião” foi introduzido em São Francisco há mais de 30 anos, na década de 1920. Conforme ouviu dizer, teria vindo de São Sebastião, no Estado de São Paulo. Ao passo que, o Senhor José Romário Matias, chefe do grupo de brincantes, com mais de 60 anos, à época, afrodescendente, informou que “ali mesmo (Rocio Grande), dançara o “Vilão” na sua mocidade, tendo sido a dança trazida de Santos. Havia 8 anos que não era a mesma executada”. Portanto, a origem do folguedo praticado em São Francisco é do litoral paulista, com as duas versões de

proveniência da baixada santista, da cidade portuária de Santos e de São Vicente, portanto, a dança e/ou os brincantes chegaram por mar a outra cidade litorânea. A composição dos brincantes constituía-se do chefe, arauto, porta estandarte, cinco músicos que tocavam diversos instrumentos como sanfona, violão, cavaquinho, pandeiro e tambor, além de 18 batedores. Os batedores são homens que dançam o “Vilão”, e o nome vem da coreografia da dança, cujos figurantes seguram longos bastões que eram paus de dois metros de altura e da largura de um cabo de vassoura, e carregavam nas mãos e batiam uns contra os outros. O folguedo demonstra um jogo de destreza, habilidade e agilidade, ou seja, ataque e defesa. A dança é composta de sete movimentos e dura cerca de 50 minutos. Como todo folguedo, tem indumentárias próprias para a dança, passos apropriados para a coreografia do movimento, formação do grupo, verso rimado no canto de entrada, estandarte da cor azul com um escudo branco cortado em diagonal por uma faixa onde está escrita a palavra “Vilão” em caracteres brancos (CABRAL, 1953).

A questão central consiste: por que este patrimônio imaterial desapareceu ou caiu em desuso? Por que o suporte material do documentário uma fita de 16mm, adquirida para a gravação em São Paulo, ao que parece, foi incorporada a outras gravações feitas anteriormente e não foram encontradas? Neste caso, a representação feita no Carnaval de 1952, há 73 anos, na cidade de São Francisco do Sul, mostra um problema da manutenção e transmissão do folguedo que foi dançado na frente de clubes, da estação de rádio, da prefeitura, de casas de pessoas influentes e das que auxiliaram o grupo com donativos para a sua preparação. A apresentação de “O Vilão” em São Paulo, em 1954, por ocasião do IV Centenário da cidade de São Paulo, deve-se à mediação do então Deputado Francisco Mascarenhas (1913-1970), que era natural daquela cidade do litoral norte catarinense.

A apresentação de “O Vilão” em São Paulo, teve grande repercussão entre os que assistiram a dança, como o intelectual paraense radicado no Ceará, médico, antropólogo, folclorista, professor e membro do Instituto do Ceará, Florival Alves Seraine (1910-1999), que endereçou ao diretor do Boletim uma carta datada de Fortaleza, 27 de setembro de 1954, que publicou na sessão do Boletim “O que dizem de nós”, publicizando e dando destaque à atuação da CCF:

Agradeço-lhe a remessa do último número do “Boletim”, que se acha excelente do ponto de vista intelectual e sem dúvida, melhorado em sua feição material, principalmente devido à sobriedade da sua capa. Quero externar-lhe aqui, porque não me foi dado fazê-lo no momento, a extraordinária impressão que me causou, em São Paulo, a exibição do folguedo catarinense, de S. Francisco - O Vilão. Entre a maioria dos que o assistiram então, e que eu ouvi manifestar-se a respeito, foi ele considerado em pé de igualdade com os folguedos alagoanos, isto é, colocado em plano superior aos demais que se exibiram àquela noite no Ibirapuera. (O que dizem de nós, n. 20/21, set./dez. 1954, p. 106).

A nossa reflexão, pondera que “O Vilão” não era uma manifestação cultural presente na vida dos catarinenses a ponto de ser uma representação identitária do litoral e tampouco elaborada esteticamente como o Pau de Fitas e o Boi de Mamão, entre outras. Demonstrando que nesse caso, pode ter havido uma conjunção política na escolha da manifestação de “O Vilão”, já que o deputado era da mesma filiação partidária do presidente da CCF, Oswaldo Rodrigues Cabral, ambos filiados ao partido da União Democrática Nacional (UDN). Interessante ressaltar que, entre os vitrais existentes no Teatro Álvaro de Carvalho, no centro da capital catarinense, como Cacumbi, Boi de mamão, Pau de Fitas e um sob o título “Carnaval”, no qual consta a imagem do estandarte de “O Vilão”, feitos sob orientação da CCF.

Na seção Noticiário do Boletim, aponta para um indício onde está escrito “Documentário Cinematográfico”, que diz

Graças a gestão do Diretor deste Boletim e da anuência do Secretário-Geral da nossa Comissão de Folclore foi acrescido ao nosso documentário cinematográfico, com a aquisição de um filme de 16 mm., do Festival Folclórico realizado no Parque do Ibirapuera, por ocasião do Congresso Internacional de Folclore. O valor desse documentário está na fixação de várias danças e, entre elas, com especial destaque, a do “Vilão”, que representou o folclore catarinense, naquela demonstração de arte e deslumbramento.

A partir daí, o documentário foi apresentado no Uruguai, especialmente, em Montevideo e no Balneário de La Paloma, Departamento de Rocha, em fevereiro de 1957.

O modelo de inventário dos sentidos adotado por Mário de Andrade e seus discípulos e herdeiros, tem como metodologia o registro etnográfico. Tal orientação metodológica partiu do curso de Dina Dreyfuss com base teórica calcada na etnografia que vislumbrava, segundo Nogueira (2005, p. 253): “[...] as manifestações populares sob o enfoque da linguagem como código, informação significativa de arte e cultura. Assim,

o patrimônio, em última instância, são os próprios sentidos: o visual, o auditivo, o palato-olfativo e o tátil.”

No caso da coleta dos folcloristas catarinenses, eles usaram os métodos modernos de tecnologia, como registro mecânico para gravação de imagens e sons, além da anotação não mecânica, direta em caderneta ou caderno de campo.

Os boletins da CCF podem ser considerados repositórios dos inventários do patrimônio material e imaterial do território catarinense e demonstram os desafios de salvaguarda e conservação do patrimônio, mas também das metodologias para as práticas de inventário e difusão cultural. No caso de “O Vilão”, nota-se uma tradição transplantada do litoral paulista para o litoral catarinense e que em 1952 não era dançada fazia oito anos em S. Francisco do Sul. Nesse caso, a escolha de “O Vilão” pode demarcar uma tentativa de aproximar as manifestações a nível nacional, demarcando que o regional também é expressão da cultura nacional. E a apresentação de “O Vilão” foi uma forma de restaurar uma manifestação que estava em desuso em S. Francisco do Sul e a outra hipótese é que o filme documentário seria uma forma de salvaguardar o bem cultural e incentivar a comunidade são francisquense para a sua continuidade e transmissão.

A apresentação de “O Vilão” não seria uma forma de intervenção, mesmo que discreta da Comissão Nacional de Folclore e da CCF, conforme dissertou Edison Carneiro. Aqui reside, uma discussão encetada pelo etnógrafo baiano, que posteriormente foi atuante na Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. No artigo citado no início deste artigo/comunicação, que chamou a atenção para várias questões definidoras da prática dos folcloristas, seja em relação ao ofício de folclorista ou a demarcação dos problemas enfrentados no campo: 1) situação nacional dos folguedos; 2) proteção e estímulo; 3) restauração dos folguedos populares; 4) associações civis; 5) pesquisa e registro; 6) tarefas para folcloristas.

O Boletim da CCF ao longo das suas edições colocou em evidência muitas das preocupações levantadas por Carneiro e que na prática, a CCF fazia com muita propriedade, desde o inventário com o uso de recursos audiovisuais até a dificuldade de colocar em prática a realização do folguedo e da atuação dos seus brincantes.

O próprio Carneiro lança uma pergunta central sobre o tema da cultura popular:

Como tratar os folguedos populares, nestes pontos do território nacional? [Ele mesmo responde] (...) O desfile no Parque do Ibirapuera, São Paulo, com que se encerrou o Congresso Internacional de Folclore, constitui um exemplo que não se deve perder. Estas oportunidades, que são o estritamente necessário para prestigiar os folguedos populares, podem multiplicar-se de tal modo que não somente o reisado de Maceió possa exhibir-se em Viçosa e o reisado seja convidado a representar em Maceió....

Com este raciocínio de Carneiro, a CCF fez circular os folguedos populares em Santa Catarina, no Parque do Ibirapuera em 1954 até a II Exposición del Folklore de las Américas em La Paloma, no Uruguai, em fevereiro de 1957. Pelo menos, os recursos audiovisuais permitiriam ao pesquisador do presente entender a riqueza do patrimônio imaterial e a exuberância dos folguedos praticados em Santa Catarina e que em 2025 não são mais exibidos e em alguns casos inexistem. Segundo Nogueira “é por meio de gravações e difusão, a ressurreição de peças folclóricas tradicionais do Brasil, que as exigências e circunstâncias do progresso puseram em desuso”, porque segundo Mariana Boujadi (2024, s/p.) o “patrimônio imaterial é baseado na mudança, na transformação e adaptação do tradicional, e não é engessado no tempo”.

Na nossa opinião, a CCF usou recursos audiovisuais, como documentários e gravações, que não estão salvaguardados e, portanto, desconhece-se muitos aspectos desses folguedos. Alguns folguedos como Carnaval, Cacumbi, Boi de Mamão e Pau de Fitas, foram monumentalizados nos vitrais do Teatro Álvaro de Carvalho, no centro de Florianópolis, feitos na década de 1950 pela tradicional Casa Conrado fundada em 1889, em São Paulo, pelo imigrante da região da Renânia, Conrado Sorgenicht, seguindo recomendação da Comissão Catarinense de Folclore. Segundo Walter Piazza, em 1956, emprestou ao arquiteto Tom Wildi fotografias dos folguedos para servirem de base à feitura dos vitrais do TAC que passava por reformas ou estava em reconstrução.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

À guisa de considerações finais: Em primeiro lugar, apesar de inúmeras tentativas que temos realizado, até o presente momento, não foi encontrado o documentário gravado no Parque do Ibirapuera em São Paulo, em 1954 com a dança do Vilão, que não está salvaguardado; em segundo lugar, por meio do Boletim Trimestral da CCF o pesquisador

do presente pode perquirir itinerários etnográficos e inventários da CCF, especialmente da região litorânea do Estado de Santa Catarina; em terceiro lugar, O Vilão não pode ser considerado um folguedo representativo da identidade catarinense, tal como o boi de mamão e o pau de fitas, e não está patrimonializado; finalmente, a apresentação do folguedo nas comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo em 1954 e a filmagem numa fita 16 mm e as apresentações do documentário em Montevidéu e La Paloma, no Uruguai mostram a trajetória de um patrimônio imaterial que em 2025 não é conhecido pelas novas gerações e o suporte que é sensível não se encontra salvaguardado em nenhuma instituição museológica mas, está representado num vitral do Teatro Álvaro de Carvalho, em Florianópolis, feito sob a orientação da CCF.

Podemos considerar que o Decreto n. 3.551 de 4 de agosto de 2000 instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem o patrimônio cultural brasileiro e criou o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, como uma forma de consagrar e salvaguardar a história, o trabalho de muitos intelectuais que atuaram nos estados e municípios brasileiros para a defesa do folclore, diversidade cultural, cultura popular e patrimônio imaterial, como apresenta este artigo. Desta forma, a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, em 17 de outubro de 2003, congregou uma orientação internacional de políticas para seus países signatários.

Existe um legado muito importante dos folcloristas na consolidação das políticas culturais da contemporaneidade. É preciso reconhecer o trabalho dos folcloristas enquanto políticas culturais e vislumbrar outras indagações sobre suas contribuições para o registro e a salvaguarda ou não do patrimônio imaterial. Neste sentido, este artigo, trouxe a reflexão sobre os patrimônios dispersos, que precisam ser investigados também em sua dispersão tecendo novos olhares sobre os vestígios históricos de sua existência.

REFERÊNCIAS

BOUJADI, Mariana. *Patrimônio Imaterial e os Museus*. In: Terças com Museologia, São José dos Campos: Museu do Folclore do Centro de Cultura Popular, em 26 mar. 2024.

CABRAL, Oswaldo Rodrigues. Contribuição ao estudo dos folguedos populares de Santa Catarina: “O Vilão”, “O Pau-de-Fitas”, “A Jardineira”. In: *Boletim Trimestral da Comissão Catarinense de Folclore*. Florianópolis, n. 15/16, p. 25-78, jun./set. 1953.

CARNEIRO, Edison. Proteção e Restauração dos folguedos populares. In: *Boletim Trimestral da Comissão Catarinense de Folclore*. Florianópolis: IOESC, Ano VI, jan. 1956, n. 22. p. 55-64.

LE MOS, Clarice Caldini. Trajetória e bastidores da revista Lusitânia (1924-1927). In: Lemos, Clarice Caldini; Piazza, Maria de Fátima Fontes. *Cultura Impressa: das páginas dos periódicos à circularidade da arte gráfica*. Curitiba: Editora Prismas, 2017. p. 95-129.

NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. *Por um inventário dos sentidos: Mário de Andrade e a concepção de Patrimônio e Inventário*. São Paulo: Editora Hucitec/Fapesp, 2005.

NOTICIÁRIO: O Congresso Internacional de Folclore. In: *Boletim Trimestral da Comissão Catarinense de Folclore*. Florianópolis, nº 20/21, p. 110 -114, set./ dez. 1954.

O QUE dizem de nós. In: *Boletim Trimestral da Comissão Catarinense de Folclore*. Florianópolis, Ano VI, n.20/21, set./dez. 1954, p. 106.

PIAZZA, Walter Fernando. *Missão no Uruguai*. Florianópolis: Comissão Catarinense de Folclore, 1958.

PIAZZA, Maria de Fátima Fontes; SOUZA, Giane Maria. Circularidades e Dispersões de Acervos: um estudo de caso. In: Coelho, Ilanil et alii. *Anais do VI ENIPAC- Patrimônio Industrial: Trabalho, Memória e Ambiente*. Joinville: Univille, 2023, p. 45-54.

ROSSI, Gustavo. *O Intelectual Feiticeiro*: Edison Carneiro e o campo de estudos das relações raciais no Brasil. Campinas: Editora UNICAMP, 2015.

SILVA, Fernanda Correia; Berlini, Cíntia Stela Negrão. O acervo do IV Centenário da Cidade de São Paulo: da organização à exposição dos 60 anos do Parque do Ibirapuera. In: Seminário Nacional do Centro de Memória: Campinas, UNICAMP, julho 2016.

SOUZA, Giane Maria de; PIAZZA, Maria de Fátima Fontes. El patrimonio cultural brasileño en una exposición en el Uruguay y sus conexiones sudamericanas. In: *Aceno: Revista de Antropologia do Centro-Oeste*. Cuiabá: UFMT, 10 (23): 229-240, mai/ago. 2023.

SEM MADEIRA NÃO TEM FANDANGO: A CONSTRUÇÃO DE INSTRUMENTOS MUSICAIS COMO SÍMBOLO DE IDENTIDADE E RESISTÊNCIA

Marcelo Gruman¹

RESUMO: O artigo trata da importância do manejo da caixeta, madeira utilizada na confecção de instrumentos musicais que dão vida ao Fandango Caiçara - patrimônio cultural brasileiro de natureza imaterial reconhecido pelo IPHAN - e os desafios à sua salvaguarda por conta de restrições impostas por órgãos ambientais. Propõe-se o diálogo interinstitucional de modo a garantir a preservação do patrimônio cultural conforme disposto na Constituição Federal de 1988.

PALAVRAS-CHAVE: Fandango Caiçara; patrimônio imaterial; políticas de salvaguarda; construção de instrumentos.

No dia 06 de março de 2013, o Fandango Caiçara foi registrado como Patrimônio Cultural do Brasil, sendo inscrito no Livro das Formas de Expressão que acolhe, de acordo com o Decreto 3.551/2000 do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, "manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas". Justificou-se a inscrição neste Livro em virtude de sua importância como referência cultural de valor diferenciado para as formas de sociabilidade, eventos sociais significativos, o modo de vida, a memória social e a identidade cultural de grupos e segmentos da população caiçara que possuem relação direta com a sua dinâmica de produção e reprodução. Conforme a descrição contida na Certidão de Registro:

A cultura caiçara é uma expressão híbrida usada como uma das representações da construção de uma nacionalidade brasileira. É fruto de intensa interação social entre a população nativa e o europeu que chegava a esse território. Formada ao longo do processo de ocupação entre o litoral norte do Paraná e sul do Rio de Janeiro, desenvolveram-se neste espaço práticas culturais complexas que se manifestam por um modo de vida próprio, baseado no cultivo da mandioca, na pesca, no extrativismo vegetal e na caça. Entre as práticas culturais realizadas por essas populações, aponta-se o fandango como um dos elementos centrais e aglutinador. O Fandango Caiçara é uma expressão musical-coreográfica-poética e festiva. Essa forma de expressão possui uma estrutura bastante complexa e se define em um conjunto de práticas que perpassam o trabalho, o divertimento, a religiosidade a música e a dança, prestígios e rivalidades, saberes e fazeres. Sua formação instrumental é composta basicamente por dois tocadores de viola, um tocador de rabeca e um tocador de adufo, mas é possível encontrar em alguns grupos instrumentos como o violão, o cavaquinho e

¹ Servidor lotado no Setor de Patrimônio Imaterial da Superintendência do IPHAN no Paraná. E-mail: marcelo.gruman@iphan.gov.br

instrumentos de percussão. A base harmônica do Fandango possibilita a execução de muitas cantigas, cujos versos podem ser improvisados ou vindos de repertórios tradicionais. Os versos são criações dos próprios fandangueiros, que também recriam as letras conforme o contexto vivido e os acontecimentos cotidianos. O Fandango Caiçara se classifica em 'batido', quando os homens fazem uso dos tamancos e batem os pés no chão, e 'bailado' ou 'valsado', geralmente dançado em pares posicionados em círculos. As diferenças se definem, em especial, pelos instrumentos utilizados, pela estrutura musical, pelos versos e toques.

A partir da inscrição do Fandango Caiçara no Livro das Formas Expressões, tem início uma série de ações de salvaguarda levadas a cabo a partir do diálogo entre os detentores e o IPHAN enquanto instituição responsável pelo reconhecimento e chancela do bem agora registrado, legitimando sua inserção nas políticas públicas de preservação do patrimônio cultural brasileiro, especificamente a partir das diretrizes do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial – PNPI.

Uma das primeiras ações foi o projeto “Artesanias caiçaras: a sustentabilidade do Fandango através da construção de instrumentos musicais” - desenvolvido pela Associação de Cultura Popular Mandicuera, sediada na Ilha dos Valadares, no município de Paranaguá - cujo objetivo era a realização de oficinas formativas, de caráter eminentemente prático, para a transmissão de técnicas e saberes relacionados ao ofício de fabricação de instrumentos musicais utilizados no Fandango Caiçara, posteriormente distribuídos a mestres e grupos de detentores fandangueiros. Promoveu-se a formação de construtores de instrumentos musicais caiçaras através de práticas de vivências e imersões juntos aos ateliês dos mestres construtores.

Em sua tese de doutorado intitulada “Pelas cordas da viola, nas curvas da rabeca: uma etnografia dos movimentos do fazer musical Caiçara”, Patrícia Martins estabelece, a partir de sua pesquisa de campo, de entrevistas e, posteriormente, de sua própria atuação no projeto “Artesanias”, uma clara distinção entre os espaços de construção dos instrumentos musicais – o doméstico e o ateliê. No primeiro, cepilhos de madeira estão espalhados pelo terreiro, pedaços de madeira pelo chão, ferramentas de trabalho expostas em distintos lugares, violas e rabecas penduradas nas paredes, algumas prontas, outras por finalizar.

Sempre sentados em um banquinho rente ao chão, em um tronco de madeira ou apenas agachado em seus quintais, o espaço de fazer violas e rabecas confunde-se com o espaço de vida desses fazedores. Nas

moradias mais antigas, que seguem como modelo uma organização espacial do ‘tempo dos sítios’, é comum observarmos a casa principal como a de moradia do fazedor e, ao lado ou logo atrás de suas residências, há uma parte em anexo, que costuma abrigar a ‘casa de fogo’, ou cozinha. Neste espaço encontra-se o fogão a lenha, ou mesmo um fogo de chão, neste local também tratam os alimentos, secam peixes no fumeiro, preparam suas refeições, e fazem sus instrumentos musicais. Com o fogo constantemente aceso, na casa de fogo, geralmente costumam dar os acabamentos às violas e às rabecas, enquanto nos quintais e terreiros fazem o processo inicial de confecção. (MARTINS, 2018: 147-148)

Por sua vez, o ambiente de ateliês de luteria está relacionado à confecção de instrumentos baseada em outra lógica, seja para a realização de projetos artístico-culturais seja para os objetivos de uma rede associativista. Tanto no ambiente doméstico quanto no ateliê, há uma profunda preocupação com a sonoridade que o instrumento vai adquirir, entretanto, nota-se uma atenção, neste último, com inovações e adaptações a instrumentos e incorporação de novas tecnologias como, por exemplo, a utilização de amplificadores fixados em violas e rabecas.

No projeto “Artesanias Caiçaras”, a presença de um luthier formado no curso de Luteria do Setor de Educação Profissional e Tecnológica da Universidade Federal do Paraná - UFPR permitiu o diálogo com outros conhecimentos e novas experiências de construção. Segundo Patrícia Martins, deve-se reconhecer que a própria Luteria - inclusive a caiçara -, é constituída por essas experiências, de erros e acertos, tanto nas práticas de corte, lixamento e colagem, quanto na escolha de madeira e outros materiais, como vernizes.

Observamos na prática destes fazedores e luthiers, tanto o compromisso com a produção de artefatos/instrumentos tomados como 'tradicionais', quanto o interesse em produzir objetos novos, de formas também novas, relacionados a projetos e modos de vida contemporâneos, que implicam novas referências estéticas, materiais, estilos, usos e modos de produção. Observamos adaptações e ajustes de forma a adequar objetos ao gosto dos diferentes mercados hoje a sua disposição, tanto quanto tentativas de manter estes instrumentos musicais em circulação para além de seus espaços tradicionais. Em outros casos, a produção de instrumentos musicais foi impactada por uma espécie de um novo mercado interno aberto por um crescente número de tocadores e grupos de fandango (MARTINS, 2018: 154-155)

Ary Giordani, professor no curso de Produção Cultural e Tecnologia em Luteria da Universidade Federal do Paraná - UFPR e que também participou do projeto “Artesanias Caiçaras”, corrobora a ideia de que a transferência de tecnologia e sua

apropriação pelos “fabriqueiros”, bem como a criação de ferramentas variadas, revela a dinâmica inerente à prática, vinculada à necessidade de produzir uma quantidade considerável de instrumentos em curto espaço de tempo.

No que toca às dinâmicas estabelecidas durante o projeto Artesanias Caiçaras, foram utilizadas ferramentas industrialmente manufaturadas, como fresas, plainas, serra fita, serra circular, lixadeiras elétricas e demais utensílios disponíveis no ateliê de luteria Rodrigues Domingues (implementado pelo programa Pontos de Cultura, entre 2009 e 2011, na sede da Associação Mandicuera). Isso possibilitou também a interrelação de lutiês formados pela UFPR, fomentando a utilização de novas tecnologias pelos mestres construtores: arqueadores térmicos de laterais e lixadeiras horizontais capazes de adequar e perfilar a madeira nas bitolas necessárias ao feitiço dos instrumentos, entre outras traquitanas funcionais. (GIORDANI, 2019: 199)

Ainda segundo Giordani, a apropriação de ferramentas e técnicas diversificadas por parte de lutiês caiçaras vem impactando a recepção desses artefatos tanto no universo caiçara quanto fora dele. Instrumentos com melhores condições técnicas têm atraído tanto a atenção de jovens nos centros urbanos, quanto daqueles que vivem nas localidades mais afastadas, alavancando a difusão e manutenção do fandango caiçara, nesse caso, com vistas aos fenômenos sonoros e acústicos integrados às práticas de construção de instrumentos musicais.

E de quais instrumentos, afinal, estamos falando? Na Certidão de Registro do Fandango Caiçara lê-se, conforme descrito anteriormente, que sua formação instrumental é composta basicamente por dois tocadores de viola, um tocador de rabeca – instrumento de corda friccionada por um aro, e erroneamente chamada, por não-nativos, de “violino rústico” - e um tocador de adufo – ancestral artesanal do pandeiro -, mas é possível encontrar em alguns grupos o violão, o cavaquinho e instrumentos de percussão. Em seu Dossiê de Registro, constam outros, como o pandeiro (que vem substituindo paulatinamente o adufo por conta da proibição da caça dos animais dos quais se retira o couro para sua confecção), surdos, tantãs, triângulos, bandolins e bumbos. Alguns relatos de detentores informam, também, sobre a presença de rabecão (baixo), baixo elétrico, meia viola (viola machetão), contrabaixo, afoxé e viola caipira.

Em relação às técnicas utilizadas para a confecção das peças, é válido retomarmos um trecho do Dossiê de Registro, onde são descritos dois métodos de construção: "de forma" ou "cavoucada". No primeiro caso, o construtor tira filetes de madeira e os coloca

em uma forma por alguns dias para que ela seja moldada e vai, aos poucos, montando o instrumento, peça a peça. No segundo, o construtor derruba uma árvore de tamanho suficiente para se fazer uma ou mais violas e, depois, vai esculpindo corpo e braço em uma peça única, colocando o tampo ou o fundo ao final.

Alguns detentores informaram que a técnica de contração de aro, quer dizer, "de forma", substituiu completamente a "cavoucada", a partir do emprego de maquinário, havendo, inclusive, mudança de sonoridade, embora não de qualidade (os instrumentos "de aro" são, segundo os detentores, mais graves). No Dossiê de Registro, descreve-se, nas palavras de um detentor da comunidade fandangueira de Iguape (São Paulo), membro titular do Coletivo Deliberativo do Fandango Caiçara - espaço de deliberação, planejamento de ações e de interlocução junto ao IPHAN -, as adaptações e redefinições de técnicas, incorporando elementos antes inexistentes, sem significar perda de sentido ou de referência do objeto construído como suporte físico da manifestação simbólica:

A gente tira a madeira, o pranchão já tá quase na largura e na espessura, passa na plaina, porque até aí não é o trabalho tão artesanal. A gente usa a marcenaria pra ficar mais fácil o manuseio dela, da madeira. Aí depois a gente risca o aro, que ele é um pouco mais estreito, risca por dentro e por fora, corta no tico-tico, e depois leva pra casa pra dar uma lixada, pra dar uma acertada nela. A gente até inventou um rolinho pra colocar uma lixadeira ao invés da fita, um rolinho com lixa. (IPHAN, 2011: p. 89-90)

É pertinente retomarmos um aspecto crucial na confecção dos instrumentos musicais: a utilização de certo tipo de madeira mais apropriada, a caixeta, que, segundo os detentores, lhes empresta sonoridade inigualável. Ocorre que, em muitas comunidades fandangueras, a legislação ambiental vigente limita ou diretamente proíbe o corte desta madeira específica.

A preocupação com a transmissão dos saberes e a reprodução do conhecimento tradicional gerou, desde os primeiros instantes pós-registro do Fandango Caiçara como patrimônio cultural brasileiro de natureza imaterial, a demanda de garantia legal do manejo da caixeta - associado, inexoravelmente, à garantia de permanência no território -, bem como a efetiva articulação entre as instituições do poder público no sentido de equacionar eventuais "incompatibilidades" entre reservas ambientais e a garantia das condições materiais de continuidade de uma forma de expressão que é, afinal, reconhecida pelo IPHAN como patrimônio cultural brasileiro.

Já no Dossiê de Registro do Fandango Caiçara consta a caixeta como, se não a única, uma das madeiras fundamentais para a construção de instrumentos musicais:

Os instrumentos são construídos artesanalmente, sendo fabricados principalmente a partir da madeira conhecida por caxeta. É do ‘mato’ que se obtém a madeira necessária para a construção dos instrumentos e é nele que se aprende a conhecer a diversidade da Mata Atlântica. Em cada peça da viola ou da rabeca um ou dois tipos de madeira são recomendados, como descreve o já falecido Seu Martinho do município de Morretes (PR), que aprendeu a construir instrumentos com seu pai, Manoel dos Santos Cabral. ‘Começamos pelo braço da viola, um pedaço de caroba. Na lateral também é caroba. Na tampa da frente é caxeta, atrás é vermelha, é cedro, (...) O frontal é canela preta. Cavalete também é canela preta. (...) As cravelhas é de pinho’. Os conhecimentos sobre a construção - também calcados na observação dos mais velhos e em experimentações autodidatas - e da mesma maneira que a realização dos pixirões e bailes de fandango, sofreu impactos com as transformações socioambientais da região, dificultando o repasse de algumas técnicas. (IPHAN, 2011: p.69)

Nessa fala, além da caixeta, são lembradas outras madeiras como a caroba, o cedro, a canela preta e o pinho. Os detentores ouvidos recentemente, nos encontros para a discussão da Revalidação do Fandango Caiçara como bem registrado, também citaram o marupá, o ipê, a brejaúva, a timbopeba que é uma espécie de cipó e, curiosamente, o náilon como alternativa ao cipó para a construção da rabeca.

Em sua tese de doutorado intitulada “Artífices, artifícios e artefatos: narrativas e trajetórias no processo de construção da Rabeca brasileira”, Juarez Bergmann Filho afirma que, com a proibição ambiental, os construtores foram forçados a adaptar seus processos e, ao alterar a matéria prima principal, a caixeta, uma reação em cadeia ocorre e acaba por modificar todo o processo de construção. Se as ferramentas simples e caseiras utilizadas pelos artífices estavam adaptadas à madeira - leve e macia - outras, com outras propriedades, requerem outras ferramentas.

Diferentemente de um processo de atualização que têm início na vontade dos artífices de aprimorar seus processos de construção, este é forçado por elementos externos. O significado da caxeta, para aqueles sujeitos, é maior do que o som que ela proporciona ao instrumento. Por ser uma madeira local, há uma identificação e um sentimento de pertencimento dos moradores locais com este material, presente em vários depoimentos dos mestres quando afirmavam que a melhor madeira para se fazer Rabecas (e violas) caiçaras era a caxeta. Estes depoimentos vinham com um sentimento nostálgico pela falta da madeira no mercado e a impossibilidade legal de extraí-la. (BERGMANN FILHO, 2016: 156)

A situação relativa ao manejo da caixeta, como comprovam os depoimentos e os estudos acadêmicos, vem se deteriorando rapidamente ao longo dos anos. Recentemente, um detentor do município de Ubatuba (SP) solicitou ao Setor de Patrimônio Imaterial da Superintendência do IPHAN no estado de São Paulo que interviesse junto ao órgão ambiental local no sentido de garantir a utilização de árvores mortas e caídas em unidades de conservação, com vistas à construção de "[...] canoas e outros utensílios tradicionais da cultura caiçara [...] de forma legal e consciente, respeitando as normas de preservação ambiental e cultural" uma vez ser esta "[...] prática ancestral que não apenas mantém viva a tradição e identidade desse povo, mas também contribui para a conservação do meio ambiente, evitando o desperdício de recursos naturais".

A Nota Técnica elaborada pelo Setor de Patrimônio Imaterial da Superintendência do IPHAN no estado de São Paulo considerou pertinente a solicitação do detentor, argumentando que, tanto no que diz respeito ao Fandango Caiçara quanto à canoa caiçara, o uso da madeira é fundamental para a salvaguarda e possibilidade de continuidade de existência dos bens culturais, quer dizer, a madeira tem uso diversificado no contexto das práticas tradicionais da cultura caiçara, e a dificuldade de sua extração tem provocado a descontinuidade de algumas dessas práticas, bem como dos saberes e ofícios a elas associados.

Ao lado disso, é necessário destacar que se firma contemporaneamente o entendimento de que a preservação e conservação ambiental têm, nas práticas das comunidades tradicionais - dentre elas as caiçaras -, fortes aliadas, havendo já experiências de compatibilização entre a manutenção destas comunidades em unidades de conservação, considerando as práticas de manejo ambiental sustentável que caracterizam os chamados modos de vida tradicionais. (IPHAN, 2024)

Finalmente, nas considerações finais e à guisa de encaminhamentos, levando-se em consideração as possibilidades de manejo sustentável, sugere-se o seguinte: levantamento, junto às comunidades caiçaras paulistas, dos tipos de madeira utilizados para confecção de canoas, instrumentos musicais, assoalhos e tamancos; identificação de práticas sustentáveis já utilizadas para extração de madeira para uso de comunidades tradicionais; identificação de legislação pertinente ao assunto, a exemplo da Portaria nº 466, de 20 de dezembro de 2022, do Instituto Água e Terra - IAT do estado do Paraná.

A Portaria a que a Nota Técnica faz referência reconhece e normatiza os procedimentos para o extrativismo sustentável da caixeta “praticado pelos detentores pertencentes às comunidades tradicionais caiçaras, adeptas à cultura do Fandango Caiçara, no Estado do Paraná, por meio do cadastramento dos construtores de instrumentos musicais para a prática do Fandango”. Entende-se como detentores o descrito na Portaria IPHAN nº 200/2016:

Comunidades, grupos, segmentos e coletividades que possuem relação direta com a dinâmica da produção, reprodução de determinado bem cultural imaterial e/ou seus bens culturais associados, e para os quais o bem possui valor referencial, é parte constituinte da sua memória e identidade. Os detentores possuem conhecimentos específicos sobre esses bens culturais e são os principais responsáveis pela sua transmissão para as futuras gerações e continuidade da prática ao longo do tempo. (IPHAN, 2016)

A Declaração de Dispensa de Licenciamento Ambiental –DLAE, que permite o manejo sustentável da caixeta, pode ser solicitada por qualquer detentor desde que apresente um rol de documentos que atestem sua vinculação às práticas tradicionais do Fandango Caiçara, dentre os quais, declarações de organizações dos fandangueiros, cópias de convites de eventos em que o detentor se apresentou como músico, imagens de premiações. A avaliação da solicitação deve, finalmente, considerar a Convenção 169 da Organização Internacional do Trabalho – OIT, especialmente no que concerne “ao respeito à identidade social e cultural, aos costumes e tradições, bem como às instituições das comunidades tradicionais envolvidas”.

O manejo da caixeta está associado intrinsecamente ao território, à possibilidade de permanência no lugar de produção e reprodução de saberes e fazeres tradicionais fundamentais ao exercício da identidade cultural caiçara e, especificamente, fandangueira. Nas reuniões do Coletivo Deliberativo do Fandango Caiçara - novo nome do antigo Comitê Gestor – os detentores relatam, rotineiramente, abordagens violentas das autoridades ambientais, que dificultam ou mesmo impedem as atividades necessárias à subsistência e ao exercício de sua cidadania cultural, sobretudo no que se refere ao manejo da caixeta e à pesca artesanal. Estabelecem uma oposição entre a “autoridade dos detentores” e a “autoridade das instituições públicas”, a primeira praticamente nula em relação à segunda, daí a importância do respaldo institucional do poder público às suas

justas demandas. Portanto, a conjuntura exige a inserção do componente territorial no debate, na medida em que:

Nos deparamos a ações governamentais guiadas por perspectivas de um ambientalismo radical quem, via de regra, ignora o componente humano, atuando no cerceamento do uso e do acesso das comunidades tradicionais caiçaras ao território, proibindo práticas tradicionais de subsistência e o acesso a serviços de educação, saúde, transporte e energia elétrica. (GIORDANI, op.cit: 117)

Em sua dissertação de Mestrado, intitulada “Mosaico de territorialidades do Fandango Caiçara”, Roberta Liz Oliveira Hering sustenta que muitos fandangueiros/caiçaras entendem as autarquias ambientais como impositivas de limitações que complicam sua subsistência tradicional, sem ao menos oferecer alternativas ou envolvimento viáveis no processo de decisão, reforçando a desconfiança entre eles e os órgãos de fiscalização e gestão ambiental. A alternativa, sugere, é a construção de uma gestão ambiental,

Mais respeitosa, com estratégias que incluam as comunidades locais no centro do processo de decisão, e que trabalhem em conjunto para construir um elo de confiança. Desta forma, a eficácia das políticas de conservação melhoraria, e a relação entre os caiçaras e seu ambiente seria fortalecida, beneficiando tanto a biodiversidade quanto as comunidades locais. (HERING, 2024: 194-195)

No seu Dossiê de Registro, já se previa a valorização do Fandango Caiçara a partir da criação de mecanismos de manutenção e sustentabilidade do território caiçara, visando a continuidade da prática cultural. Enquadrava-se, sobretudo, a legalização do acesso ao território caiçara e à matéria-prima, incluindo também a permissão para mutirões, a confecção de instrumentos, da canoa caiçara e o manejo da caixeta. Propunha-se a tentativa de construção de articulações junto aos órgãos ambientais competentes, inclusive a nível nacional, destacando-se que a garantia de acesso ao território caiçara e o manejo sustentável da matérias-primas para a confecção de instrumentos de fandango, bem como sua relação com as autoridades ambientais locais permanece um ponto nevrálgico da salvaguarda.

A legislação ambiental também impactou negativamente a prática do Fandango Caiçara no quilombo Batuva, que fica dentro de uma Área de Proteção Ambiental (APA) criada em 1985, no município de Guaraqueçaba, por desconsiderar, segundo Ferreira e

Silva (2022), que os quilombolas criam seu mundo transformando a realidade com seu trabalho.

Obliteraram as maneiras de pensar e de experienciar o mundo no quilombo, condicionando os modos de vida de acordo com pautas demarcadas pela ideologia de grupos dominantes. Nesse contexto, não era possível aos quilombolas permanecerem no estado em que se encontravam com relação aos enfrentamentos com o mundo e às condições de trabalho no quilombo. Outras estratégias e formas de resistência precisaram ressignificar as relações culturais homem-mundo no Batuva. A extinção do fandango foi uma delas. (FERREIRA & SILVA, 2022: p.10)

No Relatório de Avaliação de Impacto ao Patrimônio Imaterial – RAIPI, elaborado em 2016 pela consultoria “Contexto BR– Estudos Especializados” no âmbito do processo de licenciamento ambiental do projeto de expansão do Terminal de Contêineres de Paranaguá – TCP, um empreendimento portuário de grande porte no município litorâneo de Paranaguá, no estado do Paraná, fica explícita a dificuldade de manutenção do modo de vida caiçara e, especialmente, da identidade fandangueira, devido às restrições legais impostas ao manejo da caixeta.

Outra preocupação levantada pelos mestres fandangueiros, em especial seu Nilo Pereira, morador do município de Guaraqueçaba, é sobre a proibição do uso da Caxeta (Tabebuia cassinoides), principal árvore utilizada para a fabricação de instrumentos musicais do fandango, como a rabeca, a viola, o machete e o adufo. Na perspectiva de seu Nilo é contraditório o fandangueiro não poder cortar uma caxeta no mato, ‘em nome da preservação’, enquanto um empreendimento de alto porte, como a ampliação do TCP, é permitido pelos órgãos ambientais. Os fandangueiros entrevistados durante a pesquisa de campo questionaram essas proibições por se pautarem em uma visão errada sobre o manejo da caxeta. Segundo seu Nilo Pereira, a caxeta “só dá brotando”, ou seja, quanto mais se corta essa árvore, mais ela brota e nascem outras. Para Nilo, ‘se não cortar a árvore e deixar ela envelhecer ela apodrece, cai e não nasce outra no lugar, não nasce mais’. A Caxeta nasce em faixas litorâneas próximo a manguezais. A preocupação dos mestres é que diante dos impactos causados nos processos de dragagem para ampliação do TCP, pequenos manguezais da região de Paranaguá desapareçam, desaparecendo também a Caxeta. Há muito tempo os mestres construtores de instrumentos se queixam da impossibilidade de adquirir a cacheta (sic). Uma atividade tradicional, corriqueira, foi criminalizada, inviabilizando a construção de instrumentos e a transmissão deste conhecimento decisivo para a continuidade do fandango. (CONTEXTO BR, 2016: p.116-117)

É correto, também, que a mobilização dos detentores conseguiu, no caso do estado do Paraná, a permissão para o seu manejo sustentável, como descrito anteriormente, no

entanto, a ausência de diálogo institucional - Ministério do Meio Ambiente, IBAMA, CONAMA, IAT, IPHAN, Fundação Florestal -, que poderia estabelecer, em nível nacional, critérios específicos para o corte da madeira, tem, por consequência inevitável, um sentimento de insegurança com relação às futuras abordagens das forças de segurança.

Muitos detentores, nas reuniões do Coletivo Deliberativo do Fandango Caiçara, ressaltam a centralidade do território na manutenção e reprodução do modo de vida caiçara e sua sustentabilidade financeira. Neste sentido, no âmbito do licenciamento ambiental, consideram que a Área de Influência Direta (AID) do empreendimento seja determinada por laudos antropológicos na medida em que os caiçaras “não são casa, nem árvore”.

No caso do Porto de Paranaguá, os detentores afirmam que as comunidades são engolidas pela expansão do empreendimento, que lhes emprega às custas do abandono de seu modo de vida. Assim, as medidas de compensação - quando não são possíveis ou insuficientes medidas de controle e mitigação - impostas ao empreendimento podem ser entendidas, pelos "nativos", como uma espécie de "tiro no pé" na medida em que os impactos negativos são permanentes e de longuíssimo prazo.

As transformações gerais significativas no modo de vida caiçara - impulsionadas pelo progressivo processo de urbanização da região e o êxodo de seus habitantes, como no caso dos empreendimentos portuários - impactam nas redes de sociabilidade que tecem a identidade cultural fandanguera, tendo por consequência o temor de sua perda ou enfraquecimento. Se, por um lado, o Fandango Caiçara se relaciona, ainda hoje, com outras atividades e eventos da vida cotidiana, sendo determinante de padrões de sociabilidade local, é chamativo que sua presença em rituais de ajuda mútua e compadrio, como os mutirões, tenha se tornado cada vez mais rarefeito. E por quê?

No Dossiê de Registro, salienta-se que, para as comunidades rurais e de pescadores estabelecidas neste território, o lugar do fandango em suas vidas sociais e lúdicas, além de estar ligado à organização do trabalho comunitário - o mutirão - relacionava-se também a todo conjunto de laços de sociabilidade produzidos na região - como casamentos, batismos, festas de santos padroeiros, em velórios, em rodas de samba, em bares, restaurantes e lanchonetes, afinal "onde tem gente, tem fandango", na fala de

um detentor. Observam-se, assim, dinâmicas sociais marcadas e conduzidas pelas cadências do fandango.

Na reunião entre vizinhos e camaradas, onde aqueles que se reuniam na terra de outrem para ajudá-lo em seu trabalho, para erguer uma casa, “varar” uma canoa, fazer um lanço de tainha, ou nos preparativos para um casamento, o fandango era uma das contrapartidas oferecidas para aqueles que haviam assistido à função diurna, junto alimentação farta ao longo do dia e da noite. Nestes, alguns que já haviam trabalhado ao longo do dia, agora tocam e cantam, pelo que são especialmente tratados com alimento e aguardente e criam fama, assim como alguns batedores (IPHAN, 2016: p. 41)

O RAIPI elaborado para o TCP, que é uma espécie de projeto-piloto no âmbito dos processos de licenciamento ambiental no país, conseguiu resumir de modo eloquente os motivos pelos quais o modo de vida caiçara, incluindo-se aqui o manejo da caxeta e o mutirão, vem sendo desafiado crescentemente pela legislação ambiental e o “progresso” econômico.

Não iremos restituir aqui todos os processos sociais que conduziram a estas transformações, mas apenas indicar o principal e mais recente deles, que foi a demarcação de dezenas de áreas de preservação ambiental permanente nas áreas que estes sitiantes usavam para morar e trabalhar, o que inviabilizou completamente sua forma de viver, que, como vimos, estava baseada justamente na ligação com a terra e com os demais recursos naturais. Se o fandango era essencialmente um baile rural realizado após os mutirões de colheita, como continuar a tocar fandango se agora é proibido plantar? Como construir instrumentos musicais se não se pode mais extrair madeiras da floresta? (CONTEXTO BR, 2016: pp.74-75)

A força do Fandango Caiçara é fruto, desde seus primórdios, da troca e do diálogo, das tensões e distensões, dos dissensos e dos consensos, das conversas entre fronteiras simbólicas que, muitas vezes num primeiro olhar, parecem inexpugnáveis. Eventuais estranhamentos, desvios e divergências entre os que se autorreconhecem fandanguieiros são parte fundamental do que chamamos patrimônio imaterial, cuja existência se dá na prática e se alimenta das subjetividades, dos sentidos e dos valores atribuídos pelos atores envolvidos.

Um exemplo do descrito na citação acima - transformações e permanências; tradição e modernidade; “sítio” e “cidade”; rural e urbano; ressignificações e negociações de sentidos - é a Orquestra Rabecônica do Brasil, fundada em 2008 pelo mestre fandanguieiro Aorelio Domingues, da Associação de Cultura Popular

Mandicuera, da Ilha dos Valadares, que tem, dentre seus objetivos, permitir o acesso da “cidade” a elementos da história e da cultura caiçaras através da tradição oral bem como o diálogo da música tradicional do litoral com circuitos de difusão, em geral, ocupados pela música erudita. Reunindo músicos e instrumentistas de formações variadas, alavanca, ainda, “um processo ímpar de experimentalismo organológico” (Giordani, op.cit: 164) através da construção de violas, rabecas, machetes, rabeolas (violas de arco), rabecões (contrabaixos acústicos) - todos feitos com madeiras locais ou similares e nos moldes estéticos dos instrumentos caiçaras - e busca trazer uma sistematização para este universo musical em forma de partituras, estudos de conjunto e prática musical, orquestração e regência - ou seja, certa formalização tanto quanto nas oficinas desenvolvidas no âmbito do projeto “Artesanias Caiçaras”.

Consideramos fundamental, também, o estreitamento da relação entre o IPHAN e os diversos órgãos ambientais que estabelecem critérios de utilização do solo ou mesmo decidem sobre a legalidade ou não da permanência de comunidades detentoras no território, comunidades essas ali estabelecidas, em muitos casos, há várias gerações. Ao longo deste Parecer Técnico procuramos deixar claro que, embora a identidade fandangueira ou fandangueira-caiçara não seja redutível, inexoravelmente, à presença no território físico, geográfico, palpável, muitos detentores o consideram **SIM** uma referência básica para a construção de seu lugar no mundo. O diálogo entre meio físico e produção de cultura não pode ser ignorado.

A questão ambiental está relacionada umbilicalmente à possibilidade de subsistência e sustentabilidade econômica de grande parte da comunidade detentora. Empreendimentos de grande porte, sobretudo no litoral paranaense, impactam a navegabilidade e a possibilidade da pesca artesanal, por exemplo. A ampliação do direito ao manejo sustentável da caixeta, por sua vez, permite a construção de instrumentos e sua venda a turistas, músicos, pesquisadores e demais interessados na cultura fandangueira. O acesso à terra, ainda que em reservas ambientais, garante o sustento alimentar através do roçado. Todos esses temas, que procuramos destrinchar minimamente ao longo do documento, devem ser levados em consideração no planejamento das políticas de salvaguarda do IPHAN conjuntamente aos demais órgãos diretamente envolvidos. Afinal de contas, sem madeira não tem Fandango.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGMANN FILHO, Juarez. **Artífices, artifícios e artefatos**: narrativas e trajetórias no processo de construção da Rabeca brasileira (Tese de Doutorado). Curitiba: UFPR. 2016. 257 páginas.

BRASIL. **Ministério da Cultura**. Certidão de registro de bem cultural – Fandango Caiçara. Brasília: IPHAN. 2013. Disponível em: <https://bcr.iphan.gov.br/documentos-do-process/certidao-de-registro-de-bem-cultural-fandango-caicara-2/>

BRASIL. **Ministério da Cultura**. Fandango Caiçara: expressões de um sistema cultural. Brasília: IPHAN. 2011. Disponível em: <https://bcr.iphan.gov.br/documentos-do-process/dossie-de-registro-fandango-caicara/>.

CONTEXTO BR – Estudos Especializados. **Relatório de Avaliação de Impacto ao Patrimônio Imaterial** – RAIPI. Florianópolis: 2016. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1564> (Processo 02001.011059/2015-33).

FERREIRA, T. de J.; SILVA, M. C. de P. Poética do movimento e interculturalidade quilombola: corpo e danças decoloniais na perspectiva freireana. **Práxis Educativa**, [S. l.], v. 17, p. 1–18. Ponta Grossa. 2022. Disponível em: [Poética do movimento e interculturalidade quilombola: corpo e danças decoloniais na perspectiva freireana | Práxis Educativa](#)

GIORDANI, Ary. **O Fandango Caiçara nos tempos da comunicação instantânea**: musicologia política ou etnografia do estado da arte? (Tese de Doutorado). São Paulo: USP. 2019.

HERING, Roberta Liz Oliveira. **Mosaico de territorialidades do Fandango Caiçara** (Dissertação de Mestrado). Matinhos: UFPR. 2024.

INSTITUTO ÁGUA E TERRA. **Portaria nº 466/2022** (Reconhece e normatiza os procedimentos para o extrativismo sustentável da Tabebuia cassinoides e dá outras providências). Curitiba. 2022.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL - IPHAN. **Nota Técnica nº 349/2024/COTEC IPHAN-SP/IPHAN-SP**. São Paulo. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1564> (Processo 01506.000693/2024-98).

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL - IPHAN. **Portaria nº 200 de 18 de maio de 2016**: Dispõe sobre a regulamentação do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial - PNPI. Brasília Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/portaria_n_200_de_15_de_maio_de_2016.pdf

MARTINS, Patrícia. **Pelas cordas viola, nas curvas da rabeca**: uma etnografia dos movimentos do fazer musical Caiçara (Tese de Doutorado). Florianópolis: UFSC. 2018.

“MESA FARTA”: CONSTRUINDO IMAGINÁRIOS DE ABUNDÂNCIA PARA O PORTAL DO SERTÃO (BA) A PARTIR DO ARTESANATO

Matheus Guimarães Costa¹
Eduardo Oliveira Miranda²

RESUMO: Este artigo apresenta o artesanato enquanto uma ferramenta de diálogo com o território, a partir das visualidades que constrói e dos significados que elabora. Tomando o Portal do Sertão enquanto um território de identidade baiano que carrega enorme dinâmica artística e questões sociais passíveis de serem debatidas, e analisando a obra autoral chamada “Mesa Farta”, exposta no Museu Regional de Arte, em Feira de Santana, em 2023, é possível traçar um percurso analítico desde alguns elementos culturais que a obra tensiona até o diálogo da mesma com o território em questão, imaginários em torno das subjetividades dos sujeitos que o habitam e políticas culturais deste setor.

PALAVRAS-CHAVE: artesanato, cultura, urbanidade, discurso.

INTRODUÇÃO

*Só tenho uma flecha eu não posso errar; A morte já
não pode me vencer (CORUJA, 2019)*

O território habitado pelo ser humano, seja ele acompanhado por estruturas urbanas ou carregando características mais ruralizadas, é inevitavelmente atravessado pela cultura, visto que existem sujeitos realizando práticas e ações diversas, desde manifestações verbais, símbolos, textos, interações entre si e com o meio, produção de artefatos e concepções variadas, onde procuram entender a si mesmos e aos outros pela interpretação das expressões que produzem e recebem (THOMPSON, 1995).

A busca por pensar a si mesmo, desde nossos desejos individuais, aspirações que carregamos como bagagem desde a infância, nossa intuição e interação individual com o que está ao redor, é uma ação que necessita de uma análise mais ampla, mais coletiva, visto que o meio tem enorme influência sobre o indivíduo, e a recíproca é válida, sendo um “corpo-território é um texto vivo, um texto-corpo que narra as histórias e as experiências que o atravessa” como aponta o pesquisador Eduardo Miranda (2020b, p. 25) e complementa que o mesmo:

¹ Engenheiro civil, artesão e mestrando no Programa de Pós Graduação em Desenho, cultura e interatividade na Universidade Estadual de Feira de Santana. Email: guimaraesmc7@gmail.com

² Professor da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Coordenador do Grupo de Pesquisa Corpo-território, Educação e Decolonialidade (UEFS/CNPq). Email: eduardomiranda48@gmail.com

[...] propicia ao indivíduo entender o que está ao seu redor a partir do seu próprio corpo, de si mesmo, sua posse sobre o seu corpo, assim como uma territorialidade em constante movimento que para onde se desloca carrega consigo toda a bagagem cultural construída ao longo das suas trajetórias. (MIRANDA, Eduardo, 2014a, p. 69-70)

Desta forma, numa tentativa de compreender algumas relações estabelecidas no território de identidade Portal do Sertão, que engloba os 17 municípios, dentre eles Água Fria, Amélia Rodrigues, Conceição da Feira, Feira de Santana, Ipecaetá, utilizo de alguns conceitos de cultura para orientar este percurso analítico, afim de costurar adequadamente a ideia que propõe-se na obra artesanal chamada “Mesa farta”, produção autoral, servindo de ponto de reflexão sobre algumas dinâmicas sócio-culturais locais, sendo melhor apresentada mais adiante no texto.

É relevante também compreender que trata-se de um território colonizado, que presenciou relações exploratórias e de dominação que deixaram um rastro não só na materialidade dos espaços mas nas subjetividades e nos corpos-territórios dos sujeitos que aqui habitam. Logo, intenciono relacionar alguns conceitos de cultura com autores que discorrem sobre a Decolonialidade, perspectiva teórica que percebe e reconhece as múltiplas e heterogêneas diferenças coloniais, assim como as múltiplas e heterogêneas reações, também conhecidas como insurgências, das populações e dos sujeitos subalternizados à colonialidade do poder (QUIJANO, 2005).

Desta forma, objetiva-se nesta produção textual tecer reflexões sobre algumas relações entre o território do Portal do Sertão e a cultura local, partindo do artesanato, mais especificamente a utilização da madeira, forma de produção artística muito presente na região, carregando simbologias e dinâmicas artísticas relevantes nessa pesquisa.

O trecho da música do rapper Coruja BC1 trazido na epígrafe, sugere um itã do Orixá Oxóssi, muito disseminado em terreiros e associada a imagem desta divindade, onde conta que Oxóssi só carregava uma flecha e com ela conseguiu matar os pássaros que na estória estavam gerando problemas para a comunidade, e de forma bastante certa afastou a morte de onde estava. São recorrentes os discursos que associam o sujeito nordestino à imagem de escassez e ausência de recursos, muito pelo estigma de convivermos com a seca, porém cabem análises mais aprofundadas para compreender possíveis motivos desses imaginários serem coletivamente reforçados, onde nos está reservada a falta, o solo seco e ausência de abundância.

Mesmo neste real cenário de escassez, de vulnerabilidade, de condições climáticas desfavoráveis e agravadas pela inexistência do Estado, é que Oxóssi nos ensina que na escassez precisamos vislumbrar a fartura onde só enxerga quem apalpa o território que pisa, que nutre, que apresenta possibilidades nas frechas da respiração controlada e na observação com foco na conquista da caça.

Viver na escassez é um prato cheio de inseguranças com muitas variáveis e futuros imprecisos. Contudo, ser fruto do Sertão Nordestino é o que nos permite a peculiaridade de sobreviver onde a estrutura do poder nos alveja a própria sorte. Na escassez, não só de alimentos, de capital cultural é que o corpo-território se reinventa e converte em artes/artesanato o que o Outro hegemônico visualiza a impossibilidade de vida. É na escassez que este artigo se reivindica como “Mesa farta”.

ARTESANIAS DE OUTROS IMAGINÁRIOS: SEMEANDO FARTURA NO PORTAL DO SERTÃO

O Brasil é um país de enorme extensão territorial, onde houve uma imensa confluência de saberes, tradições e questões étnico-raciais variadas compondo as culturas que aqui convivem, sendo inviáveis os esforços que muitas vezes as grandes mídias fazem em unificar este território em uma única concepção, uma única imagem ou símbolo.

Desmembrando o país em regiões, ainda dentro do Nordeste existe uma variedade imensa de povos, hábitos e formas de ser. É uma das maiores regiões do país e compreende uma área de 1.561.177,8 km do território nacional, com nove estados (Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Sergipe, Alagoas e Bahia), e sua dimensão territorial, exceto o Maranhão, é formada em grande parte pelo semiárido (FRANÇA, 2014). A caatinga é o bioma próprio dessa região, apresenta um revestimento baixo de vegetação com arbustos e rara vegetação arbórea, com folhas miúdas e caule espinhento, adaptados para o clima semiárido, para conter os efeitos de uma evapotranspiração muito intensa, porém também havendo uma quantidade grande de rios e lagoas atravessando a superfície.

É muito comum o discurso de determinismo geográfico, onde o ambiente e estrutura do local condicionem a diversidade cultural daquele grupo, porém a posição da antropologia moderna (LARAIA, 1932) é que a “cultura age seletivamente e não casualmente sobre seu meio ambiente”, explorando determinadas possibilidades e limites

do desenvolvimento, para os quais as forças decisivas estão na própria cultura e na história da cultura. Logo, definir um aspecto humano diretamente e unicamente pela ação do meio, visto que ele pode agir de diferentes maneiras sob cada sujeito, chega a ser impossível e inadequado. O determinismo, antes comentado, ignora muitas vezes a diversidade do meio, já que num mesmo ambiente, por mais seco que ele possa ser, apresenta água, apresenta outros elementos, logo, dois indivíduos criados no mesmo espaço sob a mesma condição, podem apresentar jeito de ser e desejos individuais diferentes. Cabe aqui refletir sobre o sujeito que habita este território do portal do sertão, quais características são atribuídas à eles e por qual motivo?

O fenótipo do homem nordestino é basicamente pardo de base indígena e negra, advindo da miscigenação entre colonizadores e colonizados, tratado por alguns no início do século XX como uma sub-raça, sem vigor físico dos nativos ou competência intelectual dos colonizadores, traz consigo a visão de um desequilibrado. Em Os sertões de Euclides da Cunha (2008) temos essa descrição, geralmente dada ao sertanejo:

Falta-lhe a plástica impecável, o desempenho, a estrutura corretíssima das organizações atléticas. É desgracioso, desengonçado, torto. Hércules-Quasímodo, reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos. O andar sem firmeza, sem aprumo, quase gingante e sinuoso, aparenta a translação de membros desarticulados. Agrava-o a postura normalmente abatida, num manifestar de displicência que lhe dá um caráter de humildade deprimente. (CUNHA, 2008, p. 118)

Feira de Santana e as cidades próximas, mesmo não se enquadrando territorialmente enquanto sertão, está no território de identidade do portal do sertão, sendo uma região que apresenta grande relação com o interior do estado da Bahia, dialogando de inúmeras maneiras com o Sertão baiano. Logo, nesse trecho apresentado, é possível vislumbrar um pouco do imaginário construído em torno do sujeito que habita esse território, onde se paira uma ideia de desajuste, fraqueza, que chega a ser pejorativo. Esta obra de Euclides é muito famosa, reconhecida em território nacional e contribui fortemente para a continuidade desse imaginário.

É muito comum em abordagens feitas sobre o Nordeste, sua sociedade e natureza, associar o clima semiárido à pobreza, à violência, à educação precária e à exploração humana que obriga muitas vezes o nordestino à migração em busca de sobrevivência ou uma vida melhor (FRANÇA, 2014). Para além da literatura, nas artes visuais é notável que algumas obras de artistas famosos também reforcem essa ideia em torno do sujeito

nordestino que habita o sertão. Como o exemplo da obra “Os retirantes” de Portinari, que é uma pintura feita em 1944 pelo artista brasileiro Cândido Portinari, produzida com a técnica de óleo sobre tela, possui dimensão de 180 x 190 cm e encontra-se no Museu de Arte de São Paulo (MASP).

Figura 1: Obra "Os retirantes", de Cândido Portinari



Fonte: Site “Toda Matéria”

Esta obra recebeu e ainda recebe grande repercussão da mídia, e retrata uma família em processo de êxodo rural, em busca de melhores condições de vida. Na tela estão desenhados supostamente os pais, seus filhos e um idoso, estrutura familiar típica no interior baiano, porém eles estão representados com seus corpos desnutridos, em tons de cinza, marrom e azuis escuros, corpos enfraquecidos e pisando em pedras e ossos. Esses elementos visuais representados em conjunto na tela, associados a uma característica territorial específica, a seca, compõe uma ideia, um discurso, e associa esses sujeitos à escassez, a fome e à miséria (PERRINI, 2017).

Pensando nas diversas paisagens que o sertão baiano possa apresentar, não anula-se esta que está posta na tela, o vazio, a seca e a ausência de água, porém também esta imagem não representa a totalidade da diversidade de formas de viver nesta região, até porque existem muitos rios que atravessam esse território e muitas lagoas, poços e águas subterrâneas que garantem a sobrevivência desses indivíduos. Desta forma, a obra em questão é eficiente em imagear uma família em situação extrema de fome e pobreza, porém pela repercussão nacional e internacional que possui, também se faz eficaz em

contribuir na elaboração de uma imagem única, um estereótipo, de falta e dor para o sertão e seu entorno.

A “era da imagem” ou chamada também de “pedagogia da imagem” não pode ser vista como a utilização maciça de ilustrações, sem intenções sociopolíticas, mas como o emprego generalizado de esquemas matemáticos de “grades representativas”. O objetivo buscado é a plena visibilidade do mundo, a produção de um real ainda mais real (SODRÉ, 1983). O que Muniz Sodré trata no livro *A verdade seduzida* se relaciona com o que está levantado no texto, quando a produção imagética elabora uma ideia, e esta ideia repercute no tempo, nas mídias e nas comunidades. O exemplo da obra de Picasso é apenas uma amostra e um imaginário que atravessa os estados e contribui para que este discurso de escassez seja aderido às pessoas que habitam este território, muitas vezes até as fazendo acatar a desesperança em suas subjetividades.

A arte, o desenho e as diversas formas de representar o mundo como o experienciamos, ou como desejamos experienciar, vem acompanhados de uma responsabilidade, visto que os traços, as cores e as formas carregam significados e produzem realidades, a partir do momento que constroem pensamentos. Esta reprodução do mundo por meio do desenho inscreve-se no âmbito da magia, da religião e das atividades sociais, satisfazendo um prazer estético (MORIN, 1975). Por meio do desenho o homem tem a possibilidade de representar a si, seus sonhos, ideias, aspirações, ou mesmo suas intenções vaidosas, orgulhosas, seus jogos de poder, em resumo, seu duplo.

Diante do que foi exposto com relação à importância de gerar reflexões em torno do território do portal do sertão, e do sertão propriamente dito, dos sujeitos que habitam esta região, e ainda da potência da arte em (re)criar imaginários e potencializar discursos, é que o artesanato surge como um formato artístico de grande relevância cultural e com contribuições a serem postas nesta discussão.

O artesanato tradicional, compreendido como o conjunto de artefatos mais expressivos da cultura de um determinado grupo, representativo de suas tradições e incorporados à vida cotidiana, é elemento integrante dos seus costumes e formas de viver. Sua produção possibilita a transmissão de saberes, que muitas vezes são repassados entre gerações, mantém estrita relação com a oralidade, sendo portanto a memória, um componente essencial nesta dinâmica de trabalho (BRASIL, 2017). A produção artesanal apresenta diversas funcionalidades: decorativa, utilitária, de adorno, lúdica, religiosa etc.

O que há de comum entre elas é que a peça artesanal expressa características pessoais, sociais, históricas e culturais de seu produtor, e é dessa expressão que deriva o valor – simbólico e comercial – de cada peça artesanal.

O artesanato (LEMOS, 2011) é uma atividade pulsante no território do portal do sertão, havendo um certo destaque para os materiais de couro, palha e madeira. Cada materialidade carrega suas técnicas, tempo de produção e significados próprios. Os artesãos sempre estiveram presentes nas feiras livres mais antigas da cidade de Feira de Santana, e é possível encontrar diversos registros fotográficos desta presença, a exemplo da ilustre artesã Crispina dos Santos, que produzia peças em barro e representava muito da cultura popular baiana em suas produções, sendo uma figura marcante na história do artesanato na região.

As referências culturais dos grupos humanos tem orientado as tendências no trato com a discussão do desenho, e os elementos da imagem, memória e etnicidade são componentes dessa tendência (FERREIRA, 2005). O artesanato é uma das áreas onde a memória e a identidade ganham centralidade, e são itens estruturantes das suas técnicas e modos de produzir, desta forma, é importante ressaltar a relevância deste seguimento artístico no diálogo com a cultura local e seus desdobramentos.

Nos últimos anos, tem acontecido um movimento de retomada das artes visuais em Feira de Santana e seu entorno, sendo esta uma cidade de grande relevância na dinâmica econômica, política e artística da região, visto que é uma cidade enquadrada como região metropolitana e exerce enorme influência sobre os municípios vizinhos, que também estão inclusos no portal do sertão. Tem sido realizadas algumas exposições em museus locais, reunindo diversos artistas do território, afim de movimentar esses espaços museológicos que estavam enrijecidos e sem abertura às dinâmicas que o mercado de artes visuais estava mobilizando nos últimos anos, ainda mais por conta da pandemia do COVID-19 que impossibilitou ainda mais suas atividades.

Dentre as exposições organizadas estão a Mostra Coletiva Ocupação, realizada no Museu de Arte Contemporânea Raimundo de Oliveira (MAC Feira) em 2022, foi a primeiro projeto de mobilização e saída desse estado de inércia artística que se encontrava o circuito de museus na cidade de Feira de Santana, havendo também a realização de oficinas e rodas de conversa. Posteriormente houve Mostra coletiva Conexão, que aconteceu no Museu Regional de Arte (MRA), na mesma cidade, em 2023, contando com

artistas de diversas áreas de atuação, trazendo obras com temáticas diversas e maneiras distintas de representar a si e a sua realidade. No final de 2023, houve a segunda edição da Mostra Coletiva Ocupação, chamada de “Um lugar de pertencimento”, onde foram trazidas cargas identitárias ainda mais densas para dentro do MAC Feira, ampliando a participação para novos artistas e os que já tinham participado das outras edições puderam se inovar e mostrar mais do seu fazer artístico.

Essas mostras marcaram um momento na cena das artes visuais em Feira de Santana e foi possível realizar um diálogo interessante com a população, em que por meio do desenho, tomado aqui como conceito amplo de delimitação de formas, traços e significados, mobilizou-se imaginários em torno do papel político da arte na contemporaneidade e a importância de pensar em uma identidade para esta região, afim de alimentar processos de fortalecimento da cultura local e buscar continuidade desses saberes populares, que estão postos nos fazeres artísticos dos integrantes dessas exposições.

Dentre as obras apresentadas, uma em específico surge como uma produção que incita maiores reflexões dentro do discussões levantadas neste texto, visto que sugere um debate em torno de algumas questões identitárias e tensiona o imaginário elaborado em torno dos sujeitos que habitam o sertão baiano. A obra se chama “Mesa farta”, produzida por mim, com atuação enquanto artesão e engenheiro civil, construída com a técnica de recorte de madeira e pintura em tinta acrílica sobre madeira pinus, evidenciada na imagem abaixo.

Figura 2: Obra Mesa Farta, exposta no MRA, Feira de Santana



Fonte: Acervo autoral

Esta obra conta com 31 peixes, de diversas cores e formatos diferentes, abaixo deles está posta uma peça produzida na intenção de representar uma mesa e acima dela um pote pequeno de planta, contendo uma espécie conhecida popularmente na região como espada de Ogum.

Diante do que foi apresentado anteriormente sobre os diversos estereótipos que existem em torno do sujeito que habita o sertão baiano, representar portanto uma mesa farta surge como uma elaboração de outros imaginários que não o da fome. Esta obra intenciona saudar as águas, onde o elemento do peixe toma centralidade na obra, e este é um símbolo de grande significado dentro da cultura africana, onde “a mulher, a água, o

peixe pertencem constitucionalmente ao mesmo simbolismo da fecundidade, verificável em todos os planos cósmicos” (SANTANA, 2017). A ideia de fecundidade, de abundância, mesa farta, vão de encontro à imagem pintada por Portinari, os retirantes com seus corpos magros e desfalecidos estão em oposição simbolicamente à ideia apresentada pela obra de Matheus.

Figura 3: Detalhe da obra Mesa farta



Fonte: Acervo autoral

O símbolo que está desenhado no pote de cerâmica, colocado sobre a peça que representa a mesa, é do Ofã, paramenta carregada por orixás que desempenham uma função de caçar dentro da cultura yorubá, como Oxóssi, Logunedé, Otim. Este símbolo foi posto nesta obra afim de representar a fartura, esta é a sabedoria que o Ofã mobiliza, é a flecha certa que afasta a fome, a falta de recursos e garante a vida da comunidade, tal como diz a música do rapper Coruja apresentada na introdução.

Esta obra, sendo um conjunto produzido a partir do segmento do artesanato, constituído de madeira, um material comumente utilizado nas produções artesanais locais, contendo símbolos que remetem a cultura africana, em um território colonizado, elabora um discurso que extrapola somente as formas que apresenta, a própria materialidade busca estabelecer um diálogo de contato e envolvimento com as tradições locais e se distanciar das molduras coloniais que as artes visuais hegemônicas estabelecem. O estereótipo da fome alimenta uma ordem de poder, em que o sujeito que habita o sertão baiano ocupa o lugar do necessitado, o empurrando à imaginários de escassez e desesperança.

Esta reflexão produzida a partir do artesanato, deixa explícita a interação do artesanato com a ação política e sobretudo com os conflitos sociais contemporâneos, evidenciando a experiência e visão do artesão. Porém se fazem urgentes a elaboração e fortalecimento de políticas públicas que deem estímulo para estas produções. Como o Programa do Artesanato Brasileiro (PAB) que foi criado pelo Decreto de 21 de março de 1991. Originalmente vinculado ao Ministério da Ação Social, o PAB tem o objetivo de coordenar e desenvolver atividades que visem a valorizar o artesão brasileiro, elevando o seu nível cultural, profissional, social e econômico. As ações do Programa estimulam a consolidação do artesanato brasileiro enquanto setor econômico no desenvolvimento das comunidades, a partir da consideração de que a atividade é disseminada em todo território nacional, possuindo variações e características peculiares conforme o ambiente e a cultura regional (SANTANA, 2020), porém ações como o PAB precisam continuar sendo construídas e discutidas coletivamente com os diversos atores sociais que estão envolvidos neste circuito artístico e político do fazer artesanal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A imagem carrega significados e se insere em uma ordem de poder, a partir do momento que representa realidades ou desejos. O artesanato se insere nessa encruzilhada como um caminho em que o desenho e a imagem se fazem presentes, e se mostra eficiente na produção de discursos e imaginários diversos.

Pollak (1992) afirma que a memória e a identidade são elementos negociáveis e deve-se distanciar da ideia de essência de uma pessoa ou grupo, logo ainda que este território chamado sertão, vivencie situações de seca severas, ainda que exista toda uma natureza que se adapta à períodos sem água, uma vegetação que sofre com períodos sem chuva, e ainda que existam retirantes que possam experimentar a fome e a necessidade de se deslocar em busca de melhoria de vida, não é possível definir uma subjetividade única para os sujeitos que vivem nesse território, “esses discursos sedimentam certas concepções e difundem, valores-ideologias geográficas engendrando uma espécie de “senso comum”, uma mentalidade coletiva acerca do espaço” (ANDRADE, 2019, p.4).

No centro da encruzilhada a própria noção de centro de dissemina (MARTINS, 2003). Assim como o jazista retece os ritmos seculares, transcribando-os dialeticamente numa relação dinâmica, retrospectiva e prospectiva, assim como o artesão, que reúne em suas técnicas repassadas por gerações, conectando a cabeça do artista com os materiais

que o meio oferece, desta forma, a cultura local, em seus variados modos de asserção, fundam-se dialogicamente em relação aos arquivos e repertórios das tradições africanas, europeias e indígenas, nos voltejos das linguagens, nos ritos, na música, nos artesanatos e em muitas outras práticas performáticas que instauram.

A produção autoral do artesão Matheus Guimarães serviu para sugerir um olhar de fatura, instigar uma mudança de perspectiva e incitar esse debate, evidenciando a diversidade de subjetividades que o território do portal do sertão apresenta, sendo este, abundante, farto e complexo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIDAR, L. Retirantes de Portinari: análise da obra. **Toda Matéria**, [s.d.]. Disponível em <<https://www.todamateria.com.br/retirantes-candido-portinari/>>. Acesso em 10 de julho de 2024.

ANDRADE, A. C. N. B. de. **A REPRESENTAÇÃO DO SERTÃO NO IMAGINÁRIO NACIONAL**. Niterói, 2019. Disponível em <<https://periodicos.uff.br/cadernosdeletras/article/view/44017/25161>>. Acesso em 10 de julho de 2024.

BRASIL. **Ministério da Cultura**. Secretaria da Economia da Cultura – 2017. Plano Setorial do Artesanato – 2016-2025/Minc/SEC – Brasília-DF – 2017 40 p.: il color. Disponível em <https://pnc.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/16/2018/03/AF_Book_Artesanato_20x20cm2.pdf>. Acesso em 06 de junho de 2024.

CORUJA, 2019. **Lágrimas de Odé, Produção Musical**: WillsBife Mixagem: WillsBife Masterização: Canela. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=u2ZO-aDMQ6M>>. Acesso em 03 de julho de 2024.

CUNHA, E. da. **Os Sertões**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003. Disponível em <<https://fundar.org.br/wp-content/uploads/2021/06/os-serto.es.pdf>>. Acesso em 10 de julho de 2024.

FERREIRA, Edson Dias. Desenho e Antropologia: influências da cultura na produção autoral. In: GRAPHICA: International Conference on Graphics Engineering of Arts and Design e XVIII Simpósio Nacional de Geometria Descritiva e Desenho Técnico, 2005, Recife, PE. **Anais...** Recife, 2007, p. 10.

FRANÇA, M. S. M. de. **A representação da identidade do nordestino na obra Vidas Secas de Graciliano Ramos**. João Pessoa, 2014. Disponível em <<https://dspace.bc.uepb.edu.br/jspui/bitstream/123456789/10012/1/PDF%20-%20M%C3%ADrian%20Sousa%20Medeiros%20de%20Fran%C3%A7a.pdf>>. Acesso em 04 de julho de 2024.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: uni conceito antropológico / Roque. Rio de Janeiro, 1932. 14.ed.

MARTINS, Leda Maria. **PERFORMANCES DA ORALITURA: CORPO, LUGAR DA MEMÓRIA.** *Letras, [S. l.]*, n. 26, p. 63–81, 2003. DOI: 10.5902/2176148511881. Disponível em <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>>. Acesso em: 30 set. 2024.

LEMONS, Maria Edny Silva. **O ARTESANATO COMO ALTERNATIVA DE TRABALHO E RENDA.** Subsídios para Avaliação do Programa Estadual de Desenvolvimento do Artesanato no Município de Aquiraz-Ce. Fortaleza, 2011. Disponível em <https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/1484/1/2011_Dis_MESLemos.pdf>. Acesso em 30 de setembro de 2024.

MIRANDA, Eduardo Oliveira. **O negro do Pomba quando sai da Rua Nova, ele traz na cinta uma cobra coral:** os desenhos dos corpos-territórios evidenciados pelo Afoxé Pomba de Malê. 2014. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Desenho Cultura e Interatividade) - Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade, Departamento de Letras, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2014. Disponível em <<http://tede2.uefs.br:8080/bitstream/tede/97/2/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20de%20Eduardo%20O%20Miranda.pdf>>. Acesso em 03 de setembro de 2024.

MIRANDA, Eduardo Oliveira. **Corpo-território & educação decolonial:** proposições afro-brasileiras na invenção da docência. Salvador: EDUFBA, 2020. Disponível em <<http://proex.uefs.br/arquivos/File/EBOOKcorpoterritorioeducacaodecolonialrepositorio.pdf>>. Acesso em 07 de set. 2024.

MORIN, E. **O Enigma do homem:** para uma nova antropologia. Rio de Janeiro, Zahar, 1975. 227p.

PERRINI, C. M. L. **“Os retirantes” de Cândido Portinari:** o esforço para ser humano é o que nos torna vivos. Fortaleza, 2017. Disponível em <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/ide/v41n67-68/v41n67-68a25.pdf>>. Acesso em 08 de julho de 2024.

POLLAK, M. **Memória e identidade social.** Estudos históricos, Rio de Janeiro, v.5, n. 10, p. 200-212, 1992.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgard (org). **A colonialidade do poder:** eurocentrismo e ciencias sociais. Perspectivas latinoamericanas. Colección Sur Sur. Buenos Aires: CLACSO, 2005. Disponível em <https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf>. Acesso em 31 de maio de 2024.

SANTANA, Maíra Fontenele. **Trajetória do artesanato brasileiro:** perspectiva das políticas públicas. 2020. 215 f., il. Dissertação (Mestrado em Design)—Universidade de Brasília, Brasília, 2020.

SANTANA, M. DE. Legados africanos: palavra enunciativa de simbolismos étnicos. **ODEERE, [S. l.]**, v. 2, n. 3, p. 05-33, 2017. DOI: 10.22481/odeere.v3i3.1571. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/odeere/article/view/1571>. Acesso em: 10 jul. 2024.

SODRÉ, Muniz. **A Verdade Seduzida.** Por um Conceito de Cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Codecri, 1983.

THOMPSON, J. B. **Ideologia e Cultura Moderna**. Petrópolis, 1990. Disponível em
<<https://dennisdeoliveira.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/10/thompson-ideologia-e-cultura-moderna.pdf>>. Acesso em 10 de julho de 2024.

MESA XI

Equipamentos

O FÓRUM ESTADUAL DE SECRETÁRIOS E DIRIGENTES MUNICIPAIS DE CULTURA DO RIO DE JANEIRO ENTRE 2017 E 2024

Marcelo Bravo¹

RESUMO: Na concepção do Sistema Nacional de Cultura, com o processo de participação popular, o estímulo à criação de redes temáticas se consolidou como uma importante engrenagem, como forma de incentivar a sociedade civil a se organizar de forma setorial ou territorial. A alternância de poder provoca uma renovação dos dirigentes municipais de cultura em intervalos menores do que a maturação dos processos comuns da cadeia produtiva das políticas culturais. Por isso, um Fórum de secretários foi criado no Rio de Janeiro, em 2017, que organizou, reuniu e produziu um conjunto significativo de propostas e atividades contribuindo para o desenvolvimento do setor. A história dos primeiros oito anos do Fórum é relatada por seu primeiro presidente que foi dirigente de Barra Mansa entre os anos de 2017 e 2025.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas Culturais, Fórum de Secretários Municipais, Rio de Janeiro.

APRESENTAÇÃO

Termos como “articulação” e “redes” se tornaram vocabulário comum para agentes culturais. Mas, não é algo tão recente como se imagina. Desde o movimento Diretas Já, na década de 1980, diversos setores se aglutinaram somando forças na luta pela democracia. É incontestável que o cenário artístico sofreu impactos notáveis com o impedimento da difusão de obras musicais, literárias, visuais ou no cinema.

Maria Helena Cunha em seu livro *Gestão Cultural Profissão em Formação*, nos lembra que o Ministério da Cultura foi criado, dentre outras forças, a partir das discussões entre os secretários de cultura brasileiros durante os Fóruns Nacionais de Secretários de Cultura que já aconteciam desde 1982. *Em 1984, foi realizado o III Fórum Nacional de Cultura, considerado um marco no processo de mobilização para a criação do MinC* (CUNHA, 2007). Um movimento tão grande como esse chamou a atenção da imprensa e também do governo federal criando uma atmosfera propícia e impactante para que o setor tivesse um ministério próprio. Esse fórum ainda existe, e pauta os atravessamentos de redes em todo o país, liderando o debate e ocupando a agenda legislativa com propriedade

¹Marcelo Branco Cruz. Foi presidente da Fundação Cultura Barra Mansa (2017-2025). Foi presidente do Fórum Estadual de Secretários Municipais de Cultura do RJ (2017 a 2021). Especialista em Gestão y Políticas Culturales (Universitat de Girona/UNESCO) e Gestão e Produção Cultural (FGV-RJ). Colabora na consultoria para a Qult Tecnologias Culturais. bravoecultura@gmail.com.

e assertividade. Como destaques recentes estão as mobilizações para as Leis Aldir Blanc e Paulo Gustavo, bem como a publicação da *Carta de São Paulo - Cultura como valor* em 2023, com propostas de padronização de indicadores do setor em todo país.

Um dos objetivos do Sistema Estadual de Cultura do Rio de Janeiro (SIEC), instituído pela lei 7.035/2015, é *incentivar a formação de fóruns setoriais e regionais de cultura*. Sendo assim, o próprio diploma declara no artigo 4º que integram o SIEC, os *Fóruns setoriais e regionais existentes ou que vierem a ser criados*. Conceitualmente a intenção do legislador, foi sem dúvidas ampliar a participação popular, especialmente da sociedade civil, seja nos setores da cultura, seja nos territórios. Mas, podíamos observar em algumas regiões movimentos de fóruns com atuação ativa de gestores públicos, como nas regiões Serrana e Médio Paraíba.

O ano de 2017 foi o marco da primeira geração de gestores municipais, pós-SIEC. Coincidência ou não, observou-se naquele momento uma tendência para que os cargos de dirigentes municipais de cultura fossem ocupados por *políticos culturais*. Já se desenhava ali um perfil de gestores que em maio daquele ano se encontrariam para criar o Fórum Estadual de Secretários e Dirigentes Municipais de Cultura do RJ (Fórum). Vamos considerar esse o marco inicial do Fórum, mas tem-se em conta que esse movimento teve origem nos anos que precederam a promulgação do SIEC.

Este relato pretende compartilhar no campo acadêmico, informações, documentos, atas e atividades do Fórum, com recorte entre 2017 e 2024. Esse período coincide com a permanência deste autor na presidência da Fundação Cultura Barra Mansa, durante os dois mandatos do prefeito Rodrigo Drable.

FÓRUM ESTADUAL DE SECRETÁRIOS E DIRIGENTES MUNICIPAIS DE CULTURA DO RIO DE JANEIRO

O Fórum já existiu em algum momento da história. Antes do Sistema Estadual, antes de tudo. Mas não há registros. Em maio de 2017, na Sala Cecília Meireles aconteceu uma plenária com mais de setenta municípios representados e promoveu-se a primeira assembleia do Fórum de Secretários e Dirigentes Municipais de Cultura do RJ. Na ocasião, antes mesmo de compor uma diretoria, uma dinâmica de grupos foi promovida entre os presentes, e o resultado foi um conjunto de diretrizes, ou um aglomerado de ideias

para marcar aquele encontro, estabelecendo uma espécie de Carta Magna do Fórum, chamado de Pacto pela Cultura do RJ, que apresentamos na trechos a seguir:

O PACTO PELA CULTURA foi elaborado, no âmbito do Fórum Estadual de Secretários Municipais de Cultura que aconteceu no dia 03 de maio de 2017, na Sala Cecília Meireles.

(...) Essa união torna possível concentrar esforços, recursos, ideias e energia formando uma aliança de oportunidades e práticas. Os gestores públicos presentes pactuaram um trabalho permanente para o enfrentamento de oito desafios:

1. Participação

Estimular e fortalecer, a gestão compartilhada com os movimentos sociais; (...)

2. Mobilização

Fomentar o intercâmbio intermunicipal e inter-regional da sociedade civil, Poder Público e Conselhos de Cultura; (...)

Promover encontros e seminários para a difusão do pensamento referente a questões ligadas à cultura do Estado, aproximando Sociedade Civil, Estado e Município; (...)

3. Institucionalização

Efetivar os CPFs municipais (Conselho/Plano/Fundo), gerando uma discussão regional sobre tais instrumentos de gestão;

Fortalecer o Sistema Estadual de Cultura do RJ, mantendo os encontros regionais e estaduais para troca de experiências; (...)

Orientar os municípios para desenvolvimento e efetivação do Sistema Municipal de Cultura; (...)

4. Formação / Educação

(...) Realizar cursos de capacitação para agentes culturais locais para elaboração de projetos, editais e prestação de contas; (...)

5. Democratização do acesso à Cultura

(...) Descentralizar recursos para implantação de projetos em âmbito local por intermédio de editais; (...)

6. Formação de Público

Incentivar a formação de plateia

7. Preservação do Patrimônio Cultural

Investir no patrimônio imaterial da cultura;

Catalogar e preservar o patrimônio cultural;

8. Comunicação

Publicitar as ferramentas existentes de comunicação das políticas culturais no RJ;

Abaixo assinamos:

André Lazaroni, Secretário de Estado de Cultura do Rio de Janeiro

Gestores Municipais de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, aqui

representados no Fórum dos Secretários Municipais de Cultura do RJ

Rio de Janeiro, 03 de Maio de 2017

(Pacto pela Cultura, declaração de criação do Fórum, assinada em maio de 2017)

Naquele dia mesmo, com aparente improviso, mas investido de total lisura e legitimidade, foi eleita uma diretoria de sete membros. Praticamente todos que demonstraram interesse em participar entraram. Foi necessário apenas definir a presidência, destacando o mais votado. Os demais, foram se acomodando em cargos com nomes e atribuições genéricas apenas para abrir os trabalhos daquele grupo pioneiro. Naquele dia a primeira diretoria do Fórum Estadual de Secretários foi composta da seguinte forma: Presidente: Marcelo Bravo de Barra Mansa; 1a Vice-presidente: Daniele Reis de Duque de Caxias; 2o Vice-presidente: Marcos Marins de Nova Friburgo; 1o Secretário: Celso Jacob Filho de Três Rios; 2o Secretário: Luis Claudio de Oliveira de Guapimirim; Diretor de Integração: Leonardo Randolfo de Petrópolis; Diretora de Comunicação: Denise Assis de Resende e Diretor de Articulação: Marcio de Paulo de Teresópolis.

Essa estrutura de diretoria, se assemelhava à uma chapa sindical e não fez muito sentido para a organização das atividades nos primeiros momentos desse grupo, e por isso nos anos seguintes foi totalmente reformulado como observamos adiante. A primeira reunião ocorreu em junho de 2017, na Casa de Cultura de Resende, na ocasião foi elaborada a minuta do Regimento Interno do Fórum. Em agosto do mesmo ano, aconteceu a segunda assembleia geral, convocando todos os secretários, na CAIXA Cultural na capital, acompanhando a programação da Terceira Conferência Estadual de Cultura.

Nos dois primeiros anos, o principal movimento do Fórum foi entender o que se esperava deste encontro entre gestores. Sem referências, sem outros exemplos no Brasil, e sem normativas, estatutos ou regimentos. As primeiras reuniões foram para definições iniciais de organização, de agenda, e sobretudo na mobilização dos municípios para aderirem à agenda institucional proposta pelo Fórum.

Em março de 2018 aconteceu em Petrópolis uma grande plenária do Fórum com a presença do então Ministro da Cultura, Sérgio Sá Leitão. Foi a assembleia que se converteu em um dos maiores e mais importantes encontros de secretários municipais do RJ. Chamou atenção a presença de 43 municípios que fizeram uma leitura emocionante de todos os documentos com a plenária cheia. O encontro deu origem à Carta de Petrópolis. Um documento que propõe diretrizes, metas e provocações iniciais para os anos seguintes. O documento foi proposto como uma revisão do Pacto pela Cultura,

demonstrando um desenvolvimento quanto ao método e também quanto às prioridades. Observou-se que nos anos seguintes houve um claro direcionamento focado nos eixos ali estabelecidos. Acessar esses documentos nos permite traçar uma linha de fatos que levaram a desdobramentos importantes na cadeia produtiva das políticas culturais do país. A seguir alguns trechos:

(...) Pactua-se aqui o objetivo de provocar a integração entre municípios por meio da apropriação dos princípios culturais básicos para atuar de maneira estrutural na política cultural do seu entorno, como uma revisão imediata do Pacto pela Cultura.

Nós, secretários e dirigentes municipais de cultura do Estado do Rio de Janeiro, comprometidos com o progresso de nosso território e fundamentados na criatividade como elemento para o desenvolvimento humano, pactuamos os seguintes compromissos.

1 – Ampliar a representação popular e o resguardo pelo interesse público por meio de Fóruns, Conselhos e outras instâncias de participação popular. (...)

2 – Indicar e reivindicar a todas as instâncias governamentais do executivo a necessidade da existência de pastas (órgãos e/ou entidades) exclusivas da Cultura em prefeituras, estados e federação. (...)

3 – Avaliar a efetividade dos Sistemas de Cultura. (...)

4 – Efetivação de marco regulatório da Cultura em todos os municípios de Estado do Rio de Janeiro. (...)

5 – Alinhar e fortalecer a revisão do pacto federativo na área da Cultura. (...)

6 – Indicar, reivindicar e efetivar a dotação mínima orçamentária para a Cultura na ordem de 1% para municípios, 1,5% para o Estado e 2% para a União. (...)

7 – Retomar de forma efetiva a política de preservação do patrimônio histórico, em específico o PAC Cidades Históricas, com interação entre Municípios, Estado e União. (...)

Assinam os secretários e dirigentes municipais de Cultura do Estado do Rio de Janeiro.

Petrópolis, 14 de Março de 2018

(Carta de Petrópolis, declaração do Fórum, em março de 2018)

O primeiro mandato da diretoria se encerrou em 2019, sendo realizada uma nova plenária para a eleição dos novos membros em dezembro daquele ano em Niterói. Havia uma proposta para o novo regimento, estabelecendo uma estrutura mais dinâmica para a diretoria, criando novos rituais para a composição da mesa diretora, e considerando a possibilidade de estabelecerem comissões temáticas. A principal alteração foi sobre aquele modelo de chapa sindical, que não funcionava. Estabeleceu-se uma diretoria com dois membros de cada regional, e dentre esses uma mesa diretora para representar e

conduzir os trabalhos, possibilitando que temas específicos fossem tratados em comissões temáticas temporárias. Esse modelo também passou a ser revisto, pois o termo diretoria gerava confusão sobre as atribuições desse grupo e o papel do Fórum. Por isso foi encaminhado no fim de 2024 uma sugestão de revisão do regimento para que o Fórum seja composto por um Comitê de Representantes Regionais. Essa alteração não foi apreciada ainda, e a minuta segue em análise entre os membros do Fórum.

Em Niterói foram eleitos apenas alguns diretores, não repetindo a adesão das assembleias anteriores. A segunda diretoria, eleita ficou composta da seguinte forma: Baixadas Litorâneas: Telma da Silva Melo Cavalcanti de Saquarema; Norte Fluminense: Maria Cristina Torres Lima de Campos dos Goytacazes; Costa Verde: Elizabeth Antunes de Mangaratiba e José Sérgio Barros de Paraty; Médio Paraíba: Marcelo Bravo de Barra Mansa e Aline Ribeiro de Volta Redonda; Metropolitana III: Victor De Wolf de Niterói e Andréa Cunha da Silva Monken de Maricá; Serrana: Cleo Jordão de Teresópolis

A reunião que definiu a nova mesa diretora só aconteceu em maio de 2020, reconduzindo o presidente, e recompondo os outros cargos com a estrutura prevista no novo regimento, apenas com presidente, vices e secretários. A reunião tardou a acontecer principalmente em função da pandemia que parou tudo no mundo. A eleição deu-se em meio ao cenário de distanciamento social e por isso de forma virtual, ficando com a seguinte composição: Presidência: Marcelo Bravo de Barra Mansa; Primeira vice-presidência: José Sérgio de Paraty; Segunda vice-presidência: Aline Ribeiro de Volta Redonda; Primeira secretaria: Victor De Wolf de Niterói; Segunda secretaria: Telma da Silva Melo Cavalcanti de Saquarema.

Durante a pandemia, o Fórum teve papel fundamental na articulação entre os municípios para a regulamentação da Lei Aldir Blanc, bem como a colaboração para o entendimento sobre a acolhida dos circos no RJ, e dos Pontos de Cultura que seriam adotadas pela SECEC, deixando os municípios com editais mais pontuais e diretos para as pessoas físicas e organizações informais. A diretoria do Fórum, no período da pandemia, se reuniu com uma frequência muito maior, chegando a encontros semanais. Essa relação foi determinante para levantar as informações e alternativas mais adequadas para a realidade de cada território fluminense. No segundo semestre de 2020, na baixada fluminense, os vinte e cinco circos residentes no Estado foram representados numa

reunião presencial, e inédita. O encontro emocionou famílias inteiras que se dedicam ao picadeiro há várias gerações. A situação era desesperadora, e o Fórum elaborou uma minuta de edital, com um encaminhamento para a SECEC com o objetivo de resolver uma lacuna curiosa. A realidade de quase todos ali era que o dono nasceu num lugar mas nunca morou ali, e por isso registrou seu circo em outro município e durante a pandemia ficou estacionado em uma terceira cidade. Nenhuma prefeitura acolheria os circos nessas circunstâncias. Por isso era imperioso o diálogo com o Estado, e deu certo. Um segundo encontro aconteceu, mediado pelo Fórum, com a Secretária Danielle Barros, quem acolheu todas as demandas. Foi o primeiro edital do gênero, sendo providencial para socorrer centenas de artistas.

O compartilhamento de informações, os encontros constantes, e a interlocução com os Fóruns Regionais foi o que mais se destacou no processo de aplicação da Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc em 2020. Proporcionalmente, o Estado do RJ foi o que mais teve municípios com Planos de Ação aprovados para aplicação dos recursos emergenciais.

Após quase quatro anos, outros fóruns estaduais surgiram tendo como referência o formato do RJ. Alguns adotando a mesma nomenclatura e regimento, outros criando novas dinâmicas adequadas às realidades locais. O Fórum do RJ provocou uma reunião com os Fóruns de outros estados, que aconteceu em 16 de novembro de 2021. Em pauta estava a concepção de um movimento que recebeu preliminarmente o nome de Articulação Nacional dos Fóruns Estaduais de Dirigentes Municipais de Cultura. Além do Rio de Janeiro, representado pelo então presidente, autor deste artigo, também estiveram presentes Renata Rosa Wixter, presidenta do Fórum Estadual de Dirigentes do ES; Wladimir Dantas, presidente do Fórum de dirigentes e secretários de SE; Marcus Ronilson do fórum permanente de gestores de cultura do Maranhão; Bárbara Rodrigues Teófilo, Presidenta do Conselho de Dirigentes Municipais de Cultura do Ceará; Marcelo Peroni de Jundiaí, presidente da Associação de Dirigentes Municipais de Cultura do Estado de São Paulo; Marcos de Navegantes SC e David Terra, dirigente do município de Nilo Peçanha, presidente do Fórum Estadual dos Secretários e Dirigentes Municipais de Cultura da Bahia. Os trabalhos foram mediados por Ana Clarissa Fernandes, que na ocasião exerceu um importante trabalho por meio da Confederação Nacional dos

Municípios (CNM), na multiplicação das informações sobre a Lei Aldir Blanc. Esse teria sido o marco inicial do que viria a se tornar a Rede Nacional de Fóruns Estaduais de Secretários Municipais de Cultura, que veremos mais adiante. Destacamos a seguir sua fala registrada em ata:

Ana Clarissa falou que pensa num futuro muito grandioso para essa articulação nacional, uma espécie de CONASEMS para a Saúde. Disse que essa articulação e essa rede são fundamentais para a gestão cultural. Tudo isso fortalece a articulação política. Disse que deve ser incentivado esse movimento, porque é essa organização que fará a diferença. (...) Disse que é importante pensar estrategicamente, sobretudo atuar em prol dos gestores municipais do país, articulando com outras instituições com outros protagonistas, como o Fórum das Capitais. (Ata da Reunião com presidentes dos Fóruns de Secretários, em 16 de novembro de 2021)

Superada a pandemia, em 2022, foi empreendida a Caravana do Fórum para trocar experiências entre os gestores, mas também para divulgar ampla e abertamente o processo eleitoral da nova diretoria. Foram seis edições da Caravana, que reuniu os dirigentes municipais das regiões da Costa Verde, Médio Paraíba, Serrana, Baixada, Baixadas Litorâneas e Norte Fluminense. O formato de seminário permitiu que todos pudessem falar e apresentar suas questões. Além de demonstrar um panorama mais completo possível da realidade territorial, os encontros promoveram uma acelerada capacitação com intercâmbio de editais, modelos de contratos e oportunidades de captação de recursos das mais variadas fontes.

Mais um ciclo de diretoria chegava ao fim, e uma assembleia foi convocada para eleger os novos representantes de cada região. Por ocasião de um evento promovido pela SECEC, em Teresópolis, o Fórum reuniu-se, garantindo a participação massiva de todas as Regionais, e de praticamente todos os municípios, inclusive com a raríssima aparição de representantes da capital. Foi a assembleia com a maior quantidade de municípios, superando o encontro de Petrópolis. O contexto foi favorável, principalmente pelo empenho constante da secretária estadual, Danielle Barros, em promover o encontro de gestores pelo menos uma vez por ano. Naquela ocasião foram preenchidas as vagas de todas as regiões, ampliando o prestígio e a legitimidade desse colegiado. Vale o registro nominal dos eleitos naquele dia: Região Norte: Maria Auxiliadora Freitas de Souza - Presidente da Fundação Cultural Jornalista Osvaldo Lima - Campos de Goytacazes e

Elaine Machado Sino - Secretária de Cultura de São Fidélis; Região Noroeste: Eduardo Lúcio Tostes Botelho - Secretário de Cultura de Miracema e Adriana Mora de Castro - Secretária de Educação e Cultura de Aperibé; Região Centro Sul: Thatiana Santiago de Medeiros - Diretora do Centro Cultural Cazuza - Vassouras e Jamir Barbosa Júnior - Secretário de Educação e Cultura de Mendes; Região Costa Verde: José Sérgio Barros da Silva - Secretário de Cultura de Paraty e Andrei Lara Soares - Secretário de Cultura de Angra dos Reis; Região Baixada Litorânea: Cris Régis - Secretária de Cultura de Rio das Ostras e Thiago Silva Marques - Secretário de Cultura de São Pedro da Aldeia; Região Médio Paraíba: Marcelo Bravo - Presidente da Fundação Cultura Barra Mansa e Thiago Góes - Superintendente de Cultura de Itatiaia; Região Metropolitana II: Alexandre Santini - Secretário das Culturas de Niterói e Sady Bianchin - Secretário de Cultura de Maricá; Região Baixada: Jorge Roberto Ribeiro Braga Júnior - Secretário de Cultura de Japeri e Victor Hugo Abreu Machado - Diretor de Cultura de Magé; Região Serrana: João Vitor Toledo - Secretário Adjunto de Friburgo e Diana Iliescu - Secretária de Cultura de Petrópolis.

Em 03 de agosto de 2022, aconteceu a primeira reunião da nova diretoria na sede da SECEC na capital fluminense e foi eleita a mesa diretora com a seguinte composição: Presidência: Alexandre Santini de Niterói; Primeira vice-presidência: Diana Iliescu de Petrópolis; Segunda vice-presidência: Auxiliadora Freitas de Campos; Primeira secretaria: Cris Régis de Rio das Ostras e Segunda secretária: Victor Hugo Abreu Machado de Magé.

Em um trecho da ata é possível identificar o amadurecimento institucional dos eleitos, e a importância atribuída pelas novas gerações de dirigentes municipais:

Alexandre Santini, fez seu pronunciamento de posse, destacando a positividade no processo de eleição de forma transparente e principalmente democrática. Lembrou que a composição do Fórum é um encontro colegiado. (...) Disse que estamos em estado permanente de conferência, e que devemos então estabelecer imediatamente a força tarefa para a Comissão Temática Lei Paulo Gustavo. (...) Diana Iliescu destacou sobre a prioridade dos trabalhos relacionados à Lei Paulo Gustavo, levantando questionamentos comuns que já podem ser pautados nessa comissão para o desenvolvimento dos trabalhos. (Ata da reunião da diretoria do Fórum, em 03 de agosto de 2022)

Santini assumiu a presidência, mas logo tomou posse como presidente da Fundação Casa de Rui Barbosa. Com sua saída da gestão municipal, a cidade continuou a fazer parte da diretoria por meio de sua sucessora, Julia Pacheco, embora a mesa diretora tenha mantido a ordem de precedências. Por conseguinte, quem conduziu os trabalhos até o fim de 2024 foi a primeira vice-presidente, Diana Iliescu, quando deixou a gestão do seu município para assumir assessoria parlamentar na Alerj.

ENCONTRO NACIONAL DE GESTORES DE CULTURA

No fim do mês de agosto de 2023 aconteceu na Universidade Federal de Vitória o ENG CULT - ENCONTRO NACIONAL DE GESTORES CULTURAIS. Desde 2022 até as reuniões que antecederam o evento, a diretoria do Fórum vinha elaborando um conjunto de encaminhamentos, com o intuito de organizar as demandas, e promover o compartilhamento do que se pretendia com os colegas de todo o Estado. O acúmulo dessas informações gerou um documento entendendo que num evento como aquele, o ideal é apresentar tudo escrito e bem pautado, haja vista avalanche de manifestações de toda sorte, considerando que muitos estão pela primeira vez num contexto de escuta e participação dessa natureza. A mesa diretora, organizou a pautas num ofício destinado *aos Secretários e Dirigentes Municipais de Cultura do Brasil, participantes do Encontro Nacional de Gestores Culturais de 14 e 15 de agosto de 2023, em Vitória/ES*. Um texto robusto com elementos claros, apesar de complexos, com destaque para as propostas que ampliam a captação de recursos para os fundos municipais de cultura, com minutas de lei para uma eventual autorização da monetização de redes sociais e alteração da Lei Rouanet (proposta que surgiu em 2022, conforme atas do Fórum). O documento também apresenta propostas como a criação de uma Rede Nacional de Fóruns Estaduais, consequentemente a articulação de um Fórum Panamericano de Secretários de Cultura, propõe que indicadores culturais sejam utilizados para as transferências de fundo a fundo em oposição à combinação de FPM com população, e ainda solicita cadeira em conselhos de cultura entre outros pontos não menos importantes. A seguir apresentamos alguns recortes, apenas com os temas que repercutiram no evento e também na Conferência Nacional de Cultura em março de 2024:

(...) A seguir, apresentam-se os encaminhamentos, organizados pelos temas da programação do Encontro.

REDE DE FÓRUNS DE SECRETÁRIOS MUNICIPAIS DE CULTURA

Atualmente, dezessete Estados contam com Fóruns de dirigentes municipais das políticas públicas culturais. Essas organizações, encontram previsão nos sistemas estaduais de cultura, mas não são instituições formais. Trata-se do encontro sistemático e organizado com pautas comuns, como representação, diplomacia, intercâmbio e formação.

(...) Recentemente, os Fóruns Estaduais de todo país, nenhum presidido por um dirigente da capital, se reuniram para ampliar a representação e ocupar os debates nacionais com encaminhamentos específicos, diferentes de grandes cidades e metrópoles. (...)

O Fórum Estadual de Secretários e Dirigentes Municipais de Cultura do RJ encaminha para a criação formal da Rede de Fóruns Estaduais de Dirigentes Municipais de Cultura, (...) bem como seu reconhecimento nas instâncias de participação nas políticas culturais, comitês, conselho nacional de cultura, comissões, GTs e afins.

FÓRUM PAN AMERICANO DE SECRETÁRIOS DE CULTURA

(...) Encaminhamos, portanto, que sejam empreendidos esforços para futuros desdobramentos da Rede de Dirigentes Municipais, (...). O objetivo é incentivar a cooperação entre os municípios e governos locais para estimular a criatividade burocrática, e também construir ambientes mais sustentáveis e culturalmente ricos nas suas regiões.

MONETIZAÇÃO DE REDES SOCIAIS

O debate sobre a regulação das mídias já não pode mais ser considerado tão somente no campo da comunicação social de forma indissociada das linguagens expressivas e elementos de construção de identidades culturais. As novas mídias se constituíram como lugar, suporte e meio de expressão da geração que nasceu no século XXI.

(...) A seguir, apresenta-se uma minuta de regulamentação federal, que permite a destinação de recursos financeiros oriundos de canais e perfis de organizações públicas aos fundos de cultura vinculados àquele ente federativo.

(...)

ISENÇÃO DE IR PARA FUNDOS MUNICIPAIS

Um conjunto de ações legislativas, faz-se necessário para regulamentar o abatimento de imposto de renda para doações aos fundos municipais de cultura. Não se trata de uma lei nova, mas da inclusão do termo “fundos de cultura”.

ESTUDO SOBRE POLÍTICAS CULTURAIS LOCAIS COMO INDICADORES PARA TRANSFERÊNCIAS DE FUNDO A FUNDO

(...) O resultado esperado para o desenvolvimento de novos parâmetros de políticas culturais para determinar o valor de transferência de fundo

a fundo, é a valorização das metas de forma comprometida pelo poder público, evitando que seja um instrumento figurativo virtual. As metas precisam ser consideradas de forma efetiva e prática no cotidiano do executivo municipal.

(trechos do Of. 02/2023 do Fórum)

Na primeira edição do ENGCULT, o destaque foi de fato a criação formal da Rede Nacional de Gestores Municipais de Cultura. Até aquele momento dezessete Estados contavam com organizações de representação e cooperação entre os gestores municipais. O Estado do Rio de Janeiro foi representado por sua então presidente Diana Iliescu de Petrópolis. Renata Rosa Weixter, presidente do Fórum do Espírito Santo, secretária de Cariacica/ES, anfitriã do evento, leu o ato de criação formal da Rede, escrito coletivamente com contribuição de todos os Fóruns representados:

Os Fóruns e Conselhos Estaduais de Gestores Municipais de Cultura, representados por seus respectivos presidentes, por meio de articulação conjunta e no intuito de pensar, discutir, problematizar, planejar e executar políticas públicas e ações de interesse da pauta municipalista, considerando a diversidade e a pluralidade das realidades locais, especialmente, no que abarca os pequenos municípios, sua vulnerabilidade e sua invisibilidade no debate nacional e na participação efetiva desta construção, tornam público a consolidação da REDE NACIONAL DE GESTORES MUNICIPAIS DE CULTURA.

Por unanimidade, foi deliberada em reunião pela criação da rede nacional supramencionada em 14 de agosto de 2023, às 18h20, no hall superior do Teatro Universitário da Universidade Federal do Espírito Santo, durante o 19 Encontro Nacional de Gestores da Cultura, ocorrido em Vitória, Estado do Espírito Santo.

Os presentes abaixo assinados elegeram o Gestor Público Municipal David Terra como o interlocutor da Rede até a eleição de sua Mesa e diretoria.

Assinam esse Termo os Fóruns, Conselhos e representantes:

- Aldemir Maciel, presidente da Comissão Intergestores Bipartite do Estado do Acre
- André Siewert, presidente do Conselho de Gestores Municipais de Cultura de Santa Catarina
- David Terra, presidente do Fórum de Dirigentes Municipais de Cultura da Bahia
- Diana Iliescu, presidente do Fórum Estadual de Secretários e Dirigentes Municipais de Cultura do Rio de Janeiro
- Fernando Cordeiro, presidente do Fórum dos Gestores de Cultura do Paraná
- Gustavo Dutra, presidente da Rede Estadual de Gestores Municipais de Cultura e Turismo de Minas Gerais
- Marcelo Peroni, presidente da Associação de Dirigentes Municipais de Cultura do Estado de São Paulo;
- Marco Matos, presidente do Fórum dos Secretários e Dirigentes Municipais de Cultura do Piauí;

- Marcos Ronilson, presidente do Fórum Permanente de Gestores Públicos de Cultura do Maranhão;
 - Renata da Silva, presidente do Conselho dos Dirigentes Municipais de Cultura do Rio Grande do Sul;
 - Renata Rosa Weixter, presidente do Fórum de Secretários e Dirigentes Municipais de Cultura do Estado do Espírito Santo
 - Wanderson Lana, coordenador da Comissão Intergestores Bipartite do Estado do Mato Grosso
- Vitória, Espírito Santo, 15 de agosto de 2023.
(Declaração de criação da REDE NACIONAL DE GESTORES MUNICIPAIS DE CULTURA, lida no discurso de abertura do ENGULT em Vitória/ES, agosto de 2023)

Na ocasião foi eleito como representante de Rede, David Terra, secretário municipal de Nilo Peçanha/BA. Ali começava um importante trabalho de reconhecimento das gestões municipais no debate nacional, em especial sobre as aplicações das transferências de fundo a fundo, por meio da Política Nacional Aldir Blanc (PNAB). Nos meses seguintes esse colegiado se mobilizou e cooperou com a programação da 4ª Conferência Nacional de Cultura (4aCNC), que aconteceu em março de 2024.

O Fórum negociou, durante a Conferência Estadual de Cultura, e garantiu a participação de pelo menos um secretário de cada região do Estado na Conferência Nacional de Cultura, compondo a delegação fluminense que foi a maior em Brasília, se mobilizando de uma forma muito organizada, tanto em cooperação nas atividades autogestionadas da Rede, quanto, no encaminhamento de suas pautas. Entre tantas atividades, pode-se destacar um acontecimento especial, quando uma comissão de membros do Fórum, no segundo dia de da Conferência apresentou duas minutas de lei ao do deputado Áureo Ribeiro, que deram origem aos PLs 572 e 573, protocolados no mesmo dia. Os diplomas propõem a criação de mecanismos de fortalecimento dos Fundos Municipais de Cultura por meio da monetização de redes sociais e da alteração da Lei Rouanet, respectivamente. A delegação fluminense coletou assinaturas para aprovar em plenária as moções de apoio de cada projeto de lei.

Nos meses seguintes à 4aCNC, o processo das eleições municipais dificultou a reunião e os trabalhos do Fórum, pois muitos dirigentes se desincompatibilizaram, sendo substituídos por pessoas de forma provisória. Quem assumiu, não se comprometeu com a agenda do Fórum, por ocupar o cargo em caráter temporário, outros já estavam em clima de fim da gestão, e, portanto, não houve atividades de maior impacto, encerrando o ano

com a expectativa da nomeação dos novos secretários, especialmente nas cidades que não tiveram prefeitos reeleitos.

CONCLUSÃO

Apesar do termo “participação popular” conferir um significado para a autonomia e protagonismo da sociedade civil na cadeia produtiva das políticas culturais, o Fórum de Secretários e Dirigentes Municipais de Cultura, deve ser considerado nesse contexto. Não se trata de desbalancear o equilíbrio partidário entre poder público e sociedade, pois os ambientes de debate e construção que se estabelecem, têm um objetivo comum, a descentralização dos recursos para o setor.

Outro fator digno de nota trata da continuidade das pautas. Desde a concepção do Fórum até o último dia de 2024, mesmo com alternância da Mesa diretora e de presidentes, as pautas seguiram os desdobramentos em outras ágoras, se tornando editais, projetos de lei federal, modelos e referências. O que se espera é que essa memória registrada em documentos e narrativas se desenvolva em sequência, sem retrocessos.

O Fórum possibilitou que os ocupantes de cargos de gestão em todo o Estado, tivessem acesso às informações específicas de municípios, com o compartilhamento de realidades comuns, e sobretudo a capacidade de ter suas demandas atendidas, seja pela gestão estadual ou federal. Mas, também conquistou avanços dentro daquilo que foi pactuado em sua origem, construção de projetos de leis que impactam a realidade de todos os municípios, capacitação de equipes, compartilhamento de experiências e tudo isso de forma coletiva e participativa.

Relatar a experiência no transcurso de oito anos dessa importante instância de participação possibilita o acúmulo de informações sobre o *modus operandi*, as pautas, e sobretudo os personagens que dedicam voluntariamente tempo e trabalho na missão altruísta de colaborar para o perene desenvolvimento dos mecanismos que impactam diretamente os principais interessados do sistema, os agentes culturais.

REFERÊNCIAS:

BRASIL - Reunião da Rede Nacional de Fóruns Estaduais de Secretários Municipais de Cultura. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/gestores-municipais-de-cultura-na-4a-cnc-momento-para-troca-de-experiencias>

CARTA DE SÃO PAULO. Disponível em
<https://revistacontinente.com.br/secoes/cobertura/cultura-e-industrias-criativas-mostram-seu-potencial>

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. Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro, 08 de julho de 2015, Ano XLI, n. 120. Parte I, p. 21.

FÓRUM ESTADUAL DE SECRETÁRIOS E DIRIGENTES MUNICIPAIS DE CULTURA DO RJ - **Ata da reunião da diretoria do Fórum**, em 03 de agosto de 2022 Disponível em
<https://docs.google.com/document/d/1adWGpXk4f6Q0fggvoarkwQQ-mcuMF6M-JibH01gMhBg/edit?tab=t.0>

_____. **Ata da Reunião com presidentes dos Fóruns de Secretários**, em 16 de novembro de 2021. Disponível em <https://docs.google.com/document/d/1adWGpXk4f6Q0fggvoarkwQQ-mcuMF6M-JibH01gMhBg/edit?tab=t.0>

_____. **Carta de Petrópolis**. disponível em:
https://drive.google.com/file/d/1UTBX_C1h2PLoGtxOGEaOwY3AG3kdnEOM/view?usp=drivesdk

PACTO PELA CULTURA, disponível em
https://drive.google.com/file/d/1B_2EoIgDRML6QubtyIIWKWcVeJDBJwIL/view?usp=drivesdk

PROJETO DE LEI 572. **Altera a Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991**, que institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências, para autorizar a doação e patrocínio dos Fundos Nacional, Estadual e Municipais para fins de dedução do Imposto de Renda, disponível em
<https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2419333>

PROJETO DE LEI 573. **Autoriza a destinação de recursos oriundos de sites, redes sociais e plataformas digitais de entes públicos aos Fundos de Cultura**. Disponível em
<https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2419334>

**PANORAMA DA SÉRIE HISTÓRICA DA ESTRUTURA
ADMINISTRATIVA DO SETOR CULTURAL NA PREFEITURA DE BELO
HORIZONTE (1894 - 2000)**

Cris Diniz Aguiar¹
Tainá Rosa²

RESUMO: Este artigo apresenta um panorama da série histórica das transformações na estrutura administrativa da Prefeitura de Belo Horizonte voltadas para a cultura, no período de 1894 a 2000. Com um olhar específico para o setor cultural e suas transformações, o texto contextualiza a criação da Secretaria Municipal de Cultura, da Lei Municipal de Incentivo à Cultura e propõe uma análise crítica sobre as transformações na administração pública municipal. Além disso, o texto analisa as mudanças ocorridas ao longo do século XX, destacando os processos de institucionalização e reformulação das políticas culturais no município.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura, Política Pública, Belo Horizonte, Política Pública Cultura, História da Cultura.

Resumen

Este artículo presenta un panorama de la serie histórica de transformaciones en la estructura administrativa de la Ciudad de Belo Horizonte volcada a la cultura, en el período de 1894 a 2000. Con una mirada específica al sector cultural y sus transformaciones, el texto contextualiza la creación de la Secretaría Municipal de Cultura, la Ley Municipal de Incentivo a la Cultura y propone un análisis crítico de las transformaciones en la administración pública municipal. Además, el texto analiza los cambios ocurridos a lo largo del siglo XX, destacando los procesos de institucionalización y reformulación de las políticas culturales en el municipio.

Palabras clave: Cultura, Políticas Públicas, Belo Horizonte, Políticas Públicas Culturales, História cultural.

¹ Cris Diniz Aguiar, Doutoranda no PPGDANÇA da UFBA e Prof. Subst. da graduação em teatro da UFOP. cristdiniz@gmail.com

² Tainá Rosa, Mestranda no PPGAC da UFOP. taina.roza@hotmail.com

A proposta de escrever esse artigo surgiu com uma dúvida sobre quando foi criada a Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte, ao preparar uma ação formativa de política pública cultural para o gabinete da recém eleita vereadora Júlia Santos. A Secretaria foi refundada no ano de 2017, quando Juca Ferreira ex ministro da cultura, assume a pasta, após a sua recriação, que foi o resultado de um movimento forte da cidade intitulado “Quando a Cultura Ganha, quem Ganha é a Cidade” uma articulação direta das vereadoras Áurea Carolina e Cida Falabella junto ao recém eleito prefeito Alexandre Kalil. Essas eram as únicas informações que encontrava sobre a criação da Secretaria, no site oficial da própria.

Na história recente da política pública voltadas para a cultura na capital mineira, até o ano de 2017, a FMC - Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte, era órgão responsável pela elaboração, gestão e execução tanto das políticas públicas, das ações para a cultura, e da gestão dos equipamentos, que segundo o site oficial da PBH contava com são: 17 centros culturais, 3 teatros públicos, 6 museus e mais de 20 bibliotecas, além da Escola Livre de Artes Arena da Cultura. Com a recreação da Secretaria Municipal de Cultura - SMC, a FMC, seguiu com a gestão dos equipamentos, e as ações e políticas foram assumidas pela Secretaria.

No ano de 2004, belo horizonte acompanhou, diversas discussões sobre acabar com a Secretaria Municipal de Cultura da Cidade, e criar a Fundação Municipal de Cultura. Assim em **2005** sob a gestão do Prefeito Fernando Pimentel do Partido dos Trabalhadores, e mediação do Vereador Arnaldo Godoy do mesmo partido, mesmo com manifestações contrárias da classe artística da cidade.

O argumento da época era de que, com a criação da FMC, que tem um CNPJ e uma legislação específica, uma autarquia, seria possível acessar outras fontes de recurso, algo que uma Secretaria não poderia. Com isso, o discurso era que com essa modalidade, aumenta se as possibilidades da política para a cultura.

Na prática, a Fundação Municipal de Cultura (FMC) passou a atuar diretamente na promoção de ações culturais, assumindo também o papel de produtora de eventos. Essa ampliação de funções ocorreu sem o devido aumento no quadro de servidores e com uma estrutura funcional precária, composta majoritariamente por trabalhadores terceirizados e servidores cedidos de outros órgãos. Um exemplo emblemático dessa realidade é o dos

cenotécnicos responsáveis pelos teatros públicos Marília e Chico Nunes: muitos deles foram realocados a partir dos cemitérios municipais. Entre esses servidores, era comum o afastamento por depressão. Com a superação das condições de saúde mental e sua posterior realocação para os teatros, alguns desses profissionais se tornaram importantes cenotécnicos da cidade, como João Ricardo, Efraim, entre outros.

Os trabalhadores terceirizados do setor cultural passaram por diversas empresas ao longo dos anos e enfrentaram frequentes calotes por parte dessas contratadas. As denúncias sobre essas situações eram comuns, assim como a insuficiência de servidores efetivos para atender às demandas dos órgãos públicos. A sobrecarga dos funcionários também era uma reclamação constante. Esse cenário levou à realização de um concurso público em 2008, processo inédito na história da gestão cultural municipal. No entanto, o concurso gerou um forte e traumático impacto no setor, marcado por mudanças abruptas e substituições em áreas estratégicas. Bem como com a troca de servidores com vínculos históricos. Os impactos desse concurso ainda são sentidos, uma parcela significativa das pessoas aprovadas não permaneceu nos cargos, segundo relatos de ex-integrantes da Fundação, colhidos durante uma ação formativa promovida pelo gabinete da vereadora Juhlia Santos, em 9 de janeiro de 2025.

Ao ter de forma evidente a falta pessoal para gerir a própria fundação e os projetos e equipamentos existentes, não existia tempo ou pessoal para construção de projetos que pudessem trazer recursos de outras fontes, e por ser fundação e não secretaria, perdeu um lugar à mesa nas discussões políticas diretas com o gabinete da Prefeitura, algo que as outras secretarias tinham, resultando em menos força política para as disputas orçamentárias, por exemplo. Nesse contexto ficou evidente a necessidade da volta da Secretaria, que em 2017 foi possível, sem a extinção da Fundação. Um modelo que altera a relação da Prefeitura com a Cultura, sem perder a dinâmica da produção e difusão que a Fundação enquanto autarquia permite.

Agora com o contexto mais desenhado de como surgiu nosso interesse pelo tema, é possível seguir com o artigo. Ao saber da extinção da Secretaria em 2005, procuramos com pouco sucesso, quando essa primeira secretaria foi criada. Nessa busca, achamos apenas uma referência no site da própria prefeitura, uma vez que a maior parte das buscas me levavam para a refundação em 2017, e não para o que buscávamos.

No site da prefeitura encontramos uma área que desenha a estrutura administrativa da prefeitura de Belo Horizonte, de 1894 até 2000 - portanto usamos essas datas como limitador da série histórica. Encontrar essa informação que nos gerou a vontade de escrever esse artigo, sobre a história e a estrutura administrativa da política pública para a cultura da cidade. Inspiradas pelo o livro de Lia Calabre (2019), que possibilitou o acesso ao contexto nacional e ao não encontrar algo equivalente sobre as transformações das políticas públicas para a cultura em Belo Horizonte, resolvemos estruturar, e compartilhar nossos achados aqui.

Belo Horizonte foi uma capital planejada, com arquitetura positivista pensando com base na racionalidade e com traçados inspirados nas principais capitais mundiais da época, sua inauguração é de 1897, no entanto, o primeiro órgão cultural fundando, e mais velho que a própria cidade. A Biblioteca Pública foi fundada em 1894. O Teatro Municipal por sua vez foi fundado em 1909.

A próxima mudança administrativa que traz um olhar específico para a cultura, é durante a gestão de Juscelino Kubitschek. Segundo Cedro (2009), no livro *JK Desperta BH. 1940-1945: A Capital de Minas Gerais na Trilha da Modernização*, a administração juscelinista, assim como Francisco Pereira Passos no Rio de Janeiro, foi responsável por importantes obras e avanços na gestão pública. O contexto do Estado Novo, previa ideologicamente a formação de um “Novo Homem”, consequentemente novas cidades, e arquiteturas. Assim, nesse período foram promovidas diversas reformas urbanas de caráter higienizador, nas principais capitais do país. A construção de grandes vias voltadas ao tráfego de automóveis, como a Antônio Carlos, o tamponamento de Rios e Córregos, como na Avenida Silviano Brandão, e claro para esse novo “Novo Homem” é necessário que se implementem políticas voltadas à inclusão do esporte e da cultura. Assim nasceu em 1944, o Serviço de Cultura, que, dentro de sua estrutura organizacional, contava com as seguintes pastas: Música, responsável pela Sinfônica de Belo Horizonte; Teatro e Diversões, encarregada da gestão do Teatro Municipal; e Belas Artes, responsável pelo Instituto de Belas Artes de Belo Horizonte, cuja direção inicial foi assumida por Guignard, a convite de Juscelino Kubitschek. Com o passar do tempo, o Instituto foi incorporado pelo Estado de Minas Gerais, dando origem à Escola Guignard, atualmente vinculada à Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG). As escolas municipais e as bibliotecas públicas também estavam sob a tutela do Serviço de Cultura.

A estrutura da administração municipal voltada para a cultura, por sua vez, é diretamente influenciada pelas propostas formuladas por Gustavo Capanema. Antes de assumir o Ministério da Educação e Saúde, em 1934, Capanema teve atuação destacada na política mineira, ocupando diversos cargos no governo.

Ao lado de nomes como Carlos Drummond de Andrade e Milton Campos, Capanema era conhecido como um dos “intelectuais da Rua da Bahia”, tradicional e simbólica da cidade de Belo Horizonte. A criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e do Instituto Nacional do Livro, em 1937, expressa esse vínculo de Capanema com o meio artístico belorizontino, especialmente com escritores e poetas. Foi nesse ambiente cultural efervescente que Juscelino Kubitschek convive tanto com Capanema quanto com artistas locais, frequentando bailes e participando ativamente da vida cultural da capital mineira.

Como parte de sua proposta de modernizar a capital mineira, logo no início de seu mandato como prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek convidou o arquiteto Oscar Niemeyer para projetar o Conjunto Arquitetônico da Pampulha, que viria a ser um marco da modernidade na arquitetura brasileira. O complexo é composto pela Casa do Baile, o Cassino, o Iate Tênis Clube e a Igreja de São Francisco de Assis, quase todos inaugurados em 1943. O paisagismo ficou a cargo de Burle Marx, enquanto as pinturas da igreja foram realizadas por Cândido Portinari.

O Cassino da Pampulha foi fechado em 1946, com a proibição dos jogos de azar no Brasil. Posteriormente, foi reformado e transformado no que hoje conhecemos como Museu de Arte da Pampulha. Ainda em 1944, Juscelino Kubitschek, em parceria com Alberto da Veiga Guignard, promoveu a primeira Exposição de Arte Moderna realizada em Belo Horizonte. Segundo Cedro (2007, p. 142), “pode-se dizer que a arquitetura mineira se achava no mesmo nível das artes plásticas”.

THEATRO MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE



Fonte: <https://www.arqbh.com.br/2021/10/theatro-municipal.html> ; visitado em 10/02/2025

Na perspectiva da ideologia do "novo homem", associada ao Estado Novo, diversas intervenções urbanas foram realizadas no país. O prefeito no Rio de Janeiro Francisco Ferreira Passos ficou conhecido como o "joga no chão", devido à sua postura de demolir e reconstruir espaços na cidade, sobretudo junto aos cortiços. Em Belo Horizonte, a demolição e reconstrução também se tornaram práticas recorrentes durante a gestão de Juscelino Kubitschek. Segundo Cedro (2007, p. 142), "a cidade, em seu processo de modernização, passou a ser constantemente remodelada, com a destruição de marcos históricos em nome da construção do novo." O prédio do Teatro Municipal de 1909, localizado na esquina da Rua da Bahia com a Rua Goiás, foi reformado e transformado no Cine Metrôpolis, inaugurado em 1942. Um novo Teatro Municipal foi encomendado a Oscar Niemeyer, com o projeto de construção na Avenida Afonso Pena, dentro do Parque Municipal. No entanto, as obras, que viriam a resultar no atual Palácio das Artes, foram interrompidas em 1945.

CINEMETRÓPOLE



Fonte: <https://www.arqbh.com.br/2021/10/cine-metropole.html> ; visitado em 10/02/2025

Em 1945, ainda sob a gestão de JK, é criado o primeiro departamento dentro da estrutura administrativa da cidade, o Departamento de Educação e Cultura. Existia o Departamento Legal, mas o de educação e cultura, é o primeiro a se dedicar a um campo/setor específico. Com todo esse contexto, e as obras do Palácio das Artes interrompidas, um teatro provisório é construído, também dentro no Parque Municipal é chamado de Teatro de Emergência.

Vale salientar que, até a década de 1940, as únicas construções na cidade que os documentos oficiais datavam da extinta Vila de Curral Del Rei (vila demolida para a construção de Belo Horizonte) eram a casa onde hoje funciona o Museu Histórico Abílio Barreto e a Igreja da Boa Viagem. Esta última foi demolida nos anos 1940 e substituída pela atual, restando apenas a casa do Museu Abílio Barreto como a única construção remanescente de Curral Del Rei.

A busca pelo moderno foi uma prática recorrente na cidade, sobretudo nas décadas de 1940 e 1950, o que gerou forte influência do movimento modernista na arquitetura, nas artes, e na educação. Essa influência hoje é perceptível na capital dos mineiros. No entanto, a permanência de muitas estruturas históricas se deve ao trabalho realizado pelo então prefeito Patrus Ananias entre os anos de 1993 a 1997, por meio de ações de tombamento e de preservação do patrimônio da cidade.

MUSEU HISTÓRICO ABÍLIO BARRETO



Fonte: <https://portalbelohorizonte.com.br/o-que-fazer/arte-e-cultura/museus/museu-historico-abilio-barreto-mhab> ; visitado em 10/02/2025

Voltando para os anos 50 do século XX, foi criado o Teatro Universitário da UFMG, em 1952, o Museu de Artes é fundado em 1955, e a reestruturação do cassino para museu de artes é finalizada, com sua abertura em 1957, com o nome de Palácio de Cristal e sob direção do arquiteto Sylvio de Vasconcellos. Não encontramos informações sobre onde se localizava o primeiro Museu de Artes da cidade, apenas que coexistiram, o Palácio de Cristal e o Museu de Artes, sem informação inclusive, se são o mesmo museu ou dois museus diferentes.

Em 1966, as obras do Palácio das Artes são retomadas, mas não mais sob tutela do município, passa a pertencer ao governo do Estado de Minas Gerais. No ano seguinte,

em 1967, é criada a Secretaria de Educação e Cultura, na década de 70 o Museu Histórico Abílio Barreto é fundado.

No ano de 1972 na segunda gestão do prefeito Oswaldo Pieruccetti³ (1971 a 1975), é criado o Departamento de Cultura dentro da Secretaria de Educação e Cultura, único departamento da pasta. Ainda em sua gestão, em 1973 é criada a Secretaria de Cultura, Informações, Turismo e Esportes, já contendo o Departamento de Cultura na pasta e sendo novamente o único departamento da secretaria. Com a inauguração do Palácio das Artes em 1971, o Teatro de Emergência seria demolido, mas com a forte mobilização dos artistas, foi reinaugurado em 1972 com o nome de Teatro Francisco Nunes, em homenagem ao músico e maestro Francisco Nunes.

Seguindo a cronologia, encontramos que em 1974 foi criado o Museu de Arte Moderna, dentro da pasta da Secretaria, mas não encontramos se era o Museu da Pampulha, ou outro museu. Aqui é importante fazer um paralelo com as esferas, estadual e federal. Na década de 70 do século XX, é criada a Fundação Clóvis Salgado (FCS/MG), Instituto Estadual de Patrimônio e História (IEPHA/MG), a Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), Instituto de Patrimônio e História Nacional (IPHAN), e, elaboração das diretrizes do Plano Nacional de Cultura. Já no contexto local, quase todas as salas de cinema de rua em Belo Horizonte foram fechadas na década de 70, eram mais de 15 salas, sendo seu auge nas décadas de 30 à 50.

Não encontramos uma informação precisa, apenas que entre 1983 e 1985 é criada a Secretaria de Cultura e Turismo, nesse período foram 4 prefeitos distintos⁴ e não localizamos quem foi responsável pela criação da pasta ou quais os desdobramentos de criação dessa secretaria.

No final dos anos 80, na gestão do então prefeito Pimenta da Veiga, é criada então, a primeira versão da Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte no ano de 1989. Em 89 também é o ano que se realiza o primeiro FAN, Festival de Arte Negra de

³ Oswaldo Pieruccetti, foi nomeado prefeito de Belo Horizonte, por duas vezes. A primeira durante o governo de Magalhães Pinto, entre [1965](#) a [1967](#). A segunda no período de [1971](#) a [1975](#), designado pelo governador Rondon Pacheco.

⁴ Júlio Arnoldo Laender: de 1982 a 1983; Hélio Carvalho Garcia: de 1983 a 1984; Antônio Carlos Flores Carone: agosto de 1984 (interino); Ruy José Vianna Lage: de 1984 a 1985;

Belo Horizonte, que em 2016 é promulgada a Lei Municipal 10.919 que institui o FAN como uma política da cidade.

A década de 90 foi repleta de transformações para a política cultural da cidade. A criação da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte, no final de 1993, pelo prefeito Patrus Ananias e pela Secretaria de Cultura Maria Antonieta Antunes da Cunha, foi uma influência da criação na esfera federal em 1992, a lei de incentivo à cultura no formato de isenção fiscal, conhecida como Lei Rouanet⁵. Sob a gestão de Patrus Ananias, o Teatro Marília⁶ que havia sido gerido pelo SATED e estava sob a Gestão da Fundação Clóvis Salgado, passou a ser administrado pela prefeitura em seu primeiro ano de mandato, 1991.

Em 1994, é realizada a primeira edição do Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte (FIT), que se consolida como uma política cultural bienal no município. A partir de 2008, a gestão do festival passa a ser responsabilidade da Fundação Municipal de Cultura, conforme estabelecido pela Lei nº 9.517. No entanto, este artigo opta por não aprofundar nas políticas culturais implementadas após o ano 2000, considerando a delimitação da série histórica do tema. A delimitação temporal até o ano 2000 também se justifica pelo fato de que a maior parte das informações consultadas sobre a estrutura administrativa da cidade de Belo Horizonte, disponíveis no site oficial da prefeitura, abrange o período de 1894 a 2000.

Ainda nos 90, foi realizado o segundo e terceiro FAN, em 95 e 97, o FIT realizou suas edições seguintes em 96, 97, 98 e 2000, ainda realizados pela sociedade civil, tendo o Grupo Galpão e o Movimento de Teatro de Grupo de Minas Gerais como seus principais agentes. O FIQ-Festival Internacional de Quadrinhos teve na lei nº 11.059 de 2017 a sua institucionalização como uma política da cidade, e suas primeiras edições foram também na década de 90, em 1997, com o nome de Bienal de Quadrinhos, e 1999 já com o nome de FIQ.

Os anos de 1998 a 2000, foram anos muito movimentados na capital mineira, com surgimento de espaços e festivais, o Centro de Cultura de Belo Horizonte é inaugurado

⁵Apenas a título de elucidação, antes existiu uma lei com um formato parecido, chamada Lei Sarney de 1985, que foi extinta pelo Collor em 1990.

⁶Fundado originalmente em 1964, o Teatro Marília foi idealizado pelo Governador de Minas Gerais Clovis Salgado em um prédio que pertence à Cruz Vermelha até hoje, que o administrou até 1980, quando passou a ser gerido pela Fundação Clóvis Salgado.

em 1998, onde hoje é o Museu da Moda, foi o primeiro dos 17 centros culturais que existem hoje, e são geridos pela Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte. Enquanto existiu como Centro de Cultura, era muito movimentado, com oficinas, mostras, café, ponto de internet gratuito e alta rotatividade de público. Ainda em 1998 é criado o Projeto Arena da Cultura, uma escola livre de artes vinculada à Secretaria Municipal de Cultura, que em 2014, através do decreto 15.775 de 2014, se tornou ELA – Escola Livre de Artes Arena da Cultura e deixa de ser um projeto para ser um decreto que garante a sua continuidade. Também foram nesses anos a criação do curso de graduação em Artes Cênicas da UFMG e da UFOP, fundação do Galpão Cine Horto e criação do Oficinão, do Festival de Cenas Curtas, do FETO – Festival Estudantil de Teatro de Belo Horizonte, entre outros. Com exceção do FIT, FAN, FIQ (realizados em parceria com a PBH), e os Centro de Cultura de Belo Horizonte e Projeto Arena da Cultura que faziam parte de uma política pública para a cultura de Belo Horizonte, os outros acontecimentos de 98 a 2000 citados, são para ilustrar o marco que essas datas foram para a cidade.

Nosso intuito com esse artigo, é contribuir com um olhar histórico, localizado na capital mineira, esse um século de construção de uma estrutura administrativa voltada para realizar políticas públicas para a cultura de Belo Horizonte. Como nosso foco foi o recorte de 1894 a 2000, encerramos o artigo, ao chegar no ano 2000, e deixamos para um outro momento o levantamento dos acontecimentos no âmbito do município de Belo Horizonte, após o ano 2000, principalmente por terem sido muito movimentados e com construção de muitas políticas distintas voltadas para o setor.

Referências Bibliográficas

CEDRO, Marcelo. *A cidade e seus artistas: o modernismo em Belo Horizonte.* ArtCultura, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 127-142, jan.-jun. 2007.

CEDRO, Marcelo. *JK desperta BH: 1940-1945. A capital de Minas Gerais na trilha da modernização.* Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

CEDRO, Marcelo. *A cidade e seus artistas: o modernismo em Belo Horizonte.* ArtCultura, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 127-142, jan./jun. 2007. Dossiê: Política, Arte & Cultura no Brasil (Anos 1940-1970).

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

Sites

<http://www.pbh.gov.br/evolucaodaestrutura> ; visitado entre os dias 07 e 13 de janeiro de 2025.

<https://prefeitura.pbh.gov.br/fundacao-municipal-de-cultura/arquivo-publico/publicacoes/galeria-de-prefeitos> ; visitado entre os dias 07 e 13 de janeiro de 2025.

<https://prefeitura.pbh.gov.br/fundacao-municipal-de-cultura>; visitado em 12 e 13 de janeiro de 2025.

<https://prefeitura.pbh.gov.br/fundacao-municipal-de-cultura/balanco-de-gestao> ; visitado entre 12 e 13 de janeiro de 2025

<https://www.secult.mg.gov.br/> ; visitado entre os dias 11 e 13 de janeiro de 2025.

<https://leismunicipais.com.br/legislacao-municipal/1530/leis-de-belo-horizonte/> ; visitado entre os dias 10 e 11 de janeiro de 2025.

<https://portalbelohorizonte.com.br/trade/principais-atrativos/pampulha-patrimonio-cultural-da-humanidade> ; visitado em 09 de janeiro de 2025

<https://www.iepha.mg.gov.br/index.php/institucional/legislacao/14-patrimonio-cultural-protetido/bens-tombados/160-conjunto-arquitet%C3%B4nico-da-pampulha> ; visitado em 09 de janeiro de 2025

<https://prefeitura.pbh.gov.br/fundacao-municipal-de-cultura/teatros/francisconunes> ; visitado em 10 de janeiro de 2025

<https://prefeitura.pbh.gov.br/fundacao-municipal-de-cultura/teatros/marilia> ; visitado em 13 de janeiro de 2025

<https://diariodocomercio.com.br/variedades/teatro-marilia-celebra-60-anos-programacao-artistica-bh/> ; visitado em 12 de janeiro de 2025

<https://fcs.mg.gov.br/institucional/historia/> ; visitado em 11 de janeiro de 2025

<https://www.histedbr.fe.unicamp.br/navegando/glossario/gustavo-capanema> ; visitado em 13 de janeiro de 2025

https://jcconcursos.uol.com.br/media/uploads/anexos/2008/belo_horizonte_edital_9445.pdf ; visitado em 10 de janeiro de 2025

BREVE TRAJETÓRIA DAS POLÍTICAS CULTURAIS DA CIDADE DE SALVADOR

Emanuel Messias Campos¹

Renata Rocha²

Leonardo Costa³

RESUMO: A Fundação Gregório de Mattos (FGM) é uma instituição pública vinculada à Prefeitura de Salvador, responsável pela promoção, preservação e desenvolvimento da cultura na cidade, apoiando projetos que valorizam o patrimônio histórico, as artes e as tradições locais, por meio de programas e editais. Com base na perspectiva de Boullosa e outros (2021) e Gussi e Oliveira (2006), que destacam a relevância de que a avaliação das políticas públicas considere uma abordagem crítica, reflexiva e multifacetada, este artigo se debruça sobre a trajetória das políticas culturais municipais da primeira capital do Brasil, a partir da constituição da FGM na década de 1980 até as recentes políticas desenvolvidas.

PALAVRAS-CHAVE: Salvador, capitais, gestão cultural, políticas culturais.

Políticas Públicas para a cultura: algumas premissas

Mais de setenta anos após a publicação de Harold Lasswell sobre políticas públicas, o campo passou por significativas transformações, refletindo não apenas as mudanças na sociedade e nas demandas dos cidadãos, mas também o amadurecimento teórico e metodológico. Lasswell inaugurou uma era em que as políticas públicas foram compreendidas como ações diretas do governo. Nesse contexto, a teoria da indagação científica de Dewey trouxe uma perspectiva analítica e investigativa, destacando a importância de entender os processos subjacentes e os impactos de longo prazo das

¹ Graduando em Comunicação Social com habilitação em Produção em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Bolsista do Programa Institucional de Iniciação Científica (PIBIC), com bolsa UFBA. E-mail: emanuel.messias@ufba.br

² Doutora em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora da Faculdade de Comunicação e do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFBA, membro da Cátedra Unesco de Políticas Culturais e Gestão da Fundação Casa de Rui Barbosa. Email: renatatrocha@ufba.br

³ Doutor em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor da Faculdade de Comunicação e dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Póscom) e Multidisciplinar em Cultura e Sociedade (Pós-Cultura) da UFBA. E-mail: leocosta@ufba.br

políticas. Contudo, a evolução do campo não foi apenas impulsionada por influências teóricas, mas também pela crescente complexidade dos problemas enfrentados pela sociedade.

Décadas depois, autores como Bouldosa e outros (2021) enfatizaram a necessidade de uma avaliação crítica, reflexiva e multifacetada das políticas públicas, considerando não apenas seus resultados imediatos, mas também seus efeitos não intencionais e não revelados, além da promoção de processos que deem visibilidade a sujeitos marginalizados. No contexto brasileiro, a redemocratização após a ditadura militar impulsionou o interesse e a produção acadêmica em políticas públicas, resultando na criação de programas de pós-graduação e centros de pesquisa dedicados ao tema. No entanto, ainda conforme Bouldosa e outros (2021), o campo ainda enfrenta desafios relacionados à estrutura de poder e à reprodução de práticas normativas de avaliação.

A necessidade de renovar o pensamento sobre políticas públicas reflete não apenas a evolução do campo em resposta às mudanças sociais, políticas e econômicas, mas também a busca por uma abordagem mais crítica, reflexiva e inclusiva na formulação, implementação e avaliação das políticas públicas, reconhecendo os múltiplos atores e interesses envolvidos e promovendo maior democracia e equidade na tomada de decisões governamentais. Mas afinal, o que entendo como política pública? De acordo com Bouldosa (2013), a política pública é, em primeiro lugar, um conceito analítico que resulta da perspectiva de um observador, o analista de políticas públicas. Sob essa ótica, a política pública não é algo criado, mas sim moldado por diferentes elementos deixados ao longo do curso das ações empreendidas pelo conjunto de atores envolvidos na abordagem de um determinado problema ou bem público.

A compreensão do campo de produção de conhecimento sobre as políticas públicas como um espaço estruturado por relações de poder, conforme proposto por Bourdieu, ressalta a importância de considerar não apenas as dimensões técnicas e epistemológicas, mas também as dinâmicas sociais e políticas que moldam a produção e aplicação do conhecimento nesse campo. Isso implica reconhecer a influência das hierarquias de poder, interesses institucionais e ideológicos na definição das agendas de pesquisa, na formulação das políticas e na condução das avaliações. Portanto, renovar o

pensamento sobre políticas públicas não se limita a atualizar conceitos e teorias, mas também a questionar as estruturas de poder subjacentes, promovendo maior transparência e participação nos processos de formulação, implementação e avaliação das políticas públicas.

Essa abordagem crítica e reflexiva é essencial para garantir que as políticas públicas atendam de forma efetiva e equitativa às necessidades da sociedade, contribuindo para a construção de um Estado mais democrático e inclusivo. Além disso, a necessidade de renovar o pensamento sobre políticas públicas está intrinsecamente ligada à crescente complexidade e interdependência dos problemas enfrentados pela sociedade contemporânea. Questões globais, como mudanças climáticas, migração, desigualdade econômica e pandemias, exigem abordagens inovadoras e colaborativas que ultrapassem fronteiras disciplinares e setoriais tradicionais.

Lembramos que avaliamos em um país historicamente pautado por valores coloniais, clientelistas, patrimoniais, assistencialistas e permeado por preconceitos que têm a relação direta com o agravamento de múltiplas desigualdades. Frente a fragilização dos direitos sociais e com o esgarçamento dessa noção de direitos, bem como da noção de público, defendemos que a avaliação, o avaliador e suas estratégias avaliativas são atores estratégicos para influenciar e informar as arenas em torno das políticas públicas. É por isso que convocamos os atores/atrizes que atuam no campo da avaliação a adotarem uma postura reflexiva (Boullosa et al, 2021, p.14).

Dessa forma, a renovação do pensamento sobre políticas públicas envolve não apenas a atualização dos métodos de análise e intervenção, mas também a promoção de uma visão mais integrada das questões sociais, reconhecendo a importância da cooperação entre diversos atores e setores da sociedade. No Brasil, há uma tendência à homogeneização de práticas, enfoques e modelos de institucionalização em avaliação, que classificam e hierarquizam “boas práticas de avaliação” sustentadas por manuais, guias e cartilhas. Baseadas em parâmetros e modelos standardizados, essas práticas muitas vezes empobrecem o debate sobre o campo e sua capacidade de produzir um conhecimento enraizado nas políticas públicas, em processos sociopolíticos historicamente situados em territórios e universos culturais específicos (Boullosa et al, 2021).

A rápida evolução da sociedade também impulsiona a necessidade de repensar as políticas públicas, incorporando abordagens inovadoras para lidar com os desafios emergentes. Boullosa e outros (2021) ressaltam a importância de uma postura reflexiva dos avaliadores, que atuam como atores estratégicos para influenciar e informar as arenas em torno das políticas públicas. Em suma, renovar o pensamento sobre políticas públicas é essencial para enfrentar os complexos desafios do século XXI de forma eficaz e sustentável, promovendo uma governança mais democrática, participativa, responsiva e orientada para o bem comum. Isso requer uma abordagem integrada, crítica e adaptativa, que leve em consideração a diversidade de perspectivas e as relações de poder envolvidas.

Nussbaumer, Leal, Souto e Barreto (2021), fazendo referência ao estado da Bahia, ressaltam que o processo de institucionalização das políticas públicas pode ser compreendido por meio de uma análise histórica e crítica das ações e estratégias implementadas para a gestão de espaços culturais e a promoção da cultura local. Esse processo envolve a formalização e legitimação das políticas culturais através da legislação, a criação de órgãos e instituições responsáveis pela sua execução e a interação entre o poder público e a sociedade civil.

Considerando, portanto, a relevância de observar “contextos historicizados de governo de problemas considerados de pública relevância ou em contextos historicizados de preservação de bens públicos” (Boullosa, 2013, p. 79), propomos percorrer um breve itinerário das políticas culturais na cidade de Salvador, enfatizando alguns de seus principais marcos e considerando, em especial, a trajetória da Fundação Gregório de Mattos (FGM), desde sua criação, em 1986, até os dias de hoje.

A institucionalização da cultura em Salvador: entre ausências e instabilidades

A gestão da cultura em Salvador, implementada a partir da segunda metade da década de 1980, em especial pela Fundação Gregório de Mattos, corrobora e repercute, em âmbito local, as “tristes tradições” de ausências, autoritarismos, instabilidades identificadas por Albino Rubim (2007) nas trajetórias das políticas culturais brasileiras. O período de sua criação no Brasil é marcado pela mobilização significativa de artistas e agentes culturais em defesa da cultura e contra o regime autoritário.

No Brasil, o processo de institucionalização das políticas culturais ganha corpo e se expande para outras esferas do governo, ainda que a atuação governamental na área cultural durante a transição democrática seja entremeada de descontinuidades. Podemos encontrar nesse processo a influência das discussões internacionais propostas pela Unesco. Ao longo da década de 1980, o número de secretarias de cultura e de conselhos de cultura de estados e municípios cresce de forma bastante substantiva, impulsionando a criação do Ministério da Cultura (MinC) em substituição a uma Secretaria de Cultura vinculada ao Ministério da Educação e Cultura (Rocha, Miguez, Costa e Calabre, 2022, p. 250).

Em Salvador, a criação da Fundação Gregório de Mattos (FGM) pelo Decreto nº 7.622 de 23 de março de 1986, durante a gestão do prefeito Mário Kertész é considerada um marco relevante para a institucionalização das políticas públicas municipais. Formalmente vinculada à Secretaria Municipal de Educação e Cultura, a Fundação possuía como objetivos, segundo a Lei no 3.601, de 18 de fevereiro de 1986 (apud Köpp e Albinati, 2005, p. 11):

- I - organizar e promover as atividades culturais e artísticas;
- II - preservar e divulgar o patrimônio histórico-cultural;
- III - coordenar e executar as atividades editoriais;
- IV - desenvolver estudos e projetos relacionados com a compreensão e entendimento da tipologia cultural da cidade;
- V - administrar, promover e desenvolver atividades de museu;
- VI - exercer outras atividades correlatas, necessárias ao cumprimento de sua finalidade.

Ao longo da gestão Mário Kertész, a FGM teve três presidentes, dentre relevantes intelectuais e artistas: Roberto Dias, Gilberto Gil e Waly Salomão. Apesar da grande repercussão, da abrangência e efervescência das ações nos primeiros anos da entidade, Santos (2015, p. 165) salienta o seu uso pelo então prefeito como mera ferramenta de marketing político, visto que “Gradativamente, os eufóricos avanços da FGM foram minimizados com a carência de recursos para dar continuidade aos projetos e pelo quadro de instabilidade na instituição, que não poderia avançar em suas ações com tantas descontinuidades na administração”.

Na Bahia, a crescente visibilidade midiática dos blocos afro e o processo de reconhecimento internacional, que culmina com a declaração do centro histórico de Salvador como Patrimônio da Humanidade pela UNESCO são ilustrativos do

imbricamento das relações entre cultura e turismo, inicialmente reconhecida pela criação da Empresa Municipal de Turismo (EMTURSA), também em 1986.

Ao fim do mandato de Kertész e sob sua influência, o locutor de futebol e apresentador de televisão Fernando José é eleito e assume a gestão municipal em 1989. Segundo Santos (2015, p. 167), a atuação na área cultural, no período, é marcado pela

[...] retração nas ações da FGM e isso se deveu ao cenário político e financeiro de Salvador, somados à inabilidade gerencial do prefeito, que não possuía qualquer visão estratégica para a área. O presidente da FGM, Francisco Pessoa, que havia sido coordenador do Programa de Revitalização do Centro Histórico na gestão de Kertész, mantinha uma visão conservadora da cultura com foco nas questões relativas ao patrimônio material. Além disso, projetos e eventos pontuais foram mantidos (...).

Após a vitória de sua candidatura em 1992, Lídice da Mata encontra uma Prefeitura endividada, o que resulta em graves dificuldades de administrar o município. O isolamento da gestão foi intensificado pela restrição das receitas municipais pelo Governo Federal em decorrência da implementação do Plano Real (Silva; Alcântara, 2005). No âmbito da cultura, em especial, as ações foram pontuais e restritas. Quanto à Fundação Gregório de Mattos, em específico,

Apesar da estratégia de visibilidade do governo municipal em atrair o professor e pesquisador Cid Teixeira para a presidência da FGM, por acreditar que ele seria capaz de transitar por diversos setores sociais e negociar com diferentes agentes ligados à promoção da cultura, a instituição não conseguiu avançar na formulação e implementação de políticas culturais (Santos, 2015, p. 171).

A associação entre cultura e Turismo se aprofunda nas duas gestões de Antonio Imbassahy, espelhando a política estadual. Também ocorreu o início do processo de requalificação do Centro Histórico de Salvador. A responsabilidade pela gestão cultural da FGM foi compartilhada com outros setores da Prefeitura, principalmente a Empresa de Turismo de Salvador (Emtursa).

Em 1994, o orçamento previsto para os projetos e atividades da Fundação Gregório de Mattos (FGM) foi de R\$ 92.526.000,00, representando apenas 2,14% do orçamento global da Secretaria de Governo, que totalizava CR\$ 4.350.632.000,00. Em contraste, a Empresa de Turismo de Salvador (Emtursa) recebeu um orçamento de CR\$ 476.804.000,00, valor mais de cinco vezes superior ao destinado à FGM (Silva; Alcântara, 2005, p. 19)

Ao longo da gestão municipal, a cultura se mostrou frágil diante das iniciativas focadas no turismo. A partir da eleição de Lula e da gestão estadual de Jaques Wagner, emergiram novas políticas culturais, que se expandiram por meio de um diálogo mais amplo na primeira administração de João Henrique. Um marco importante desse período foi a reedição da Lei Municipal de Incentivo à Cultura (Lei n.º 6.800/2005). Quanto aos recursos,

Em 2004, por exemplo, os recursos para a Função Cultura foram de R\$ 4.258.000,00, sendo R\$ 1.853.000,00 para ampliação e novos projetos, e R\$ 2.405.000,00 para manutenção das atividades - neste valor está incluso o orçamento da FGM que foi de R\$ 1.665.000,00. Em maio de 2004, porém, houve um corte de 70% deste orçamento, ocasionando a paralisação de todas as atividades da FGM, como informou o presidente Francisco Senna (Kauark, 2005).

Por sua vez, durante quase toda a totalidade do primeiro mandato do prefeito João Henrique Carneiro (2005-2008), Paulo Costa Lima presidiu a Fundação Gregório de Mattos, adotando um ideário de gestão alinhado com os debates impulsionados pela gestão pública federal e, posteriormente, estadual.

No âmbito nacional, a gestão Gilberto Gil/Juca Ferreira (2003-2010) à frente do Ministério da Cultura no Governo Lula, “(...) promove, de maneira inaugural em diversas perspectivas, uma política cultural democrática, abrangente e efetiva” (Rocha, 2022, p. 11). No âmbito estadual, ainda em 2007, com a eleição de Jaques Wagner, a cultura na Bahia foi repensada para descentralizar o acesso cultural, que antes estava concentrado na capital. A separação das Secretarias de Cultura e Turismo foi uma das primeiras ações para implantar uma nova política cultural no estado.

No âmbito municipal, porém,

Apesar do crescimento de recursos da FGM nessa gestão, verificados por meio do aumento de projetos que possuíam linhas de fomento diversificadas, tanto do governo federal como de empresas de capital misto como a Petrobras, através das tentativas de articulação institucional para a dinamização do setor, percebe-se que a escassez de recursos financeiros para o fomento das políticas culturais promovidas, dentre outros fatores, configura-se como um dos principais impedimentos para a abrangência de ações e intervenções locais. Além disso, apesar da Fundação ter o apoio institucional da Secretaria

Municipal de Educação, Cultura, Esporte e Lazer, não há interação entre as ações promovidas por ambos (Santos, 2015, p. 189).

Após a saída de Costa Lima em maio de 2008 e a reeleição de João Henrique em 2009, a presidência da FGM enfrentou várias mudanças e descontinuidades, resultando em um período de iniciativas pontuais e de pouca expressividade.

Quadro 1: Prefeitos de Salvador e Gestores da Fundação Gregório de Mattos (1986-2024)

Período	1986-1988	1989-1992	1993-1996	1997-2000 2001-2024	2005-2008 2009-2012	2013-2016 2017-2020	2021- 2024
Prefeitos Salvador	Mário Kertész	Fernando José	Lídice da Mata	Antonio Imbassahy	João Henrique Carneiro	ACM Neto	Bruno Reis
Presidente FGM	Roberto Dias 05/1986-12/1986 Gilberto Gil 12/1986-07/1988 Wally Salomão 07/1988-05/1989	Francisco Pessoa	Cid Teixeira	Francisco Soares	Paulo Costa Lima 01/2005-05/2008 Adriano Castro 06/2008-12/2008 — Antonio Lins 01/2009-03/2010 Carlos Ribeiro Soares 03/2010-10/2010 Ipojuca Cabral 10/2010-07/2011 Isa Maria de Souza 06/2011-12/2012	Fernando Guerreiro	Fernando Guerreiro

Fonte: Elaboração própria, a partir de Köpp; Albinati (2005), Santos (2015), Kauark (2005), Silva; Alcântara (2005) e Magalhães; Leal (2005).

O Quadro 1, ao sistematizar as gestões municipais e da cultura, contribui para ilustrar as descontinuidades do período a partir da impermanência dos seus principais gestores.

Período recente: institucionalização e descentralização

A fim de refletir sobre o período mais recente, foram utilizados os relatórios da Fundação Gregório de Mattos (FGM) como principal fonte de dados. Embora esses documentos representem uma parte significativa do estado do que se refere à gestão cultural em Salvador, é crucial contextualizá-los adequadamente e aplicar uma análise crítica que leve em conta as especificidades da pesquisa em questão. Como se tratam de dados secundários e documentos de prestação de contas da fundação, é necessário um cuidado especial na interpretação, lembrando sempre que esses dados foram extraídos de relatórios, ou seja, dados secundários.

Conforme Oliveira (2007) destaca:

As fontes primárias são dados originais, a partir dos quais se tem uma relação direta com os fatos a serem analisados. Por fontes secundárias compreende-se a pesquisa de dados de segunda mão, ou seja, informações que foram trabalhadas por outras pessoas e, por isso, já são de domínio científico, o chamado estado da arte do conhecimento.

Os dados secundários encontrados nesses relatórios já foram processados e contextualizados por outros profissionais, o que exige atenção às metodologias empregadas e aos possíveis vieses presentes. No entanto, esses relatórios também oferecem métodos e insights valiosos para a compreensão da gestão cultural em Salvador.

O Relatório de Gestão sobre Políticas Culturais em Salvador pela FGM, no período de 2013 a 2016, apresenta um panorama detalhado das ações implementadas para promover e fortalecer a cultura na cidade. Durante esse período, a FGM focou em áreas estratégicas como a democratização do acesso à cultura, a valorização das expressões culturais locais e o incentivo à produção cultural. Programas como o "Arte Todo Dia" e o fortalecimento dos Pontos de Cultura, além da restauração de espaços históricos como o Teatro Gregório de Mattos e a Casa do Benin, são destaques. Editais e incentivos foram lançados para fomentar a produção cultural em várias áreas artísticas, e a capacitação de agentes culturais foi intensificada. Parcerias com a sociedade civil e intercâmbios culturais também foram promovidos, resultando em um significativo fortalecimento do cenário cultural de Salvador, com maior inclusão social e acesso à cultura.

Já o relatório referente ao período de 2017 a 2020 detalha iniciativas para fortalecer a cultura na cidade, com ênfase na democratização do acesso, preservação do patrimônio e incentivo à produção artística. As principais ações incluíram a expansão do Circuito Cultural Belém-Patrimônio da Humanidade e o projeto "Cultura em Toda Parte", que levaram atividades culturais a diversos bairros, além da revitalização de espaços como o Centro Cultural da Barroquinha e o Espaço Cultural Boca de Brasa. Foram lançados editais de financiamento para promover novos talentos e a diversidade artística, além de cursos de capacitação para artistas e gestores culturais. Parcerias estratégicas e intercâmbios culturais ampliaram a visibilidade da cultura local. A inovação tecnológica, com a digitalização de acervos e a promoção de eventos online, foi crucial durante a pandemia de COVID-19. O relatório destaca avanços na democratização cultural, inclusão social e adaptação tecnológica como fundamentais para a continuidade das atividades culturais.

Em 2021, a Fundação adaptou suas atividades culturais ao formato digital devido à pandemia de COVID-19 e iniciou a reabertura gradual de seus equipamentos. A FGM também implementou projetos financiados pela Lei Federal nº 14.017 de 2020 - Lei Aldir Blanc, que destinou R\$ 3 bilhões ao setor cultural. Em Salvador, aproximadamente R\$18,7 milhões foram utilizados para apoiar projetos culturais afetados pela crise, com 132 projetos premiados entre 1.118 inscritos. Além disso, cerca de cinco mil agentes culturais foram beneficiados. A Gerência de Equipamentos Culturais (GECULT) usou parte dos recursos para oferecer subsídios mensais a espaços culturais e micro empresas afetadas pelo isolamento social, totalizando um investimento de R\$ 8.685.000,00.

Em 2022, com a vacinação contra COVID-19 avançando, a FGM retomou as atividades presenciais, mantendo também formatos digitais e semipresenciais. A Fundação continuou a promover o acesso à cultura e a tentar diminuir os impactos financeiros da crise para os trabalhadores da cultura. Utilizando recursos da Lei Aldir Blanc, a GECULT concedeu subsídios mensais a 359 beneficiários para manutenção de espaços culturais e microempresas. Em maio de 2021, a Lei Federal nº 14.150 estendeu o auxílio emergencial e o prazo de uso dos recursos. Com isso, o Prêmio Riachão foi aberto, beneficiando 119 projetos realizados de janeiro a abril de 2022, impactando 1.158.051 pessoas.

Em 2023, a FGM salienta uma recuperação significativa das atividades culturais presenciais, impulsionada pelo avanço da vacinação contra a COVID-19 e pelo cumprimento de protocolos para eventos e projetos culturais. Com recursos federais da Lei Paulo Gustavo e alinhamento com o Planejamento Estratégico e o Plano Municipal de Cultura, a cidade consolidou sua retomada cultural, revitalizando espaços próprios e apoiando iniciativas da sociedade civil. Em julho de 2023, Salvador recebeu R\$ 22.959.447,83, conforme a divisão proporcional à população e os critérios de rateio do Fundo de Participação dos Estados e Municípios. Com o Plano de Ação aprovado pelo Ministério da Cultura em 30 de maio de 2023, o município estabeleceu quatro metas, abrangendo setores como o audiovisual e outras áreas culturais. A FGM publicou editais, como o Edital Arte Todo Dia Ano VI, para apoiar e premiar os projetos culturais inscritos.

Os relatórios de gestão sugerem que a gestão cultural em Salvador tem evoluído significativamente, caracterizada por dois movimentos essenciais: a descentralização das ações culturais e a institucionalização das políticas públicas. A descentralização tem permitido uma gestão compartilhada e democrática dos espaços culturais. Simultaneamente, o processo de institucionalização, reforçado pela Fundação Gregório de Mattos e pelas legislações de fomento, tem garantido a formalização e o financiamento das políticas culturais.

A fundamentação de que políticas públicas não são criadas de forma isolada, mas moldadas por diferentes atores e contextos diversos, encontra similaridades na institucionalização das políticas culturais durante a transição democrática. A criação de órgãos como a Fundação Gregório de Mattos e as ações do MinC demonstram essa dinamização, influenciada por diversas pressões sociais e diretrizes internacionais, como as da UNESCO.

Além disso, há um cuidado e tentativa quanto a democratização e descentralização das políticas culturais ao longo das décadas, refletindo o movimento de maior participação social na formação e implementação de políticas como um todo. A instabilidade e os desafios orçamentários que vieram a ser enfrentados pela FGM ao longo de suas gestões reforçam a perspectiva salientada por Baullosa (2013) quanto às políticas públicas não serem estáticas, mas sim, resultado de disputas, negociações e adaptações.

A priorização do turismo em detrimento da cultura na gestão de Antonio Imbassahy na prefeitura de Salvador, bem como o avanço de políticas mais inclusivas e abrangentes em outras gestões ilustra a natureza interdependente das políticas culturais dentro do contexto político e econômico mais amplo.

Os desafios na implementação de políticas culturais em Salvador ao longo das décadas, especialmente em relação ao financiamento e a continuidade das iniciativas, demonstram a necessidade de abordagens mais estruturadas e sustentáveis, alinhadas à concepção mais contemporânea de políticas públicas como processos mais participativos.

Considerações finais

O estudo das políticas públicas para a cultura em Salvador, a partir da trajetória da Fundação Gregório de Mattos (FGM), ilustra a complexidade e os desafios enfrentados pelo campo cultural em relação à sua institucionalização. Ao longo dos anos, a gestão cultural no município tem sido marcada por avanços e retrocessos, refletindo não apenas as condições políticas e econômicas locais, mas também as mudanças políticas no cenário nacional.

A análise das políticas culturais e de gestão da FGM revela um processo de institucionalização que, apesar de progressivo, é permeado por descontinuidades, instabilidades e influências políticas. Como apontado por Albino Rubim (2007), as “tristes tradições” de ausência e autoritarismo ainda estão presentes nas políticas culturais brasileiras, mesmo após a transição democrática. Salvador não ficou imune a esses desafios, com períodos de efervescência na sua gestão cultural seguidos por estagnação e ineficácia, exacerbados pela falta de continuidade e pela escassez de recursos.

Contudo, a cidade também tem demonstrado avanços significativos na ampliação do acesso à cultura e na valorização da diversidade cultural local, com iniciativas como o fortalecimento dos Pontos de Cultura, a revitalização de espaços históricos e a democratização das práticas culturais. A descentralização das ações culturais tem sido fundamental para a inclusão de bairros periféricos e para a construção de uma gestão cultural mais plural e participativa. A relação da cultura com o turismo, especialmente após o reconhecimento do Centro Histórico de Salvador como Patrimônio da

Humanidade pela UNESCO, também ampliou as perspectivas de fortalecimento do setor, embora essa associação nem sempre tenha sido positiva para a autonomia da cultura local.

O impacto das políticas federais, como a Lei Aldir Blanc e a Lei Paulo Gustavo, também contribuiu para a recuperação e manutenção das atividades culturais durante a pandemia de COVID-19, oferecendo um respiro financeiro essencial para muitos trabalhadores da cultura. Os números expressivos dos aportes destinados à gestão pública municipal, pelas legislações de fomento devem ser sistematizados e analisados de modo mais aprofundado a fim de compreender se tais medidas têm repercutido como iniciativas adicionais de fomento ou se têm assumido um efeito perverso, resultando em um recuo na destinação de recursos municipais ao campo cultural. Outros estudos precisam ser realizados para se avaliar melhor essa relação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOULLOSA, Rosana de Freitas, Oliveira, Breyner Ricardo de, Araújo, Edgilson Tavares de, & Gussi. Alcides Fernando (2021). Por um antimanual de avaliação de políticas públicas. **Revista Brasileira de Avaliação**, 10(1), e 100521. Disponível em: <https://rbaval.org.br/article/doi/10.4322/rbaval202110005>. Acesso em 20 ago. 2024.

BOULLOSA, Rosana de Freitas. MIRANDO AO REVÉS NAS POLÍTICAS PÚBLICAS: notas sobre um percurso de pesquisa. *Pensamento & Realidade*, [S. l.], v. 28, n. 3, 2013. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/pensamentorealidade/article/view/17572>. Acesso em: 23 fev. 2025.

BOURDIEU, Pierre. **Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico**. São Paulo: UNESP, 2004.

FUNDAÇÃO GREGÓRIO DE MATTOS. Relatório de Gestão 2013-2016. Salvador: FGM, 2017. Disponível em: https://fgm.salvador.ba.gov.br/wp-content/uploads/2022/06/Relatorio_Gesto_-_Reviso_Final_-_2911.pdf. Acesso em: 10 jul. 2024.

FUNDAÇÃO GREGÓRIO DE MATTOS. Relatório de Gestão 2017-2020. Salvador: FGM, 2021. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1TTUueGtdPZaLzKGBZaQZN0zrEw6mi2up/view?usp=sharing>. Acesso em: 10 jul. 2024.

FUNDAÇÃO GREGÓRIO DE MATTOS. Relatório de Gestão 2021. Salvador: FGM.

FUNDAÇÃO GREGÓRIO DE MATTOS. Relatório de Gestão 2022. Salvador: FGM.

FUNDAÇÃO GREGÓRIO DE MATTOS. Relatório de Gestão 2023. Salvador: FGM.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Políticas culturais e crise de desenvolvimento: um balanço latino-americano.** In: ROCHA, Renata; BRIZUELA, Juan Ignacio (org.). Política cultural: conceito, trajetória e reflexões - Néstor García Canclini. Salvador: EDUFBA, 2019. p. 45-86. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/32115>. Acesso em: 28 nov. 2023.

KAUARK, Giuliana. **Política Cultural em Salvador nas gestões Imbassahy (1997-2000 e 2001-2004): versão preliminar.** In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA (ENECULT), 1., 2005, Salvador. Anais eletrônicos... Salvador, 2005. Disponível em: <https://www.cult.ufba.br/enecul2005/GiulianadElReideSaKauark.pdf> . Acesso em: 20 jul. 2024.

KÖPP, Juliana; ALBINATI, Mariana. **Políticas culturais de Salvador na gestão Mário Kertész (1986 a 1989): versão preliminar.** In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA (ENECULT), 1., 2005, Salvador. Anais eletrônicos... Salvador, 2005. Disponível em: <https://www.cult.ufba.br/enecul2005/JulianaBorgesKoppeMarianaLuscherAlbinati.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2024.

MAGALHÃES, Lília; LEAL, Cláudio. **Políticas culturais em Salvador na gestão de Fernando José: versão preliminar.** In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA (ENECULT), 1., 2007, Salvador. Anais eletrônicos... Salvador, 2005. Disponível em: <https://www.cult.ufba.br/enecul2005/LiliadeSouzaMagalhaeseClaudioLeal.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2024.

NUSSBAUMER, et al. **Insurgências e práticas contra hegemônicas na gestão de espaços culturais de Salvador.** In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA (ENECULT), 18, 2022, Salvador. Anais eletrônicos... Salvador, 2022. Disponível em: <https://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-607/139381.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2024.

ROCHA, Renata. Políticas culturais na América Latina: uma abordagem teórico-conceitual. **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, v. 9, p. 674-703, jul./dez, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/16765/14254>. Acesso em: 28 nov. 2023.

ROCHA, Renata. Políticas culturais, disputas políticas e o desenvolvimento do campo cultural no Brasil. **Estudos Ibero-Americanos**, [S. l.], v. 48, n. 1, p. 1-17, jan.-dez. 2022. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/iberoamericana/article/view/41530>. Acesso em: 12 set. 2023.

ROCHA, Renata; MIGUEZ, Paulo; COSTA, Leonardo; CALABRE, Lia. **Mondiacult**

+40: políticas culturais e desenvolvimento em época(s) de crise. In: CALABRE, Lia; ROCHA, Renata; RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Mondiacult 40 anos depois: impactos e desdobramentos nas políticas culturais na América Latina*. Salvador: Edufba, 2022, p. 236-268.

RUBIM, Albino. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. *Galáxia*, São Paulo, n. 13, p. 101-113, jun. 2007.

SANTOS, Hortência Silva Nepomuceno. **Políticas públicas culturais para as cidades: os casos do Recife e de Salvador**. Salvador: Edufba, 2015.

SILVA, Ana Paula; ALCÂNTARA, Débora. **As Políticas culturais no município de Salvador na gestão Lídice da Mata (1993 a 1996)**. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA (ENECULT), 1., 2007, Salvador. Anais eletrônicos... Salvador, 2005. Disponível em: <https://www.cult.ufba.br/enecul2005/AnaPaulaCarvalhoDeboraMenezesAlcantara.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2024.

NOTAS SOBRE A CONSTRUÇÃO PARTICIPATIVA DO NOVO PLANO
MUNICIPAL DE CULTURA DE SANTO AMARO-BALaura Bezerra¹
Juliana Carolina²
Lucas Oliveira³

RESUMO: O artigo apresenta primeiras reflexões sobre o projeto Construção participativa do novo Plano Municipal de Cultura de Santo Amaro-BA, que desenvolveu de uma série de ações coordenadas pelo Grupo LabGestão (UFRB) e pelo Conselho Municipal de Cultura de Santo Amaro-BA para a revisão do Plano Municipal de Cultura, de forma a construir um novo plano de forma participativa, tendo legitimidade social, e, ao mesmo tempo, sendo tecnicamente viável, para que possa incidir efetivamente nas políticas municipais de cultura.

PALAVRAS-CHAVE: Planos de Cultura; Sistema Nacional de Cultura; Santo Amaro-Ba; participação social

INTRODUÇÃO

O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais. (BRASIL, 1988).

A Constituição da República Federativa do Brasil de 1988 (CF) estabelece um papel ativo do Estado Brasileiro nas políticas públicas de cultura, tendo os direitos culturais como seu fundamento. Entretanto, as disposições constitucionais expressas no Art. 215 da CF só começam a se materializar a partir de 2003, quando o Ministério da Cultura (MinC) promove uma mudança de paradigmas nas políticas culturais brasileiras. Trabalhando com um conceito de cultura ampliado e na perspectiva da cidadania cultural, o MinC inicia uma série de programas inovadores destinados à sociedade como um todo, contemplando grupos e territórios

¹ Professora do CECULT/UFRB. Coordenadora da *Construção participativa do novo Plano Municipal de Cultura de Santo Amaro-BA*, que integra o projeto de pesquisa LabGestão *pensarsentirfazer* contra-colonial em política e gestão cultural e o Programa LabGestão de Extensão. E-mail: laura.bezerra@ufrb.edu.br^[1]

² Fotógrafa e produtora cultural. Egressa do BI em Cultura Linguagens e Tecnologias Aplicadas; estudante do Curso Superior Tecnológico em Política e Gestão Cultural. Bolsista PIBIC do projeto *Construção participativa....* E-mail: jucarols2@gmail.com

³ Produtor cultural. Estudante do Curso Superior Tecnológico em Política e Gestão Cultural. Bolsista PIBEX do projeto *Construção participativa do novo Plano Municipal de Cultura de Santo Amaro-BA*. E-mail: lucasoliveiradossantos098@gmail.com

até então invisíveis nas políticas culturais. O Programa Cultura Viva é um dos símbolos deste “novo MinC”.

Além da inclusão de novos atores, essas mudanças, “por sua vez, trouxeram à tona questões complexas como [...] a descentralização regional das ações; a ampliação dos recursos disponíveis; bem como o fortalecimento de instâncias participativas e procedimentos democráticos.” (BEZERRA; PITOMBO, 2016, p. 181). Neste sentido, o desenvolvimento do Sistema Nacional de Cultura (SNC) pode mesmo ser considerado como garantia institucional das determinações constitucionais (COSTA, 2012).

Interessa-nos, neste artigo, as iniciativas para fortalecimento da institucionalidade cultural, a construção do Sistema Nacional de Cultura, proposto como novo modelo de gestão de políticas públicas de cultura “construídas democraticamente, integrando de forma descentralizada e participativa os três níveis da federação e a sociedade civil...” (MINC, 2010, p. 17). Nosso foco vai para a elaboração de Planos de Cultura, um dos instrumentos de gestão do SNC.

Por muito tempo, as políticas públicas de cultura sequer eram percebidas como integrantes da política *pública*. Uma noção de cultura limitada à sua dimensão artística, pensada na esfera do excepcional e do transcendente, conjugada à baixa centralidade da cultura na administração pública produziram ações marcadas pela falta de planejamento. A gestão pública da cultura era feita no improviso, determinada pelo personalismo, pelo favoritismo dado a amigos e por arranjos de força que se alteravam de acordo com a conjuntura. A aprovação do Plano Nacional de Cultura (PNC) em 2010 foi uma tentativa de trazer para este setor a dimensão do planejamento, e, com isso, uma maior coerência, estabilidade e transparência para as políticas culturais.

Tendo em vista que a ideia de cidadania cultural engloba não apenas o direito à fruição e à produção, mas também à participação nos processos decisórios sobre as políticas culturais (CHAUÍ, 2006), o SNC tem a participação social como um eixo central, o que se revela em vários princípios e diretrizes do Sistema e do Plano Nacional de Cultura. Assim, o MinC passou a realizar uma série de ações – controversas, diga-se de passagem – para induzir a participação, como a criação de conselhos, realização de conferências de cultura ou de consultas públicas. Também os planos de cultura devem ser construídos em parceria com a sociedade civil.

O projeto “Construção participativa do novo Plano Municipal de Cultura de Santo Amaro-BA” é parte do projeto de pesquisa-ação participativa (PAP) “LabGestão *pensarsentirfazer* contracolonial em política e gestão cultural” e está vinculado ao Programa de Extensão LabGestão e ao grupo de pesquisa “Estado, sociedade, democracia: experiências contr Coloniais”, desenvolvidos no Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas, campus da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), em Santo Amaro.

O grupo LabGestão volta-se para os processos de gestão de instituições e coletivos, buscando construir novas metodologias de atuação colaborativa, comprometidas com processos de emancipação, com a democracia participativa e com o direito cultural de grupos sociais subalternizados. Buscando “promover interações entre o conhecimento científico e saberes populares e contribuir numa orientação solidária da relação entre universidade e sociedade” (COLETTE, 2021, p. 59), o grupo tem na sociologia *sentipensante* e na pesquisa-ação participativa (FALS BORDA, 2009) suas abordagens privilegiadas.

Propomos, neste artigo, uma reflexão sobre o processo de elaboração do novo Plano Municipal de Cultura de Santo Amaro-Ba em um contexto adverso e polarizado, o das eleições municipais de 2024.

1. O SNC E OS PLANOS DE CULTURA: PLANEJAMENTO E PARTICIPAÇÃO

A instituição do Sistema Nacional de Cultura⁴ emerge do reconhecimento da baixa centralidade da cultura na administração pública; da fragilidade das instituições culturais e, portanto, da instabilidade em suas ações; da falta de planejamento e de ações estruturantes na gestão pública da cultura; da concentração de decisões, ações e recursos; da ausência de participação social nos processos decisórios. O SNC fundamenta-se na cooperação entre os entes federativos, com a descentralização de decisões, ações e recursos, e da complementaridade dos papéis dos agentes culturais públicos e privados. Trata-se segundo Semensato e Barbalho (2021, p. 87), da “mais audaciosa política para o setor na história das relações entre Estado e cultura no Brasil”, não apenas por trazer a perspectiva federalista para o campo da cultura, mas também pela busca de caminhos

⁴ Instituído através da Emenda Constitucional nº 71, de 29 de novembro de 2012, que acrescentou o Art. 216ª da Constituição Federal e regulamentado, 12 anos depois, pela Lei 14.835/2024.

participativos e democráticos.

O Sistema se constitui a partir da adesão voluntária dos estados e municípios com a implementação de subsistemas estaduais, municipais/distritais e setoriais, e de suas “instâncias de articulação, pactuação e deliberação”. Entre os instrumentos de gestão previstos no SNC⁵ estão os planos de cultura, elemento obrigatório para a instituição dos sistemas de cultura, ao lado dos conselhos e dos fundos, o “CPF da cultura”.

De acordo com as Estatísticas do SNC⁶, com dados de fevereiro de 2025, 3.663 municípios brasileiros (de todos os Estados e o DF) aderiram ao SNC. Entretanto, apenas 1.336 municípios instituíram Conselhos de Cultura e 596 (16%) possuem Planos de Cultura aprovados. Na Bahia a situação é semelhante. Dados do *Panorama dos Sistemas Municipais de Cultura da Bahia* (2024), indicam que 329 municípios baianos (78.9%) haviam aderido ao SNC. Dentre eles, 303 aprovaram a lei do sistema, 261 possuem Conselhos Municipais de Cultura ativos (62.6%), mas apenas 67 elaboraram e aprovaram seus planos municipais de cultura (16%).⁷

O baixo percentual de municípios do Brasil e da Bahia com planos de cultura implementados, indica um desafio que precisa ser enfrentado. A “precariedade institucional da cultura nos três níveis de governo” (MINC, 2010, p. 14) foi reconhecida desde o princípio e, em 2012, o Ministério iniciou o Projeto de Apoio à Elaboração de Planos Estaduais e Municipais de Cultura, em parceria com a Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e a Universidade Federal da Bahia (UFBA)⁸. Mas, como vemos, o problema persiste.

Essa é uma questão relevante, tendo em vista que a Lei 13.835/2024, que regulamentou o SNC, reafirma que

A gestão pública da cultura tem por objetivo a *criação de condições institucionais* que permitam o pleno exercício dos direitos culturais de todos os grupos humanos, povos e comunidades no território nacional, conforme os princípios estabelecidos nesta Lei. (BRASIL, 2024, Art. 5º, grifos nossos).

⁵ Os instrumentos de gestão previstos no SNS são os seguintes: plano de cultura; sistema de financiamento à cultura, sistema de informações e indicadores culturais; programa de formação na área da cultura.

⁶ Disponível em: <<https://portalsnc.cultura.gov.br/estatisticas/>>. Acesso em: 12/02/20125.

⁷ 119 municípios da Bahia estão no processo de elaboração de planos, mas mais da metade (231) ainda não possui um plano formalizado.

⁸ O projeto integra o Programa Nacional de Fortalecimento Institucional dos Órgãos Gestores de Cultura, instituído em 2012. O Plano de Cultura do Estado da Bahia foi elaborado no âmbito deste programa.

Ora, o planejamento é um elemento essencial nas políticas públicas, seja por trazer estabilidade e coerência às políticas, evitando a realização de ações pontuais e assistemáticas (tão comuns no campo da cultura); seja por criar condições mais propícias para as ações governamentais alcancem os resultados planejados; seja porque permite que os recursos sejam utilizados de maneira mais eficaz. Mais ainda, “...é o planejamento que coordena e torna possível políticas culturais vocacionadas à cidadania e aos direitos culturais, para que a população consiga de fato acessar, consumir e usufruir tais bens e alegorias materiais e simbólicos.” (CARVALHO; OLIVEIRA, 2021, p. 31).

Os Planos de Cultura têm o objetivo de trazer coerência e estabilidade para as políticas culturais brasileiras, guiando os gestores da cultura na tomada de decisões. Com vigência de dez anos, atravessando dois mandatos e meio, eles devem evitar a recorrente descontinuidade nas ações do poder público e o consequente desperdício de recursos. Um planejamento participativo, que envolva a sociedade no processo de tomada de decisões, celebra um acordo coletivo e propicia a elaboração de políticas que acolham efetivamente às demandas da população.

1.1 SANTO AMARO E SEU PLANO DE CULTURA

Santo Amaro é uma cidade do Recôncavo da Bahia, que foi um importante polo econômico no Brasil colonial, sendo sua história marcada pelo encontro desigual entre os conquistadores portugueses, a população indígena nativa e um grande número de escravizados de África. Com 56.012 habitantes, 94% autodeclarados negros,⁹ Santo Amaro é um berço da cultura afro-diaspórica, com forte representação na música, em especial no samba de roda, e nas culturas populares. Com diversos quilombos (inclusive dois quilombos urbanos) e inúmeros terreiros de candomblé, o município abriga um rico conjunto de bens culturais materiais e imateriais, como o Bembé do Mercado¹⁰ e o Nego Fugido.¹¹

⁹ Dados do Censo 2022 indicam 50,1% autodeclarados negros e 43,1% de pardos. O salário médio mensal dos trabalhadores formais é de 1,8 salários mínimos e seu IDH é de 0,646. Cf. <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ba/santo-amaro/panorama>>. Acesso em: 12/2/2025.

¹⁰ O Bembé do Mercado foi inscrito no Livro de Registro das Celebrações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 13 de junho de 2019. Cf. <<https://bembedomercado.org.br/>>. Acesso em: 21/01/2025.

¹¹ Cf. https://pt.wikipedia.org/wiki/Nego_Fugido Acesso em: 21/01/2025. Veja também a dissertação de Monilson dos Santos Pinto, *Nego Fugido, Manifestos de Memórias Incorporadas* (UNESP, 2014).

O município foi um dos primeiros da Bahia a constituir um Sistema Municipal de Cultura, instituído através da Lei nº 1832/2010, durante a gestão do prefeito Ricardo Machado, do PT, que buscou o alinhamento com as políticas estadual e federal. O Conselho de Cultura foi criado em 2009 e o Fundo de Cultura, regulamentado no ano seguinte, através, respectivamente, da Lei nº 1791/2009 e do Decreto nº 356/2010. A aprovação do Plano Municipal de Cultura em 2014 (Lei nº 1969/2014), quando os municípios do interior tinham pouca experiência na elaboração de planos e sem contar com apoio técnico, resultou em um plano extenso, com muitas incongruências e pequena viabilidade técnica, tendo pouca incidência nas ações da prefeitura.

Consciente deste fato, em maio de 2024, o Conselho Municipal de Cultura de Santo Amaro convidou o grupo LabGestão para contribuir com a elaboração de um novo plano de cultura para a cidade. Como o LabGestão tem um eixo voltado para a construção de políticas e estratégias de gestão pública da cultura comprometidas com a democracia participativa, o grupo assumiu o desafio, mesmo considerando o tempo demasiado curto para a execução das ações, em função do encerramento do mandato da prefeita Alessandra Gomes (PSD) em dezembro de 2024.¹²

Assim, em junho de 2024, iniciamos as ações. Num primeiro momento a coordenadora de cultura da Secretaria de Cultura, Lazer e Turismo do Município de Santo Amaro (SECULTUR) e presidente do Conselho Municipal de Cultura, Lorena Lima, e a coordenadora do Programa LabGestão de Extensão, Laura Bezerra,¹³ se reuniram e fizeram um “toró de ideias”, com ênfase nas possibilidades de dar consistência técnica e legitimidade política ao novo plano; sobre como mobilizar a comunidade cultural do município, que mostrava um certo descrédito em relação ao conselho e à prefeitura; e como envolver as diversas secretarias da prefeitura no processo. Em seguida, delinearam uma primeira minuta de metodologia e de cronograma que foi apresentado ao Conselho Municipal de Cultura de Santo Amaro. Neste período, os estudantes do Curso Superior Tecnológico em Política e Gestão Cultural, Juliana Carolina e Lucas Oliveira, e a egressa do Bacharelado Interdisciplinar em Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas, Maia

Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/8a4525a1-5397-4c9e-a17a-9968ddc54af1/content>>. Acesso em: 20/02/2025.

¹² O prefeito anterior, e candidato à reeleição em 2024, não havia demonstrado interesse na cultura. Assim, havia dúvidas sobre seu interesse na revisão do Plano Municipal de Cultura.

¹³ Que é nativa de Santo Amaro e vem, há 10 anos, desenvolvendo algumas ações junto ao Conselho.

Gonçalves, juntaram-se ao grupo e participaram ativamente do processo.¹⁴

Foi convocada uma reunião ampliada do Conselho Municipal de Cultura (CMC-SA), para a qual também a comunidade cultural do município e os/as ex-conselheiros/as foram convidados. Sabíamos que, nos últimos meses, as reuniões do CMC-SA estavam esvaziadas e isso nos preocupava.¹⁵ Cabe salientar que a participação dos/as conselheiros/as foi baixa,¹⁶ entretanto, um grupo de ex-conselheiros/as não somente compareceu, mas participou ativamente de todo o processo de elaboração do plano.

Nesta primeira reunião, em julho, debatemos as funções do conselho e de um plano de cultura, assim como as dificuldades envolvidas em sua elaboração e implementação. Em seguida, discutimos a metodologia proposta, e um cronograma de atividades,¹⁷ ambos aprovados com alguns ajustes, e executado em seguida.

A “Construção participativa...” e seus desafios

O projeto trouxe alguns desafios metodológicos, que foi objeto de reflexão permanente no grupo executivo. Partimos de quatro consensos: a) percepção de não poder perder a chance de revisar o plano em 2024, mesmo com o tempo curto e coincidindo com o período eleitoral¹⁸; b) a necessidade de um processo efetivamente participativo; c) a importância de envolver os distritos no debate; e d) a recusa de trabalhar com modelos padronizados.

O maior desafio foi o tempo exíguo, que trouxe consigo duas consequências. Em primeiro lugar, tínhamos dúvidas se seria possível trabalhar com a pesquisa-ação participativa (COLETTE, 2021; STRECK; ADAMS, 2019; FALS BORDA, 2009), abordagem privilegiada pelo LabGestão, no curto espaço de tempo disponível. O trabalho colaborativo fundamentado na própria ação popular, tem tempos muito próprios, um

¹⁴ Constituímos uma espécie de Comitê Executivo, com o grupo LabGestão, a presidente do Conselho e que incluía também um segundo conselheiro, que entretanto não deu seguimento à sua participação.

¹⁵ No eixo 1 da Conferência Municipal de Cultura de Santo Amaro em 2023, o grande tema foi a necessidade de uma reforma do CMC-SA, considerado pouco transparente e distante da sociedade que deveria representar.

¹⁶ Além da presidente do Conselho, presente em todas as reuniões, somente dois conselheiros participaram ativamente do processo e estiveram presentes em quase todas as escutas. Três outras conselheiras se envolveram, mas em escala menor. Registramos a ausência significativa de grande parte dos conselheiros/as.

¹⁷ Preparação, pactuação e divulgação em julho e agosto; escutas em setembro e outubro; entrega da minuta do plano para consulta pública no início de novembro; elaboração da versão final e aprovação da lei do plano em dezembro.

¹⁸ O prefeito anterior, e candidato à reeleição em 2024, teve no seu primeiro mandato uma relação difícil com a cultura. Assim, havia dúvidas sobre seu compromisso com a revisão do Plano Municipal de Cultura.

tempo que vai sendo construído pelo próprio grupo ao longo do processo, o que dificulta o cumprimento de prazos muito rigorosamente pré-definidos. Em segundo, o tempo curto dificultava o desenvolvimento da metodologia que considerávamos ideal, com a realização de uma avaliação sistemática sobre as propostas executadas do Plano de Cultura de Santo Amaro 2014; um diagnóstico participativo da situação da cultura no município, seguido de debates, levantamento e sistematização de propostas; e, finalmente, sua priorização. Esta proposição demandaria uma quantidade bem maior de encontros, na sede e distritos, do que seria possível nos dois meses disponíveis, setembro e outubro. Assim, seguimos em frente com decisões coletivas e orientadas pelo pragmatismo.

O grupo LabGestão havia realizado, em novembro e dezembro de 2023, dois Encontros de Gestores do Recôncavo com participação forte de Santo Amaro e Saubara, cidade vizinha. Estes encontros provocaram um debate intenso sobre a situação, as necessidades e os dilemas da cultura na cidade, que foi compilado pelos participantes do grupo. Entendemos que este documento poderia ser usado como um diagnóstico orientador.

Ponto de partida da escrita do novo plano foram as propostas aprovadas na Conferência Municipal de Cultura de 2023, que teve entre seus objetivos justamente apresentar subsídios para a revisão do Plano de Cultura de 2014. As propostas foram analisadas e sistematizadas numa perspectiva sistêmica. Que temas predominavam? Que temas estavam ausentes? Onde havia confluências, onde estavam as contradições? Um exemplo: foram poucas as propostas da Conferência para as artes e para a juventude, assim decidimos coletivamente que esses dois segmentos precisavam de uma escuta específica. Deliberamos também por realizar escutas em duas áreas fortes na cultura da cidade, mas que não tinham propostas suficientemente concretas, a música e as culturas populares.¹⁹ Havia consenso que as escutas não deveriam limitar-se à sede do município, envolvendo também os distritos.

Assim, entre setembro e outubro de 2024, realizamos quatro escutas setoriais, a saber: Artes; Música; Culturas Populares; Juventude (todas na sede, alternando entre o Auditório do CECULT/UFRB e o Auditório do Arquivo Público Municipal). Aconteceram também três escutas nos distritos de Acupe/Itapema, São Braz e Oliveira dos Campinhos. Os encontros aconteciam alternadamente às segundas ou terças-feiras, à

¹⁹ Padronização da conferência em função dos eixos da conferência nacional.

noite, e mobilizaram aprox. 180 pessoas. Elas iniciavam com uma fala da presidente do conselho, funcionária da prefeitura, que passava a condução para o LabGestão.



O período era bastante desfavorável, pois coincidia com as eleições municipais, muito polarizadas em Santo Amaro²⁰ e momento em que muitas pessoas estavam concentradas nas campanhas, dificultando a mobilização. Todas as escutas iniciavam com uma apresentação da metodologia de trabalho e uma pactuação coletiva sobre a não aceitação de propaganda ou ataques político-partidários durante a escuta. Após isso, havia uma conversa introdutória sobre a função de um plano de cultura, e, em seguida, as propostas surgidas na Conferência de 2023 para aquele setor eram apresentadas; fazíamos também referência ao que aparecia no Plano de 2014. Então franqueávamos a palavra ao público e iniciávamos as discussões, buscando proposições para a elaboração do novo plano. Os debates eram compilados por dois estudantes.

Entendemos que não haveria tempo para uma segunda etapa de debates na sede e nos municípios para priorização – conduzidas a partir de uma abordagem sistêmica – das propostas apresentadas. Este, entretanto, seria um momento importante, visto que

Os processos de definição de prioridades precisam, democraticamente, escolher os temas básicos a serem enfrentados em determinado tempo/espço, pois um plano, que se propõe a orientar políticas e gestões de cultura, não pode em hipótese alguma deixar de definir os horizontes centrais prioritários. (RUBIM, 2024, s.r.).

²⁰ Ricardo Machado, do PT, governou por dois mandatos (2009-2016), seguido por Flaviano Bomfim, do DEM. Em 2021, assumiu Alessandra Gomes (PSD), esposa de Ricardo Machado, com 39,49% (Flaviano ficou em segundo lugar com 39,20% dos votos). Em 2024, Flaviano Bomfim (União Brasil) foi reeleito com 57% dos votos válidos.

Orientadas pelo pragmatismo, decidimos realizar a priorização a partir das confluências reveladas nos debates – o que era sempre tematizado no início das escutas. Tínhamos dúvida se as concordâncias seriam claras, mas, os seguintes quatro grandes temas apareceram em todas as escutas:

- a) A descentralização das ações, de forma a incluir efetivamente os distritos na política municipal de cultura;
- b) A urgência de uma reforma do Conselho Municipal de Cultura, promovendo sua democratização, aumentando a transparência e incluindo cadeiras específicas para os distritos;
- c) A formação e a necessidade de fortalecer a interface cultura-educação;
- d) A necessidade de um espaço para ensaios e apresentações dos grupos da cidade (e dos distritos) e a criação de uma infraestrutura para a atividades nas ruas do município.

Sistematizamos as propostas, cotejando-as com a lei orgânica municipal; com as metas do PNC; e com as diretrizes do Plano Estadual de Cultura da Bahia (que não teve metas aprovadas) e construímos uma minuta de plano composta por oito diretrizes; 13 objetivos; 10 metas (que se desdobraram em 71 ações); e seus indicadores (veja anexo). Há previsão de instituição de um Comitê Gestor com representantes da SECULTUR, do Conselho Municipal de Cultura e da Universidade para a implementação do Plano. Este documento foi entregue ao Conselho no início de novembro e deveria entrar imediatamente em consulta pública para que fosse possível consolidar a versão final do plano e aprová-lo, através de lei, em dezembro. Entretanto, o grupo da oposição ganhou as eleições, houve uma crise política e não havia espaço, naquele momento, para os debates sobre o Plano Municipal de Cultura na Câmara de Vereadores.

Em aberto está a aprovação do Plano em 2025 terá que ser negociada com uma Câmara de Vereadores de perfil conservador e com a nova gestão municipal.

Além disso, cabe agora uma avaliação do processo, em especial das questões metodológicas, e dos resultados alcançados. Como dito, em função da exiguidade do tempo, não foi possível operar da forma que consideramos ideal, entretanto, além da elaboração do plano propriamente dito, as ações realizadas trouxeram consigo alguns ganhos colaterais, tais como: a mobilização de novos atores; a inclusão efetiva da população dos distritos nos debates; o exercício das pactuações coletivas e o encontro das

confluências nas demandas da sociedade civil. Assim, nos apegamos ao conceito de “ainda-não” da sociologia das emergências, que contrapondo-se “ao dicotômico tudo-nada do pensamento ocidental estático [...] refere-se à potencialidade incerta inserida no presente, mas nunca neutra.” (COLETTE, 2021, p. 71). A construção participativa do Plano Municipal de Cultura de Santo Amaro, mesmo distante do ideal, talvez possa contribuir para “criar condições para emancipações sociais concretas, ainda que em sentido e direções precárias.”(COLETTE, 2021, p. 73).

2. CONSIDERAÇÕES PARCIAIS: DILEMAS E PERSPECTIVAS DO SNC

Como dito, o SNC pode ser visto como uma política audaciosa, por um lado, por sua perspectiva federativa, por outro, por contrapor-se às tradições autoritárias do Brasil, caracterizado por uma cultura política centralizadora e patrimonialista e por uma política cultural instável, de poucos recursos e limitada a determinados segmentos e territórios. A ousadia do projeto corresponde às suas dificuldades de implementação. No geral, a cultura era (e ainda é) considerada desimportante nos pequenos municípios, impregnados pela precariedade institucional, pela falta de recursos humanos, financeiros e infraestruturais, e pela baixa qualificação de seus funcionários na esfera da organização da cultura. O período exíguo para realização da revisão do Plano está diretamente ligado a isso: a reduzida equipe da SECULTTUR estava concentrada, no primeiro semestre de 2024, em realizar os festejos da Festa da Purificação (jan./fev.) e do Bembé do Mercado (mai.), assim como em operacionalizar os editais da PNAB.

Em que medida o Sistema Nacional de Cultura alterou as formas de atuação dos órgãos municipais de cultura? Em muitos casos, como em Santo Amaro, a política cultural permanece concentrada na realização de eventos, vinculados ao calendário de festas populares e religiosas, que trazem, predominantemente, visibilidade e ganhos políticos para os governantes e estimulam o turismo, mas não o fortalecimento e o desenvolvimento das culturas locais. Em que medida, a existência do “CPF da cultura” fortaleceu a institucionalidade cultural do município? Formalmente, o Sistema de Cultura de Santo Amaro-Ba existe há 15 anos. Seu conselho, que já foi bastante ativo (BEZERRA *et alii*, 2018), vive hoje uma crise sem precedentes, com pouco comprometimento de parte dos/das conselheiros/as eleitos/as, com pouca transparência e amargando um forte descrédito por parte da população. Infelizmente esta não é uma situação ímpar (SOUZA; BEZERRA, 2024). A implementação de conselhos de cultura nos estados e municípios

gerou, em todo o Brasil, articulações relevantes, impulsionando a organização de coletivos e redes, mas, na prática, permanecem as tradições clientelistas e personalistas da gestão pública, que penetram muitas vezes nos conselhos, dificultando uma incidência efetiva nas políticas culturais. Também o Plano de Cultura de Santo Amaro 2014 não alcançou resultados práticos, ele era pouco conhecido e de difícil acesso, e não conseguiu dotar as políticas municipais de cultura de maior coerência, transparência ou estabilidade. Já os fundos de cultura, quando existiam, permaneceram sem recursos na grande maioria dos municípios brasileiros – pelo menos até 2020, quando, com a Lei Aldir Blanc muitos deles tiveram acesso a verbas federais pela primeira vez em sua história.

O princípio de descentralização dos recursos do SNC, os ansiados repasses fundo-a-fundo, só se concretizaram durante a emergência cultural gerada pela pandemia de COVID19. Isso trouxe um novo impulso para o Sistema, visto que a descentralização dos recursos criar as condições necessárias à descentralização de decisões e das ações. A Lei Paulo Gustavo (Lei Complementar 195/2022) faz referência direta ao SNC logo no seu primeiro artigo e a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura – PNAB, tem como base “a parceria da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios com a sociedade civil no setor da cultura, bem como no respeito à diversidade, à democratização e à universalização do acesso à cultura no Brasil.” (Brasil, 2022^a, Art. 1). Em 2024, após 12 anos de instituído, o SNC finalmente foi regulamentado criando um arcabouço mais propício à sua implementação efetiva.

A institucionalização dos sistemas de cultura foi somente um primeiro passo, o maior desafio, agora, é fazê-los funcionar em todas as esferas federativas de acordo com princípios republicanos. Santo Amaro é um pequeno mosaico do SNC e dispõe agora de um novo plano de cultura conciso, realista e construído coletivamente que, esperamos, seja aprovado em 2025 e que possa contribuir com uma mudança de paradigmas na atuação dos órgãos (municipais) de cultura.

3. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAHIA. *Lei n.º 20.864/2014*. Aprova o Plano Estadual de Cultura da Bahia e dá outras providências. Diário Oficial do Estado da Bahia: seção 3: Poder Legislativo, Salvador, p. 9-14, 3 jun. 2014.

BEZERRA, L. *et alli*. Potências e desafios na implementação de sistemas municipais de cultura no Recôncavo da Bahia. In: XI SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS

CULTURAIS, 2018, Rio de Janeiro. *Anais* [...]. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018.

BEZERRA, L.; PITOMBO, M. Políticas culturais e a pluralidade de atores na contemporaneidade. In: VLADI, Nadja (org.). *Olhares interdisciplinares: Fundamentos em Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas*. Cruz das Almas/BA: UFRB, 2016, p. 171-192.

BRASIL. *Lei 14.835*, de 4 de abril de 2024. Institui o marco regulatório do Sistema Nacional de Cultura. 2022^a. Disponível em: <<http://portalsnc.cultura.gov.br/>>. Acesso em: 16/11/2024.

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 ... 2022^b. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lcp/lcp195.htm>. Acesso em: 16/11/2024.

BRASIL. *Lei nº 14.399*, de 8 de julho de 2022. Institui a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura. Diário Oficial da União: Poder Executivo, Brasília, DF, 8 jul. 2022. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2022/lei/114399.htm. Acesso em: 16/11/2024.

BRASIL. *Lei nº 12.343*, de 2 de dezembro 2010. Institui o Plano Nacional de Cultura – PNC... Disponível em: < https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/112343.htm>. Acesso em: 10/02/2025.

BRITTO, Neuza Haffner. *Planos Municipais de Cultura: guia de elaboração*. Escola de Administração da UFBA, 2017.

CARVALHO, Amanda S. e; OLIVEIRA, Danilo Júnior de. Plano Nacional de Cultura e Desenvolvimento: Recuperando o planejamento das políticas culturais. *Extraprensa*, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 27 – 43, jan./jun. 2021.

COLETTE, M. M. *Pesquisa-ação participativa e compromisso social da universidade*. Curitiba: Ed. CRV, 2021.^[1]_[2]^[3]_[4]

COSTA, Rodrigo Vieira. *Federalismo e organização sistêmica da cultura: O Sistema Nacional de Cultura como garantia da efetivação dos Direitos Culturais*. 2012. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Direito Constitucional. Centro de Ciências Jurídicas. Universidade de Fortaleza, 2012.

FALS BORDA, Orlando. *Una sociología sentipensante para América Latina*. Victor Manuel Moncayo (Compilador). Bogotá: Siglo del Hombre Editores y CLACSO, 2009.

RUBIM, A.A.C. Democracias e planos de cultura. *Teoria & Debate*, edição 249, out. 2024. Disponível em: < <https://teoriaedebate.org.br/2024/10/01/democracias-e-planos-de-cultura/>>. Acesso em: 15/11/2024.

RUBIM, A.A.C. (Org.). *Planos de Cultura*. Salvador: Edufba, 2019.

SANTO AMARO-BA. *Lei nº 1791/2009*, que dispõe sobre a criação do Conselho Municipal de Cultura. Santo Amaro, 2009.

SANTO AMARO-BA. *Lei nº 1832/2010*, que dispõe sobre a criação do Sistema Municipal de Cultura. Santo Amaro, 2010.

SANTO AMARO-BA. *Decreto nº 356/2010*, que aprova o Regulamento do Fundo Municipal de Cultura. Santo Amaro, 2010.

SANTO AMARO-BA. *Lei nº 1969/2014*, que aprova o Plano Municipal de Cultura no decênio 2014-2024. Santo Amaro, 2014.

SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DA BAHIA. *Panorama dos Sistemas Municipais de Cultura da Bahia – 2024*. Salvador: Secult-Ba: 2024. Disponível em: <https://www.ba.gov.br/cultura/sites/site-secult/files/2025-01/_panorama_2024.pdf> Acesso em 12/02/2025.

SEMENSATO, C.; BARBALHO, A.A. A Lei Aldir Blanc como política de emergência à cultura e como estímulo ao SNC. *Políticas Culturais em Revista*, v. 14, n. 1, p. 85-101, jan./jun. 2021.

SOUZA, J. F.; BEZERRA, L. Gestão pública municipal da cultura em Candeias-Ba no período de 2017 a 2022: os desafios da continuidade In: XIII SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS, 2024, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2024.

STRECK, Danilo; ADAMS, Telmo. *Pesquisa participativa, emancipação e (des)colonialidade*. Curitiba: Ed. CRV, 2014.

VICH, Victor. *Desculturalizar la Cultura*. La gestión cultural com forma de acción política. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2014.

**PARTICIPAÇÃO SOCIAL E POLÍTICAS CULTURAIS DEMOCRÁTICAS NA
CIDADE DE SÃO PAULO**Lia Calabre¹
Ana Paula do Val²

RESUMO: O presente artigo discute os desafios contemporâneos no campo da gestão e consolidação das políticas públicas de cultura na cidade de São Paulo, tendo como principal objetivo refletir sobre a trajetória das políticas culturais no município e seu diálogo com a agenda federal e construção do Sistema Nacional de Cultura. Buscamos destacar experiências de políticas culturais democráticas e participativas na cidade e que estiveram ligadas às pautas da descentralização, participação social, cidadania cultural, institucionalização e implantação do Sistema Municipal de Cultura. Por fim, buscamos apresentar os principais desafios para a gestão da cultura na cidade.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas culturais, Participação social, Cidadania cultural, Institucionalização, Sistema Nacional de Cultura.

INTRODUÇÃO

O processo de construção das políticas culturais no Brasil, que tem início nos anos 1930, foi historicamente constituído de momentos de avanços sucedidos por períodos de fortes retrocessos. Dentro desse contexto histórico maior, a cidade de São Paulo se destacou especificamente em dois momentos que se tornaram referência nacional e internacional.

O primeiro deles foi o do funcionamento do Departamento de Cultura e Recreação de São Paulo instituído pelo prefeito Fábio Prado em 1935, sob a direção de Mário de Andrade. Segundo Antonio Candido (CANDIDO, 1997) o projeto paulista era não apenas de “rotinização da cultura, mas a tentativa consciente de arrancá-la dos grupos privilegiados para transformá-la em fator de humanização”. As atividades das divisões do Departamento estavam todas articuladas entre si, buscando potencializar os resultados obtidos, através da criação de políticas públicas para a área da cultura (CALABRE, 2009, p.18-20).

A segunda experiência paradigmática vivenciada por São Paulo foi a da gestão da Secretária Marilena Chauí, no governo de Luiza Erundina (1989-1992). A gestão colocou em pauta um conjunto de questões que acompanharam as discussões de políticas culturais

¹ Doutora em história pela UFF. Pesquisadora da Fundação Casa de Rui Barbosa.
(liacalabre@gmail.com).

² Doutoranda em Ciências Humanas e Sociais na Universidade Federal do ABC.
(anap.doval@gmail.com).

ao longo dos anos 1980, tais como as definições e resoluções da I Conferência Mundial de Políticas Culturais da Unesco (Mondiacult) de 1982 até os debates presentes na Assembleia Constituinte de 1988.

Embora a Cidade de São Paulo tenha contribuído com avanços importantes para o desenvolvimento de políticas públicas de cultura no Brasil, também acumula um histórico de autoritarismos, retrocessos e anacronismos de gestões elitistas, clientelistas e neoliberais, tal qual a triste história das políticas federais.

Atualmente a Cidade de São Paulo, é uma megametrópole, com mais de 11,45 milhões habitantes e conta com uma rede diversificada de opções de consumo cultural, equipamentos públicos e privados de cultura, atraindo o setor turístico e gerando uma robusta economia criativa, seja pela gastronomia, pelos eventos de grande magnitude ou pelas pujantes instituições e produções de arte e cultura, que cidade é suporte. No campo das políticas públicas de cultura promovidas pelas gestões da Secretaria Municipal de Cultura, o processo foi construído a partir de diversos contextos e arranjos políticos, econômicos e socioculturais, ora articulados por agendas mais amplas e progressistas, ora mobilizando agendas neoliberais com vernizes populistas.

Findando o primeiro quartel do século XXI, quais são os panoramas e desafios que estão postos, no campo das políticas públicas de cultura? O Sistema Nacional de Cultura está regulamentado! O novo Plano Nacional de Cultura está em construção. Nos próximos cinco anos a Política Nacional Aldir Blanc (PNAB), descentralizará recursos federais para estados e municípios que devem regulamentar seus sistemas de cultura. E o Sistema Municipal de Cultura de São Paulo, como anda? E o Plano Municipal de Cultura? Como ocorreu a execução da Lei Aldir Blanc e da Lei Paulo Gustavo, que antecedem a PNAB? Enfim, essas e algumas outras perguntas permearam a construção do presente artigo.

O principal objetivo é o de refletir sobre a trajetória cumprida pelas políticas culturais em São Paulo em diálogo com a agenda da política cultural nacional e Construção do Sistema Nacional de Cultura, neste início de século XXI, assim como o de apontar alguns dos desafios que estão postos para os próximos anos na agenda das políticas de cultura na Cidade de São Paulo.

1. O SÉCULO XXI E AS POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA NA CIDADE DE SÃO PAULO

As bases para a construção de políticas culturais democráticas foram estabelecidas pela Constituição de 1988. Ficaram ali previstas a obrigação do Estado de garantir os direitos culturais, assim como o de reconhecer os direitos quilombolas, dos indígenas, proteger o patrimônio cultural, entre outras. As regulamentações, as leis complementares oriundas do poder executivo e das negociações com a sociedade civil deveriam ser criadas em seguida, para dar efetividade ao previsto na Constituição. Foi somente no início dos anos 2000 que o processo de institucionalização das políticas culturais em bases democráticas e participativas, visando ao cumprimento dos direitos previstos pela Constituição, teve início efetivamente. Tomamos por base para a presente discussão a noção de políticas culturais forjada por Néstor García Canclini, na década de 1980.

Entenderemos por políticas culturais o 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 ou de transformação social. (CANCLINE, 2019, p.56)

O estudioso nos propõe pensar a construção das políticas culturais em uma chave participativa e transformadora, a partir do diálogo constante entre o Estado e a sociedade civil. Tal forma de construção de políticas públicas só veio a ser experimentada pelo governo federal em 2003, com o início do governo do presidente Lula. No caso da cultura especificamente, com a chegada do ministro Gil ao comando da pasta, tiveram início os processos de estruturação do ministério visando a construção de políticas com base na interação e no diálogo com a sociedade.

Nesse sentido, a gestão de Marilena Chauí (1989-1992) foi uma grande oportunidade de introduzir a agenda das políticas públicas de cultura democráticas, tão almejadas no processo de redemocratização do país. A Constituição 1988 passou a reconhecer a cultura como direito social e, entre os anos de 1989 e 1992, o município de São Paulo adotou uma concepção de política cultural centrada na perspectiva da cidadania cultural e na garantia dos direitos culturais. Chauí (2021) definiu sua política como um instrumento de promoção do direito à cultura, envolvendo, “o direito à produção, à fruição, à participação nas decisões culturais, à informação sobre a cultura na cidade, à

formação cultural e artística, à experimentação e invenção, a espaços para reflexão e debate, e à comunicação” (CHAUÍ, 2021, p.92).

Vale ressaltar, a implantação dos primeiros equipamentos de cultura, as Casas de Cultura, nas periferias da cidade e de ações descentralizadas, denominadas “Ação Cultural Regionalizada”, que consistiam em coordenadorias de cultura que articulavam ações em conjunto com diversos atores locais para desenvolver projetos em comum (SENA, 2022).

O período de 2001 a 2016 retomou referências e experiências semeadas pelos legados deixados pelas gestões de Mário de Andrade e Marilena Chauí, assim como inaugurou uma agenda ligada à descentralização, participação social, diversidade e cidadania cultural, também incorporou a agenda federal da institucionalização e a implantação do Sistema Municipal de Cultura.

POLÍTICAS DEMOCRÁTICAS E PARTICIPATIVAS, UMA NOVA AGENDA PARA A CIDADE DE SÃO PAULO: MARTA SUPLYCY (2001-2004), JOSÉ SERRA E GILBERTO KASSAB (2005-2012) E HADDAD (2013-2016)

A segunda gestão petista da capital paulistana, com Marta Suplicy (2001-2004) como prefeita da cidade, aconteceu em um momento político de muita efervescência acerca do debate da participação social tão sonhada pela sociedade civil. Sua gestão foi marcada por políticas de descentralização e pela democratização da administração pública, defendendo a ideia que a população participasse e interferisse em processos de decisão e fiscalização da prefeitura (PMSP, 2004, P.18).

A gestão da Secretaria de Cultura teve os secretários Celso Frateschi e Marco Aurélio Garcia PT (2001-2005) à frente da pasta. No Balanço de Gestão do mandato da prefeita Marta Suplicy, foram destacadas iniciativas com finalidade de democratização e acesso à fruição cultural, seja tanto no investimento da infraestrutura, quanto na programação, com destaque as Casas de Cultura, o Centro Cultural São Paulo, os teatros distritais e as bibliotecas (SENA, 2022).

Contudo, o grande destaque da gestão foram os Centros de Educação Unificados (CEU), criados para atender a finalidades educacionais, esportivas, culturais e de lazer. A inserção dessa rede de equipamentos nas regiões mais vulneráveis e periféricas mudou a cartografia cultural da cidade, garantindo um circuito de equipamentos adequados para a

fruição cultural, esportes e lazer, mas também foi um divisor de águas para o acesso aos meios de difusão e produção artística e cultural dos artistas, coletivos, grupos, fazedores de arte e cultura nas regiões de inserção dos equipamentos.

O último ano de gestão petista na capital paulistana, coincidiu com o primeiro ano governo petista no contexto federal. Contudo, o diálogo e articulação entre município e governo federal foi superficial, diante do tempo e da agenda de cada administração pública.

As eleições municipais de 2004 deram pleito aos prefeitos José Serra - PSDB e Gilberto Kassab - DEM (2005-2012), novamente mais um período de grande insegurança diante de retrocessos, desmontes e alinhamentos com políticas do governo federal (PSDB), que naquele momento encampava políticas neoliberais.

No caso da Secretaria Municipal de Cultura, a escolha de Carlos Augusto Calil para secretário de cultura foi uma surpresa, diante do cenário federal. Sua gestão herdou a implementação das políticas de fomentos aprovadas no legislativo em 2002 (Teatro) e 2003 (Programa VAI), era a primeira vez que a SMC implementava políticas de fomento, sobretudo, no caso do Programa VAI que colocava um desafio ainda maior, que era o de repassar e monitorar recurso públicos via pessoas físicas, que demandava um esforço ainda maior do gestor em convencer departamentos jurídicos, gerentes de bancos e servidores públicos dentre outros agentes (VAL, 2014, p.31).

Podemos afirmar que a cidade de São Paulo vivenciou um período de oito anos em que as políticas públicas de cultura foram implementadas, avaliadas e aperfeiçoadas, em grande medida, sem muitas interferências político-ideológicas e partidárias. Segundo Sena (2022), a gestão de Calil, ao dar continuidade às políticas de gestões anteriores, tornou-as símbolos de uma mudança institucional.

Ao término da gestão de Carlos Calil, a SMC se encontrava estruturada para desenvolver uma política cultural que contemplasse essas perspectivas, contrariamente ao que havia sido o contexto encontrado pelos seus ocupantes durante as gestões de Luiza Erundina e Marta Suplicy. Agora, o alargamento das concepções de cultura, fazer cultural e das próprias políticas culturais já era uma realidade: a execução bem-sucedida de edições dos programas de fomento às atividades artísticas e da Virada Cultural pode ser considerada símbolos importantes dessa mudança institucional. (SENA, 2022, p.66)

No contexto nacional, nesse período, o Ministério da Cultura, começava a trilhar caminhos para a construção de novas institucionalidades. Em 2005, por meio da Emenda

Constitucional n.48, ao Artigo 215 da Constituição foi acrescido o inciso 3º prevendo o estabelecimento do Plano Nacional de Cultura (PNC), de duração plurianual, visando ao desenvolvimento cultural e integração das ações dos entes federados. Segundo o texto, os resultados do PNC devem levar a:

- I defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro
- II produção, promoção e difusão dos bens culturais
- III formação de pessoal qualificado para a gestão de cultura em suas múltiplas dimensões
- IV democratização do acesso aos bens da cultura
- V valorização da diversidade étnica e regional (BRASIL, 1988)

As discussões e esforços para a construção do Sistema Nacional de Cultura (SNC) também foram iniciados em 2003. Durante quase uma década a proposta de Emenda Constitucional de implantação do SNC foi discutida com os poderes públicos e com a sociedade civil, sendo finalmente aprovada em 2012. Através da Emenda Constitucional n.71, foi inserido o Artigo 216-A, que instituiu o Sistema Nacional de Cultura, prevendo a articulação e distribuição de deveres na condução das políticas públicas de cultura entre os três níveis de governo. O Caput do artigo nos informa que:

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, 1988, Art. 216-A)

O artigo é composto por quatro parágrafos. O primeiro deles enumera os princípios que regem o SNC. O segundo trata de sua constituição, especificando como/qual deve ser sua estrutura nas diversas esferas da Federação - I - órgãos gestores da cultura; II - conselhos de política cultural; III - conferências de cultura; IV - comissões intergestores; V - planos de cultura; VI - sistemas de financiamento à cultura; VII - sistemas de informações e indicadores culturais; VIII - programas de formação na área da cultura; e IX - sistemas setoriais de cultura. O terceiro informa que o Sistema será regulamentado por lei própria (aprovada em 2024) e o quarto determina que os estados, os municípios e o distrito federal, serão responsáveis pela elaboração de suas próprias leis dos sistemas locais.

As eleições de 2012 deram vitória à terceira gestão petista na cidade, tendo Fernando Haddad (2013-2016) à frente da Prefeitura de São Paulo. Sua gestão enfrentou

um problema estrutural de endividamento do município, que superava em duas vezes a própria receita, ficando muito acima do limite da Lei de Responsabilidade Fiscal. A sua proposta de renegociação da dívida do município com a União resolveu o principal problema desse endividamento. Com o saneamento das contas públicas, foi possível realizar investimentos recordes na história do município e realizar uma gestão fiscalmente responsável à frente da prefeitura de São Paulo (CARRANÇA, 2022).

Sua gestão também apontou para uma perspectiva em que a cultura assumiu um protagonismo fundamental de retomada do espaço público, tendo a cidadania cultural no centro da narrativa institucional da administração (SENA, 2022, p.67). Para ocupar a pasta da Cultura, foi convidado o ex-ministro da Cultura Juca Ferreira, que esteve à frente da administração até o final de 2014, sendo sucedido pelo ex-vereador Nabil Bonduki e, posteriormente, por Maria do Rosário Ramalho.

Uma das primeiras medidas da nova gestão, foi a criação do Núcleo de Cidadania Cultural, com o objetivo de ampliar fomentos e fortalecer programas voltados à descentralização territorial, o acesso aos meios de produção e difusão cultural, à diversidade e cidadania cultural (VAL, 2018).

Vale destacar que um dos eixos norteadores da gestão foi a territorialização das políticas culturais, tomando a ideia de ocupação do espaço público como um vetor de desenvolvimento e fomento de práticas cidadãs nos territórios. Tendo em vista experiências anteriores de políticas democráticas, a gestão apostou no fortalecimento da cidadania cultural e em uma proposta de articulação territorial transversal, por meio da descentralização de equipamentos, programas de formação cultural, oferta cultural, recursos e fomentos para criação, produção e difusão cultural nos territórios mais vulneráveis da cidade (LIMA, 2018, p.68).

Quanto à participação social, sem dúvida, a gestão Haddad foi o período (2013-2016) de maior interlocução e adesão a agenda do governo federal como demonstraremos mais adiante.

NEOLIBERALIZAÇÃO E POPULISMO DAS POLÍTICAS DEMOCRÁTICAS E PARTICIPATIVAS - DÓRIA (2017-2018), BRUNO COVAS (2018-2021) E RICARDO NUNES (2021-2024)

Em 2017 a cidade de São Paulo voltou ao pleito do PSDB, elegendo João Dória como prefeito, reconhecido pela falta de diálogo com a população e pela ampla abertura aos setores do empresariado, que ganharam espaço significativo na administração pública. Foi responsável pela criação da Secretaria Municipal de Desestatização e Parcerias (SMDP), estruturada para implementar planos de privatização, concessões e parcerias público-privadas, com o objetivo de comercializar serviços e equipamentos públicos da cidade para a iniciativa privada.

André Sturm (ex-diretor do Museu MIS e realizador audiovisual) foi convidado para assumir a Secretaria de Cultura, herdando a pasta com 50% do orçamento congelado. Para agravar ainda mais a situação, só foram executados 44,5% do orçamento total da pasta, causando uma grave crise quanto a capacidade de gestão e execução das políticas públicas por parte da SMC. Sua gestão foi marcada por uma série de ruídos com servidores da Secretaria de Cultura e com a classe artística e cultural do município (VAL, 2018).

Em 2018, Bruno Covas (PSDB) assumiu a cadeira de prefeito da Cidade de São Paulo. Em 2020, foi reeleito para novo mandato, entretanto, veio a falecer em 2021 e Ricardo Nunes (MDB) assumiu a Prefeitura de São Paulo. Vale destacar que as privatizações, concessões e parcerias público-privadas têm sido as principais metas das administrações de Dória, Covas e Nunes (2017 a 2024), garantindo uma franca expansão dos projetos de desestatização. Além da exploração de equipamentos e espaços públicos com potenciais turísticos, culturais, criativos e de lazer, na seara dos projetos de requalificação urbana como moedas de valorização do espaço urbano e contribuindo para a perversa dinâmica de especulação imobiliária e gentrificação.

Alexandre Youssef assumiu a cadeira da Secretaria de Cultura, nas duas gestões que Bruno Covas esteve à frente da prefeitura de São Paulo. Youssef fez história como empresário e produtor cultural da noite paulistana. Adepto a economia criativa e fundador do Bloco Acadêmicos do Baixo Augusta, sinalizou que iria abrir o diálogo, buscar inclusão, celebrar a diversidade, além de rever o calendário cultural da cidade e promover parcerias com a iniciativa privada. Essa última, dialogando perfeitamente com a perspectiva privatista da administração.

2. PANDEMÔNIO, PANDEMIA E RETOMADA DA INSTITUCIONALIDADE

O ano de 2020 teve início, com o setor cultural lutando contra a diminuição drástica de investimentos federais, iniciado em 2019, que inclui também a tentativa de esvaziamento dos recursos que circulavam através das leis federais de incentivo - um mecanismo de mercado que foi duramente atacado por muitos dos seguidores do presidente Bolsonaro (CALABRE, 2020, p.3-5). Em março, o país foi atingido pela pandemia do coronavírus. As atividades culturais estão entre as que foram imediatamente suspensas. Ainda no mesmo mês vimos a mobilização de diversos atores sociais do campo da cultura, das instituições culturais, dos secretários de cultura, de parlamentares, que de pronto gerou a elaboração de alguns projetos de Lei que visavam a socorrer a área.

A construção do Projeto de Lei (PL) n.1075/2020, de autoria da deputada Benedita da Silva, foi realizada no mês de março. A partir daí se seguiu uma série de articulações, formação de grupos de trabalho, ativamento de fóruns nacionais e regionais, para debate e aperfeiçoamento do PL. Em paralelo ocorre uma mobilização intensa na busca da aprovação da Lei Emergencial da Cultura, com a participação de militantes da sociedade civil, secretários de cultura, ex-integrantes do Ministério da Cultura, parlamentares dos diversos níveis de governo, artistas e trabalhadores da cultura de uma maneira geral. A relatoria do projeto ficou a cargo da deputada Jandira Feghali. Em 26 de maio o PL foi aprovado na Câmara dos Deputados, em seguida pelo Senado e transformado na Lei n.14.017/20 – Lei Emergencial da Cultura Aldir Blanc. Em 9 de junho a lei seguiu para aprovação presidencial, foi vetada, teve os vetos derrubados, sendo finalmente sancionada em 29 de junho.

A Lei Aldir Blanc inovou na forma e tempo de sua elaboração, na articulação interna do próprio poder legislativo, na intensa e ampliada participação social, nos valores aprovados, nas formas de distribuição territorial dos recursos. A experiência e os aprendizados foram utilizados na construção da Lei Paulo Gustavo e na Lei Aldir Blanc 2, hoje denominada Política Nacional Aldir Blanc (PNAB).

As leis emergenciais e a PNAB recolocaram na pauta dos estados e dos municípios a questão da construção dos seus sistemas de cultura. Os repasses de recursos do governo federal para os outros níveis de governo são acompanhados de deveres a serem cumpridos, tais como o de criar e atualizar os cadastros culturais, criar e colocar em funcionamento os fundos de cultura, aderir ao Sistema Nacional de Cultura. Ou ainda,

para grandes municípios, aplicar parte dos recursos da PNAB na Política Nacional Cultura Viva, no fomento aos pontos de cultura.

Com a recriação do Ministério da Cultura em 2023, pelo presidente Lula, os processos de estruturação e de institucionalização das políticas foram retomados. A IV Conferência Nacional de Cultura foi realizada em 2024, o SNC foi regulamentado, os recursos da Lei Paulo Gustavo já chegaram nos territórios e se iniciou a implementação da PNAB.

Em 2020 as ações previstas pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, foram atravessadas pela pandemia, trazendo a urgência pela execução da Lei Aldir Blanc, mecanismo de repasse de recursos essencial naquele momento para a classe artística e cultural paulistana.

A cidade de São Paulo recebeu o maior recurso do país dentre as capitais, mais de R\$ 70 milhões. Entretanto, foi uma das experiências menos exitosas em termos de diálogo com a sociedade civil e na democratização efetiva do acesso ao fomento emergencial. Segundo o Relatório de Gestão de 2020 da SMC, a Lei Aldir Blanc (R\$ 70 milhões mais a suplementação de R\$ 20 milhões da SMC) beneficiou ao todo 3.961 projetos e espaços na cidade. Segundo relatos dos Movimentos Culturais Periféricos, grande parte desses recursos não chegou aos agentes das bordas da cidade, deixando os circuitos mais vulneráveis da cidade desassistidos e colocando os artistas e fazedores de cultura em situações de extrema vulnerabilidade.

O Relatório de Gestão de 2020 da SMC desenha de forma bem clara as escolhas e prioridades da gestão por políticas de eventos e de editais. Investimentos na lei de incentivo fiscal do município (Promac), na cadeia do audiovisual e em grandes eventos da cidade, como a virada cultural e o carnaval. O Núcleo de Cidadania Cultural, passou a se chamar Pluralidade Cultural e teve seus fomentos e programas esvaziados, permanecendo somente os fomentos garantidos por lei (Programa VAI e o Fomento Cultural das Periferias). A gestão não abandonou os programas e equipamentos culturais nas periferias da cidade, mas não ampliou ou fomentou novos, assim como, não deu nenhuma prioridade a descentralização e a cidadania cultural na sua agenda.

Em 2021, Ricardo Nunes (MDB) assume a prefeitura, por discordâncias ideológicas e de gestão Youssef se demite do cargo. Aline Torres foi convidada por Nunes a assumir a secretaria, sendo a primeira mulher negra e periférica a assumir tal cargo na

história da SMC. Sua gestão manteve em linhas gerais os planos traçados pelo seu antecessor. Contudo, ganhou um verniz bem mais populista, focado na narrativa da periferia empreendedora e no pertencimento periférico de mercado. Assim como nas gestões anteriores, não abriu nenhum campo de diálogo com a sociedade civil, muito menos com os movimentos culturais.

A principal marca da sua gestão foi a baixíssima capacidade administrativa e executiva e o desconhecimento da máquina pública, agravada pela diminuição ainda maior de servidores públicos na SMC. Sua administração deixou executar mais de R\$ 551 milhões do orçamento entre 2021 e 2023, recursos que ficaram parados nos cofres do município (PAIVA; LOBEL, 2024). Um contrassenso diante das carências culturais históricas da cidade e o estado de emergência econômica e social dos fazedores de cultura assolados pela pandemia.

Sua gestão gerou desgastes com atraso de pagamentos de artistas, editais e programas. Além de não conseguir honrar o compromisso com a implementação da Lei Paulo Gustavo (LPG) com meses de atraso para lançar os editais de fomento federal e uma longa demora para divulgar os contemplados. Até setembro de 2024 nenhum edital da LPG foi pago, gerando mais de um ano de atraso. Com relação à Política Nacional Aldir Blanc, segundo o Painel de Dados do Minc-PNAB (MINC, 2024), o município aderiu à política, teve seu plano de ação autorizado e recebeu repasse de R\$ 68,49 milhões, mas não há nenhuma informação disponível sobre o andamento a PNAB no município. Essas já são algumas das questões que ficam como herança e desafio para a próxima gestão.

3. INSTITUCIONALIZAÇÃO DAS POLÍTICAS DEMOCRÁTICAS PARTICIPATIVAS NA CIDADE DE SÃO PAULO: AVANÇOS E RETROCESSOS

Entre as gestões das prefeitas Erundina (1989-1993) e Suplicy (2001-2004), as políticas democráticas e participativas ficaram paralisadas no campo da administração pública, tiveram muitos entraves em sua execução. Contudo, vale destacar que a sociedade civil organizada se manteve no debate e na reivindicação pela participação social e pela construção de políticas culturais democráticas. Segundo Altair Moreira (2005), ex-secretário de cultura de Santo André na gestão Celso Daniel e consultor do

Instituto Pólis, a criação do Fórum Intermunicipal de Cultura, em 1995, encabeçado por entidades como Instituto Pólis, envolvendo vários gestores e militantes culturais, gerou uma experiência exitosa como espaço de articulação e trocas para debater e construir alternativas para as políticas culturais municipais. Esses espaços de debates foram extremamente importantes para ampliar as reflexões e mobilizar a sociedade civil para a participação social que estava por vir.

A I Conferência Municipal de Cultura, ocorrida em 2004 na gestão da prefeita Marta Suplicy, destaca um momento singular na discussão sobre os direitos culturais na cidade de São Paulo. É importante salientar que essa conferência antecedeu a I Conferência Nacional de Cultura e o Sistema Nacional de Cultura não tinha nem nascido. Contudo, o debate já sinalizava para um desejo coletivo, de que a gestão municipal incorporasse mecanismos efetivos de participação social.

Em 2005, na gestão do ministro Gil foi realizada a 1ª Conferência Nacional de Cultura: “Estado e Sociedade Construindo Políticas Públicas de Cultura” que se constituiu numa inovação para a área da cultura (governo federal), no campo da participação social mais ampla. As conferências municipais, estaduais, distrital e intermunicipais, que antecederam a etapa nacional, possibilitaram, em todas as regiões do país, a instalação de diferentes espaços, de reflexão e de debate sobre a situação da cultura no Brasil. A grande maioria dos estados e dos municípios reunia pela primeira vez gestores e sociedade civil para um diálogo sobre a cultura. Formalmente a 1ª CNC foi uma das etapas do processo de elaboração do Plano Nacional de Cultura. A CNC coletou propostas de diretrizes para a elaboração do PNC. Precedendo a 1ª CNC, conforme previsto por lei, ao longo do segundo semestre de 2005, foram realizadas conferências municipais e intermunicipais, assim como as estaduais e a distrital, envolvendo 1.160 municípios brasileiros, de todas as regiões do Brasil, nas quais mais de 53 mil pessoas estiveram presentes (MINC, 2007, p.490-91).

No ano de 2010 ocorreu a II Conferência Nacional de Cultura, que contou com o envolvimento de 2.974 municípios nas etapas locais, o que equivale a mais de 50% dos municípios brasileiros. Alguns estados como Acre, Bahia, Ceará, Espírito Santo e Roraima tiveram mais de 85% de seus municípios realizando conferências. Segundo Daniele Canedo, “os indicadores apontam para a participação de 220 mil pessoas nas

etapas municipal e estadual da II Conferência Nacional de Cultura” (CANEDO, 2011, p.179).

A II Conferência Municipal de Cultura, ocorrida em 2009, aconteceu de forma apressada e somente para atender ao compromisso protocolar da SMC com a agenda do governo federal. Surgiram demandas para a criação do Conselho Municipal de Cultura, do Fundo Municipal de Cultura, do Plano Municipal de Cultura, mecanismos que naquele momento ainda não se vocalizavam como parte do Sistema Municipal de Cultura, mas o debate nacional estava em franco desenvolvimento, influenciando o contexto municipal.

A III Conferência Nacional de Cultura ocorreu em 2013 e seu tema foi, significativamente, “Uma política de Estado para a cultura. Desafios do Sistema Nacional de Cultura”, era o momento da implementação de um diálogo federativo em torno da implementação do SNC que havia sido recém-aprovado.

A III Conferência Municipal de Cultura da Cidade de São Paulo, aconteceu em agosto de 2013, na gestão Haddad, sob o comando de Juca Ferreira, e foi a primeira ação voltada à implementação do Sistema Municipal de Cultura na Cidade, na sua gestão. A conferência aconteceu em um contexto político extremamente favorável e alinhada à agenda do governo federal, que pela primeira vez se relacionava com uma gestão de cultura paulistana alinhada aos mesmos princípios da administração federal. Um divisor de águas dessa conferência foi a participação em massa dos coletivos, grupos e movimentos culturais das periferias. Atores já assíduos na discussão de políticas públicas de cultura na cidade em função da experiência do Programa VAI.

Além de comparecerem em grande número, os coletivos estavam organizados por áreas e regiões e representavam a produção cultural periférica, reivindicando o direito à cultura, à cidadania cultural e à descentralização de recursos, programas e equipamentos. Por fim, as reivindicações pela criação do Sistema Municipal de Cultura e seus diversos componentes, para a estruturação de mecanismos de gestão participativa foram destacados diversas vezes. Assim como a reestruturação do Conselho Municipal de Cultura e a formulação do Plano Municipal de Cultura.

A III Conferência foi base importante para a formulação do Plano Municipal de Cultura. A sistematização da conferência e a coleta de informações de ações e programas da SMC gerou um caderno de consulta pública, o qual foi referência para as escutas e debates públicos realizados sobre o plano em diversas partes da cidade. Resultando em

um Plano Municipal de Cultura realizado com ampla participação da sociedade civil e que buscou se debruçar tanto nos desafios da participação quanto garantir um plano que realmente pudesse conduzir a gestão pública para a implementação de políticas democráticas e articuladas com a agenda da política nacional do Minc.

Infelizmente, o Plano Municipal de Cultura só foi concluído no último ano da gestão em 2016; não havendo tempo para a sua aprovação no legislativo, foi regulamentado somente via decreto administrativo, o que fez o processo perder força, diante da impossibilidade de se tornar uma lei. Outra ação implementada foi a criação do primeiro piloto para Sistema Municipal de Informações e Indicadores Culturais (SMIIC) em 2014, a plataforma de dados culturais conhecida como SPCultura.

Já no apagar das luzes da gestão, o prefeito Haddad publicou no Diário Oficial do Município o Decreto n.57.484, de 29 de novembro de 2016, instituindo o Sistema Municipal de Cultura da Cidade de São Paulo e o Plano Municipal de Cultura de São Paulo, bem como o Sistema Municipal de Financiamento à Cultura e o Sistema Municipal de Informações e Indicadores Culturais.

O Conselho Municipal de Política Cultural foi outra demanda histórica que não se efetivou. Não foi implementado e seu Projeto de Lei n.01-00248 continuou engavetado pelas gestões posteriores, mesmo sendo a maior reivindicação da sociedade civil paulistana e tendo amplo protagonismo na conferência de cultura e nos debates de construção do PMC.

Em 2015, no contexto federal, sob a gestão do ministro Juca Ferreira houve a renovação do Conselho Nacional de Políticas Culturais e foi iniciado o processo de revisão do Plano Nacional de Cultura, havia uma crescente crise política dificultando a implementação de muitas das iniciativas planejadas.

Em 2016, ocorreu o processo de golpe parlamentar-midiático contra a presidenta Dilma Rousseff culminando no processo de impeachment. Ao assumir a Presidência da República, Michel Temer extinguiu o Ministério da Cultura, mas frente a uma forte grande mobilização dos artistas e trabalhadores da cultura em geral o governo recua e recria o Minc. Mas o que se presenciou foi um esvaziamento gradativo da capacidade institucional do órgão. É importante ressaltar que ao longo do governo do presidente Temer (2016-2018) e do presidente que o sucedeu (2019-2022) ocorreu, por parte do governo federal, um esvaziamento e desmantelamento das estruturas institucionais do

Minc, que foi novamente extinto em 2019. Entretanto, em paralelo, o processo de adesão ao Sistema Nacional de Cultura, por parte dos municípios, se manteve crescente. Soma-se a esse fato, uma crescente articulação dos fazedores de cultura com o poder legislativo, na busca de frear os desmandos do poder executivo federal. Infelizmente no contexto municipal, na Cidade de São Paulo nada caminhou desde 2016.

Em 2021 os Movimentos culturais da Cidade de São Paulo organizaram uma Conferência Livre e Popular de Cultura, envolvendo mais de 1.500 pessoas que debateram e reiteraram metas do Plano Municipal de Cultural e o desmonte das políticas promovidas pelas gestões a partir de 2017. Embora tenha havido uma grande participação popular, a SMC desprezou os esforços empreendidos pelos movimentos.

Embora os movimentos culturais tenham sido alijados da participação na secretaria de cultura de 2016 a 2024, eles continuaram a disputar a agenda com SMC no campo legislativo e por meio da criação da Subcomissão de Cultura. Liderada pelo Mandato Quilombo Periférico (Psol) na câmara dos vereadores durante os anos de 2021 e 2022, a subcomissão foi um espaço de debates articulado com os trabalhadores da cultura, sobre o orçamento da pasta, e a necessidade da implementação do Sistema Municipal de Cultura, sendo o Conselho Municipal de Políticas Culturais da Cidade de São Paulo, o tema de maior debate.

No que diz respeito à adesão e implementação do Sistema Municipal de Cultura, não houve vontade política para fazer. As gestões de Sturm, Youssef e Torres ignoraram a agenda da institucionalização das políticas culturais democráticas participativas. O Plano Municipal de Cultura foi engavetado, o Conselho Municipal de Políticas Culturais só foi tema da gestão via audiências públicas na Câmara de Vereadores quando os gestores foram convocados a prestar contas sobre a não implantação do conselho, do Sistema Municipal de Cultura e demais elementos.

A IV Conferência Municipal de Cultura, seguindo a agenda do governo federal em 2023, foi realizada de forma protocolar e sem nenhum empenho da SMC. Depois de muita pressão dos movimentos culturais da cidade e dos mandatos progressistas do legislativo para sua realização, a conferência teve o menor quórum de participantes (150) e o conjunto de propostas elaboradas e debatidas foi bem restrito, chegando a 30 e sem priorização entre elas. Resultado totalmente antagônico às demais conferências.

Vale destacar que o processo de realização das conferências demonstrou que a institucionalização do Sistema Municipal e seus demais mecanismos só encontrou força na gestão Haddad. Os próprios mecanismos de participação instituídos não foram capazes de garantir avanços pós 2016, revelando o quanto a institucionalização da participação ainda é frágil e debilitada nesses processos de disputa com o estado.

O quadro apresentado abaixo, ilustra de forma cronológica como se deram os processos de institucionalização de políticas públicas de cultura na Cidade de São Paulo.

Quadro 1 – Institucionalização das Políticas Públicas de Cultura na Cidade de São Paulo

Institucionalização das Políticas Públicas de Cultura na Cidade de São Paulo					
	I Conferência Municipal de Cultura	II Conferência Municipal de Cultura	III Conferência Municipal de Cultura	I Conferência Livre e Popular de Cultura da Cidade de São Paulo	IV Conferência Municipal de Cultura
Ano	2004	2009	2013	2021	2023
Organização	Conselho Municipal de Cultura (não regulamentado) e SMC	Comissão de funcionários da SMC e lideranças do cenário cultural da cidade	Comissão organizadora paritária, SMC e sociedade civil	Movimentos Culturais da Cidade de São Paulo - virtual	Comissão de funcionários da SMC
Pré conferências	9 territoriais 2 temáticas	Não houve	5 territoriais	9 territoriais 21 setoriais	03 territoriais
Número de propostas	658 propostas, com 131 prioritárias	171 propostas, com 75 prioritárias	60 propostas, com 30 prioritárias	210 propostas, com 64 prioritárias	30 propostas
Número de participantes	3600	292	784	1500 (aprox.)	150 (aprox.)
Sistema Municipal de Cultura			Decreto 57.484, de 29 de novembro de 2016. Não implantado		
Plano Municipal de Cultura			Decreto 57.484, de 29 de novembro de 2016. Elaborado e não implantado		
Sistema Municipal de Financiamento à Cultura			Decreto 57.484, de 29 de novembro de 2016. Não implantado		
Sistema Municipal de Informações e			Decreto 57.484, de 29 de novembro de 2016. Implantado parcialmente		

Indicadores Culturais					
Conselho Municipal de Política Cultural		Lei 14.874 normatização para Conselho Municipal de Política Cultural Não implantado	Projeto de Lei 01-00248 de 2015 Não implantado		

Fonte: Quadro elaborado pelas autoras, tendo como referência o Quadro 4: Comparativo das Conferências Municipais de Cultura (SMC, 2016, p. 38).

4. DESAFIOS PARA AS POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA NA CIDADE DE SÃO PAULO

Para a condução das políticas culturais nos próximos anos, há questões de grande complexidade a serem enfrentadas. A primeira delas é a gestão do orçamento público com mais eficiência e qualificação, tendo em vista a reforma administrativa e necessidade de ampliação do quadro de servidores públicos da secretaria. Nos últimos anos, o orçamento da pasta da cultura cresceu exponencialmente, segundo a série histórica do Sistema Orçamentário e Financeiro (SOF) da prefeitura, entre os anos de 2013 e 2023, o orçamento saltou de R\$ 458.78 milhões para R\$ 1.137,96 bilhões.

Em contrapartida, o número de servidores públicos diminuiu em mais de 25% no quadro funcional da secretaria, segundo dados do Relatório da Subcomissão de Cultura, elaborado pelo Mandato Quilombo Periférico em 2024. Em 2013 a quantidade de servidores já era insuficiente para a execução das políticas, com o aumento dos recursos da pasta, somando-se aos fomentos que chegaram via governo federal a partir de 2020, as gestões perderam capacidade de realizar empenhos e liquidar recursos.

Outro ponto é que, sem ter um planejamento sistêmico, que permita a elaboração de políticas estruturantes, ancoradas em um plano municipal de cultura democrático e participativo, será impossível sustentar políticas baseadas em eventos e editais criados ao sabor do gestor de situação. De 2019 a 2023 as gestões de Youssef e Torres, deixaram nos cofres públicos mais de R\$733 milhões, uma média de mais de R\$146 milhões por ano. Isso denota claramente a falta de capacidade técnica e executiva, gerando uma grave ausência da manutenção e ampliação de políticas públicas de cultura estruturantes e democraticamente distribuídas no território.

Portanto, é muito importante que a gestão pública da cultura retome o diálogo com a sociedade civil e coloque em prática a implementação do sistema municipal de cultura,

tendo o conselho de políticas culturais como prioridade. Assim, como a apropriação e revisão do plano municipal de cultura de 2016 e demais políticas, como a PNAB e a PNCV. Por fim, a ação mais urgente, que é a reestruturação da SMC com foco no aumento do corpo funcional, para recuperar a capacidade de implementação de políticas e execução do orçamento da pasta.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília. Distrito Federal: Senado, 1988. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>.

CALABRE, L. **Políticas Culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

_____. Política Cultural em tempos de democracia a Era Lula. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n.58, p.137-56, jun., 2014.

_____; VAL, A. P. DO. Desafios contemporâneos para as políticas públicas de cultura na cidade de São Paulo. **Estudos Avançados**, v. 38, n. 112, p. 335–354, 2024.

CÂMARA MUNICIPAL DE SÃO PAULO. Cultura e participação popular: diálogos com movimentos a partir da Subcomissão de Cultura. **Relatório Subcomissão de Cultura 2021-2022**. São Paulo: Mandata Quilombo Periférico, 2024.

CANCLINI, N. G. **Política cultural: conceito, trajetória e reflexões**. Org. R. Rocha e J. B. Brizuela. Salvador: EDUFBA, 2019.

CANDIDO, A. Prefácio. In: DUARTE, P. **Mário de Andrade por ele mesmo**. São Paulo: Hucitec; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

CANEDO, D. A mobilização da sociedade para a participação na elaboração de políticas públicas de cultura. In. BARBALHO, A. et al. (Org.) **Cultura e desenvolvimento: perspectivas políticas e econômicas**. Salvador: EDUFBA, 2011. p.175-202.

CARRANÇA, T. O que gestão Haddad em SP indica para atuação no Ministério Fazenda. **BBC News Brasil**. São Paulo, 27 dezembro 2022. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-64082725>>. Acesso em: 29/09/2024. >. Acesso em: 29 set. 2024.

CHAUÍ, M. **Cidadania Cultural: o direito à cultura**. São Paulo: Editora Perseu, 2006.

FARIA; H.; MOREIRA; A.; VERSOLATO; F. Você quer um bom conselho? **Conselhos municipais de cultura e cidadania cultural**. nº 48. São Paulo: Publicações Pólis, 2005.

LIMA, L. P. B. Cidadania cultural e direito à cidade: as políticas culturais em São Paulo na gestão Fernando Haddad. In: CASTRO, F. F. C; RODRIGUES, L. A. F.; ROCHA, R. (org). **Políticas culturais para as cidades**. Salvador: EDUFBA, 2018, p. 57-84.

MINC. **1ª Conferência Nacional de Cultura 2005/2006**: estado e sociedade construindo políticas públicas de cultura. Secretaria de Articulação Institucional do Ministério da Cultura. Brasília: MINC, 2007.

MINC. Painel de dados da Política Nacional Aldir Blanc. **Portal do Ministério da Cultura**, 2024. Disponível em: <<https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/pnab/painel-de-dados-pnab>>. Acesso em: 30 set. 2024.

MOVIMENTOS CULTURAIS DA CIDADE DE SÃO PAULO (MCCSP). **Primeira Conferência Livre Popular dos Movimentos Culturais da Cidade de São Paulo**: relatório de sistematização de propostas. São Paulo. 2021.

PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO PAULO. **Balanco de Gestão 2001 – 2004**. São Paulo: PMSP, 2004.

SÃO PAULO (SP). **Decreto Municipal n.57.484**, de 29 de novembro de 2016. Institui o Sistema Municipal de Cultura da Cidade de São Paulo e o Plano Municipal de Cultura de São Paulo, bem como o Sistema Municipal de Financiamento à Cultura e o Sistema Municipal de Informações e Indicadores Culturais, 2016c.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. **Plano Municipal de Cultura de São Paulo**. São Paulo: SMC, 2016b.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. **Relatórios de Gestão 2020, 2021 e 2022**. São Paulo: SMC, 2020.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. **Participação e cidadania cultural**: a experiência da III Conferência Municipal de Cultura de São Paulo. Org. Val, A. P. et al. São Paulo: SMC, 2014.

SENA, E. A. **Políticas culturais, cidadania e território**: desafios da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 2001-2016. São Paulo, 2022. Tese (Doutorado em Cultura e Informação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27151/tde-27062023-172841/publico/EduardoAugustoSenaVC.pdf>>. Acesso em: 30 set. 2024.

TJABBES, B. A. L. **Políticas culturais municipais em São Paulo (1935-2016)**: uma abordagem territorial. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

VAL, A. P. Narrativas em disputa: diversidade, cidadania cultural e acesso à cultura na agenda pública da Cidade de São Paulo. In: CALABRE, L. (Org.) **Políticas culturais e problemáticas contemporâneas**: financiamento, gestão e formação. São Paulo: Itaú Cultural, 2018, v.1, p.168-81. Disponível em: <https://portal-assets.icnetworks.org/uploads/attachment/file/99799/IC-POLCULTURAIS_vol4.pdf>. Acesso em: 30 set. 2024.

FINANCIAMENTO DA CULTURA NO BRASIL: UMA ANÁLISE DOS VALORES EMPENHADOS NAS CAPITAIS BRASILEIRAS (2013-2023)

Breno Domingos de Oliveira¹

Daniele Pereira Canedo²

Ernani Coelho Neto³

RESUMO: O artigo investiga o financiamento da cultura nas capitais brasileiras, analisando as despesas públicas no período de 2013 a 2023. A pesquisa evidencia a persistente dificuldade em assegurar alocações orçamentárias consistentes para políticas culturais, refletindo uma tendência de baixa priorização dessa área nos orçamentos municipais. Os dados revelam que, na maioria das capitais, os investimentos em cultura representam menos de 1% do orçamento total, destacando a necessidade de intervenções que promovam maior investimento no setor cultural no país.

PALAVRAS-CHAVE: financiamento, indicadores, políticas culturais, municípios.

INTRODUÇÃO

O acesso à cultura é um direito fundamental de todos os cidadãos, consagrado pela Declaração Universal dos Direitos Humanos e pela Constituição Federal de 1988. No entanto, a materialização desse direito depende de políticas públicas e de investimentos governamentais de todos os entes da Federação. O presente artigo propõe analisar uma parte do fluxo de recursos públicos destinados ao financiamento da cultura no Brasil, a partir dos registros das despesas das capitais brasileiras entre 2013 e 2023. O objetivo é traçar um panorama dos investimentos públicos em cultura, considerando não apenas o montante de recursos, mas também as tendências observadas ao longo do tempo.

¹ Mestre em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia e Pesquisador do Observatório da Economia Criativa (OBEC). E-mail: brenoddoliv@gmail.com

² Doutora em Cultura e Sociedade pelo Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia e Pesquisadora do Observatório da Economia Criativa (OBEC). E-mail: danielecanedo@ufrb.edu.br

³ Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas, professor da Escola de Administração da Universidade Federal da Bahia, professor permanente do Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento e Gestão Social (PPDGS), pesquisador do Observatório da Economia Criativa (OBEC). E-mail: ernanien@gmail.com

Os dados reunidos neste trabalho são produtos da pesquisa Painel de Dados do Fomento à Cultura, uma iniciativa do Observatório da Economia Criativa (OBEC), um grupo de pesquisa interinstitucional que reúne docentes e discentes da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), da Universidade Federal da Bahia (UFBA), da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), além de pesquisadores independentes e de outras instituições, públicas e privadas, para a promoção de atividades de ensino, pesquisa e extensão no campo da economia criativa.

Com o objetivo de coletar, sistematizar e analisar informações que forneçam uma visão clara sobre a realidade do fomento cultural no Brasil, a pesquisa, iniciada em 2022, é um esforço permanente do OBEC, atualizando os dados e indicadores anualmente para garantir que o Painel de Dados seja uma fonte confiável para formuladores de políticas públicas, pesquisadores, a imprensa e a sociedade civil.

O artigo está fundamentado nos registros do Sistema de Informações Contábeis e Fiscais do Setor Público Brasileiro (Siconfi) do Tesouro Nacional, que reúne informações sobre as despesas públicas dos entes federativos. Os achados foram organizados de maneira comparativa e num período de onze anos. Essa abordagem buscou determinar a prioridade dada à cultura nos orçamentos das capitais brasileiras e, também, revelar as tendências do investimento em cultura ao longo do tempo.

O artigo se estrutura em quatro seções. A primeira apresenta o contexto da pesquisa, com uma breve revisão da literatura sobre o financiamento da cultura no Brasil e a justificativa para a escolha do período e das cidades selecionadas.. A segunda seção descreve a metodologia utilizada, com a definição dos indicadores e a forma como foram produzidos. A terceira seção apresenta os resultados da pesquisa, com a análise dos valores empenhados pelos governos municipais das capitais brasileiras em cultura, e discute os resultados da pesquisa. Por fim, as considerações finais apontam algumas conclusões e recomendações para futuras pesquisas.

1. Contexto da Pesquisa - desafios para o financiamento da cultura no Brasil

O financiamento da cultura no Brasil é um tema complexo e multifacetado, que envolve diferentes atores, mecanismos e instrumentos. As políticas públicas de apoio à cultura são historicamente marcadas por descontinuidades, instabilidades e desigualdades

regionais, o que reflete a baixa prioridade dada ao setor em comparação com outras áreas, como educação e saúde (RUBIM, 2017).

Nos últimos anos, o debate sobre o financiamento da cultura tem se intensificado, impulsionado por diversos fatores, como a crise econômica, os cortes orçamentários, a extinção do Ministério da Cultura e a aprovação de novas leis de incentivo, como a Lei Rouanet e a Lei Aldir Blanc. Em meio a esse cenário conturbado, a necessidade de pesquisas que analisem o investimento público em cultura se torna mais evidente, de forma a subsidiar a formulação de políticas públicas mais adequadas à potência da cultura brasileira.

A Emenda Constitucional n.º 71 de 2012, que instituiu o Sistema Nacional de Cultura (SNC), representa um marco fundamental para o setor cultural brasileiro. O SNC configura-se como uma estrutura legal e política que introduz instrumentos de governança, financiamento, participação social e cooperação para a promoção e gestão das políticas culturais. Dentre seus objetivos específicos, destaca-se a criação de instrumentos de gestão para o acompanhamento e avaliação das políticas públicas de cultura (BRASIL, 2010). Inspirado no Sistema Único de Saúde (SUS), o SNC privilegia o compartilhamento de responsabilidades entre os entes da Federação, conforme expresso no art. 216-A da Constituição Federal:

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.

Ao aderir ao SNC, os entes federados devem criar instâncias de consulta e deliberação com a participação da sociedade civil, órgãos de gestão para o setor, estruturas de financiamento e planejamento de longo prazo (BRASIL, 2012). O SNC atua como um arranjo indutor, buscando o compromisso do poder público com políticas culturais formuladas a partir de uma burocracia especializada, do envolvimento do cidadão, de marcos institucionais definidos, de uma visão que transcende o mandato do governante e de um arranjo de financiamento formal e estável, no qual foram previstas transferências de recursos entre os níveis de governo.

Apesar dos avanços, o volume e o acesso a recursos para o financiamento das políticas e para o fomento cultural continuam sendo um obstáculo. Rubim (2016) aponta problemas no sistema de financiamento e fomento cultural, que considera desequilibrado e incapaz de refletir a complexidade da cultura brasileira. Silva, Burgos e Medeiros (2018) corroboram essa visão, concluindo que as atividades culturais contam com pouco apoio e são, na maioria das vezes, financiadas pelos próprios artistas e suas redes de parceiros.

As abordagens de incentivo à cultura mais utilizadas nas últimas décadas se baseiam em três tipos de origem: incentivos fiscais, fundos de investimento e recursos orçamentários (PEDRA, 2013). Almeida e Paiva Neto (2017) destacam que, no plano federal, a renúncia fiscal, por meio da Lei Rouanet, ainda é o mecanismo mais utilizado no financiamento das atividades culturais. No entanto, os autores alertam para a concentração de recursos resultante, já que poucas propostas culturais se tornam atraentes para mobilizar os interesses empresariais e o envolvimento do setor privado. Costa, Medeiros e Bucco (2017) corroboram essa visão ao documentar a concentração de incentivadores e proponentes que utilizam a Lei de Incentivo à Cultura para a obtenção de recursos na região Sudeste do Brasil. Nas demais regiões, o investimento direto de estados e municípios continua sendo fundamental para o fomento cultural.

O presente artigo se insere nesse contexto, ao analisar os recursos empenhados pelas capitais brasileiras entre 2013 e 2023 no setor cultural. A escolha desse período foi condicionada por alguns fatores. Primeiro, o intervalo abrange um ciclo completo de governos federais, estaduais e municipais, o que permite analisar a influência do contexto político-institucional sobre o aporte em cultura. Em segundo lugar, o período inclui momentos de grande instabilidade econômica e política, como a crise de 2014-2016 e a pandemia de COVID-19. Por fim, o período também abarca a introdução de mudanças no marco legal do financiamento da cultura, em particular a Lei Aldir Blanc (Lei n.º 14.017/2020), o que permite capturar efeitos e influências desses eventos sobre o investimento público em cultura.

A escolha das capitais como objeto de discussão nesse artigo se deveu ao peso desses entes no contexto municipal do financiamento da cultura no Brasil e porque os pesquisadores do projeto decidiram tratar da esfera estadual do financiamento cultural em outro trabalho. Os municípios são responsáveis por grande parte dos investimentos

públicos em cultura, por meio de seus orçamentos próprios e da gestão de recursos provenientes de leis de incentivo. Além disso, as capitais são responsáveis pela implementação de parte das políticas culturais, como a gestão de museus, teatros, bibliotecas, centros culturais e outros espaços de produção e difusão cultural. Por fim, os valores empenhados nas capitais são indicadores válidos das diferentes realidades e especificidades de cada ente analisado.

2. Metodologia

Para representar e comparar o investimento em cultura nas cidades selecionadas para esse estudo, foram construídos dois instrumentos de análise:

- Ranking Empenho (RE): representa a porcentagem dos valores empenhados na função Cultura em relação ao orçamento total do ente federativo.
- Ranking Per Capita (RC): representa a despesa cultural por habitante, com base nas estimativas populacionais do IBGE.

Esses instrumentos sistematizaram os dados relativos às capitais brasileiras, com base nos registros do Siconfi. O RE permite comparar o peso da cultura no conjunto das despesas públicas de cada cidade analisada, enquanto o RC permite comparar o investimento em cultura entre diferentes capitais, independentemente do tamanho de suas populações.

Para o cálculo do RE, foram considerados os valores registrados no Siconfi na função Cultura, que inclui as subfunções Patrimônio Histórico, Artístico e Arqueológico (391) e Difusão Cultural (392), além de outras subfunções, como Administração Geral (122) e Proteção e Benefícios ao Trabalhador (331), que incluem despesas das máquinas administrativas no setor da cultura. Para o cálculo do RC, os valores empenhados na função Cultura foram divididos pela população estimada de cada capital, com base nos dados do IBGE, disponíveis também no conjunto de dados do Siconfi. Além disso, os valores foram corrigidos pelo Índice de Preços ao Consumidor Amplo (IPCA), utilizando como referência o mês de julho de 2024, a fim de assegurar a comparabilidade temporal dos dados.

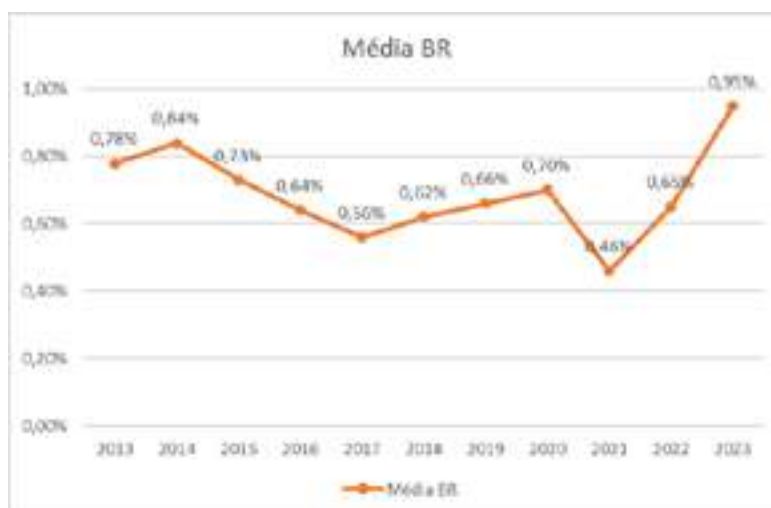
No contexto da pesquisa do Painel do Fomento à Cultura, os indicadores RE e RC foram calculados para cada ano do período analisado (2013-2023), o que permite traçar um panorama da evolução do investimento em cultura ao longo do tempo. Contudo, para

o presente trabalho, os achados para os anos de 2013 e 2023, foram escolhidos como recorte. Os resultados foram organizados em tabelas e gráficos, que facilitam a visualização e comparação dos dados.

3. Valores empenhados em Cultura das capitais brasileiras (2013 e 2023)

Os valores empenhados na função Cultura pelas capitais brasileiras entre 2013 e 2023 são reveladores acerca da atenção dispensada à cultura pelos governos municipais ao longo do tempo. O Gráfico 1 ilustra a evolução da média nacional dos valores nesse período.

Gráfico 1 - Média Nacional no Período de 2013 a 2023



Fonte: Elaboração própria com base nos dados do Siconfi/STN (2024)

Após atingir o pico de 0,84% do orçamento total em 2014, observa-se uma redução gradual nos anos subsequentes, chegando a 0,56% em 2017. Embora tenha havido uma recuperação nos anos seguintes, a trajetória ascendente é interrompida por uma queda acentuada em 2021, quando o percentual investido atinge o patamar de 0,46%. Apesar do crescimento observado em alguns momentos, apenas em dois anos da série histórica os valores empenhados superaram o montante de 0,78% registrado em 2013, ponto de partida da análise.

Os aumentos registrados em 2020 e 2023 estão relacionados com o contexto mais favorável para os investimentos em cultura que se produziu nesses anos, especialmente com a implementação das Leis Aldir Blanc e Paulo Gustavo, que visavam fortalecer o setor após os efeitos da pandemia de Covid-19. Essas iniciativas destinaram recursos

federais para estados, municípios e Distrito Federal, permitindo que estes entes ampliassem seus investimentos no setor cultural.

A série histórica sugere que, apesar dos esforços recentes, as capitais brasileiras têm limitado a prioridade dada ao financiamento da cultura ao longo dos anos, o que pode ter impactos significativos no desenvolvimento cultural e artístico do país. A tabela 1 fornece os detalhes da situação de cada capital estudada nos anos inicial e final do intervalo coberto pela pesquisa Painel do Fomento à Cultura. Os percentuais e valores foram organizados em ordem decrescente, como pode ser observado logo a seguir:

Tabela 1: Ranking Empenho das Capitais (2013 e 2023)

Posição	2013	%	2023	%
1	Recife	2,48%	Recife	2,61%
2	Aracaju	1,34%	São Luís	2,25%
3	Rio de Janeiro	1,15%	Boa Vista	2,24%
4	João Pessoa	1,13%	Natal	1,74%
5	São Luís	1,08%	Palmas	1,51%
6	Vitória	0,97%	Macapá	1,45%
7	Manaus	0,96%	Maceió	1,13%
8	Palmas	0,96%	Manaus	1,07%
9	Porto Alegre	0,95%	São Paulo	0,96%
10	São Paulo	0,90%	Vitória	0,94%
11	Teresina	0,76%	Curitiba	0,92%
12	Fortaleza	0,75%	Florianópolis	0,82%
13	Belo Horizonte	0,72%	Fortaleza	0,81%
14	Curitiba	0,70%	Salvador	0,75%
15	Natal	0,69%	Rio Branco	0,70%
16	Rio Branco	0,67%	João Pessoa	0,65%

17	Belém	0,57%	Rio de Janeiro	0,62%
18	Florianópolis	0,55%	Belém	0,60%
19	Boa Vista	0,50%	Cuiabá	0,56%
20	Campo Grande	0,48%	Belo Horizonte	0,55%
21	Cuiabá	0,47%	Teresina	0,53%
22	Maceió	0,45%	Porto Alegre	0,41%
23	Porto Velho	0,31%	Aracaju	0,37%
24	Macapá	0,28%	Campo Grande	0,36%
25	Goiânia	0,22%	Porto Velho	0,27%
26	Salvador	0,12%	Goiânia	0,08%

Fonte: Elaboração própria com base nos dados do Siconfi/STN (2024)

Mais uma vez, os números reforçam a impressão de que a prioridade que os governos das capitais dedicam ao campo da cultura está, em geral, raramente mantêm o ímpeto. A irregularidade dos aportes em cultura em relação ao total dos orçamentos municipais pode ser observada também na alternância das cidades entre as dez primeiras posições. Das capitais que faziam parte desse grupo em 2013, apenas metade se mantinha nessa zona dez anos depois. E delas, somente Recife não teve sua posição alterada.

A prioridade dada à cultura nos orçamentos municipais é um desafio persistente, que precisa ser enfrentado para garantir o desenvolvimento cultural e o acesso à cultura como direito de todos os cidadãos.

Outro aspecto que merece destaque tem haver com a quantidade de cidades que empenharam valores acima da média nos dois anos representados na tabela 1. Em 2013, somente as cidades situadas nas dez primeiras posições do RE alcançaram percentuais acima da média naquele ano. Em 2023, esse grupo seletor perdeu um integrante, agora totalizando 9 capitais.

A tabela 2, abaixo, sistematiza os valores empenhados per capita para os mesmos anos representados na tabela 1. Chama atenção nesses números a disparidade que se pode observar entre as diversas capitais brasileiras. O valor destinado para um cidadão de Recife em 2023 é, aproximadamente, 28 vezes maior do que para outro brasileiro

residente em Goiânia. Aqui fica evidente o fato de que o acesso à cultura no Brasil, no que diz respeito aos governos de capital, pode ser uma loteria. Depende da sorte de nascer e viver na cidade certa.

Tabela 2: Ranking Per Capita das Capitais (2013 e 2023)

Posição	2013	R\$	2023	R\$
1	Recife	R\$ 55,21	Recife	R\$ 124,61
2	Vitória	R\$ 41,64	Boa Vista	R\$ 106,37
3	Rio de Janeiro	R\$ 39,12	Palmas	R\$ 103,23
4	Porto Alegre	R\$ 31,57	São Luís	R\$ 96,9
5	São Paulo	R\$ 29,84	São Paulo	R\$ 85,22
6	Aracaju	R\$ 29,66	Natal	R\$ 84,58
7	Belo Horizonte	R\$ 25,58	Vitória	R\$ 73,98
8	João Pessoa	R\$ 23,82	Curitiba	R\$ 62,70
9	Curitiba	R\$ 23,68	Florianópolis	R\$ 61,96
10	Palmas	R\$ 22,25	Macapá	R\$ 57,24
11	São Luís	R\$ 21,74	Maceió	R\$ 50,04
12	Teresina	R\$ 16,59	Manaus	R\$ 45,12
13	Manaus	R\$ 15,15	Rio de Janeiro	R\$ 41,10
14	Fortaleza	R\$ 14,22	Cuiabá	R\$ 39,07
15	Florianópolis	R\$ 14,11	Fortaleza	R\$ 38,08
16	Campo Grande	R\$ 13,60	Belo Horizonte	R\$ 37,99
17	Natal	R\$ 12,54	Rio Branco	R\$ 32,41
18	Cuiabá	R\$ 10,69	Porto Alegre	R\$ 30,99
19	Rio Branco	R\$ 10,35	João Pessoa	R\$ 30,92
20	Boa Vista	R\$ 9,21	Teresina	R\$ 30,27

21	Belém	R\$ 8,48	Salvador	R\$ 29,37
22	Maceió	R\$ 7,30	Campo Grande	R\$ 22,80
23	Porto Velho	R\$ 6,05	Belém	R\$ 19,25
24	Goiânia	R\$ 5,29	Aracaju	R\$ 18,79
25	Macapá	R\$ 3,32	Porto Velho	R\$ 12,7
26	Salvador	R\$ 1,70	Goiânia	R\$ 4,30

Fonte: Elaboração própria com base nos dados do Siconfi/STN (2024)

O ano de 2023, marcado pela retomada do Ministério da Cultura e pela implementação da Lei Paulo Gustavo (Lei Complementar nº 195/2022), representou um aumento significativo no investimento em cultura, especialmente nas capitais. No entanto, é preciso acompanhar a evolução do investimento nos próximos anos para avaliar se essa tendência se consolidará e se os recursos serão utilizados de forma eficiente e transparente.

4. Conclusões e Considerações Finais

O presente artigo contribui para o debate sobre o financiamento da cultura no Brasil, ao analisar o dispêndio estadual e municipal entre 2013 e 2023. Os resultados da pesquisa evidenciam a necessidade de fortalecer e estabilizar as fontes de recursos municipais para políticas públicas de cultura, com maior investimento e melhor distribuição dos recursos entre as diferentes regiões do país.

A análise dos valores empenhados na função Cultura pelas capitais revela um cenário de grande diversidade, com diferentes níveis de priorização da cultura e diferentes modelos de gestão dos recursos. Essa diversidade exige políticas públicas que levem em conta as especificidades de cada região e que promovam a equidade no acesso aos recursos e aos bens culturais.

O monitoramento constante das despesas públicas em cultura é fundamental para garantir a transparência e a eficiência na aplicação dos recursos, além de contribuir para a construção de um sistema de financiamento mais justo e democrático. A democratização do acesso à cultura é um direito de todos os cidadãos e um elemento fundamental para o desenvolvimento social e econômico do país.

A pesquisa também aponta para a necessidade de aprofundar a análise do impacto das leis de incentivo à cultura, como a Lei Rouanet e a Lei Aldir Blanc, sobre o investimento público e privado em cultura. É preciso avaliar se essas leis têm contribuído para a democratização do acesso aos recursos e para o desenvolvimento cultural do país, ou se têm gerado concentração de recursos e desigualdades regionais.

Por fim, os achados reforçam a importância da participação da sociedade civil no debate sobre o financiamento da cultura. A construção de um sistema de financiamento mais justo e democrático depende do engajamento de todos os atores envolvidos – governos, artistas, produtores culturais, empresas e sociedade civil – na busca por soluções que garantam o acesso à cultura como direito de todos os cidadãos.

5. Referências bibliográficas

ALMEIDA, A.; PAIVA NETO, C. B. Fomento à cultura no Brasil: desafios e oportunidades. *Políticas Culturais em Revista*, Salvador, v. 10, n. 2, p. 35-58, 2017

BRASIL. Ministério da Cultura. *Sistema Nacional de Cultura: guia de orientações para os municípios – perguntas e respostas*. Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2012.

PEDRA, L. S. Fundo de Cultura da Bahia: participação social e acesso aos recursos. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL POLÍTICAS CULTURAIS, 4., 2013, Rio de Janeiro. Anais [...]. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2013b.

RUBIM, A. A. C. *Políticas Culturais no Brasil: tristes tradições*. Revista Galáxia, São Paulo, n. 13, p. 101-113, 2007.

RUBIM, A. A. C. Teses sobre Financiamento e Fomento à Cultura no Brasil. In: VALIATI, L.; MOLLER, G. (org.). *Economia criativa, cultura e políticas públicas*. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2016. p. 267-278.

SILVA, L. A. M.; BURGOS, F.; MEDEIROS, A. K. *Orçamento público municipal da cultura: função, subfunção ou sem-função?* Cadernos Gestão Pública e Cidadania, São Paulo, v. 23, n. 76, p. 376-396, 2018.

MESA XII

Gastronomia

**A FRENTE DA GASTRONOMIA MINEIRA:
AS DIRETRIZES DE UM MOVIMENTO QUE BUSCA FORTALECER A
GASTRONOMIA NO CONTEXTO DE BELO HORIZONTE COMO CIDADE
CRIATIVA**

¹ Paulo Aguiar de Andrade Lima Neto – Universidade Federal de Viçosa

² Magnus Luiz Emmendoerfer – Universidade Federal de Viçosa

³ Anthony Alves da Rocha Thuner – Universidade Federal de Ouro Preto

RESUMO: Este artigo analisa o papel da Frente da Gastronomia Mineira (FGM) como movimento social e agente cultural que desafia a hegemonia globalizada imposta pelo capitalismo. Com base em Adorno, Gohn e Boaventura, argumenta-se que o movimento atua como demanda contra-hegemônica, promovendo a identidade local em um contexto global. Esta investigação adota a pesquisa documental, tendo como objeto o regimento interno da Frente, para identificar diretrizes que reforcem a identidade cultural mineira. A análise do documento oferece contribuições replicáveis a pesquisadores e gestores públicos interessados. O estudo também examina a presença digital ativa da Frente e sua relação com o título de Cidade Criativa da Gastronomia da UNESCO no contexto da cidade de Belo Horizonte.

¹ Doutorando em Administração Pública pela Universidade Federal de Viçosa e bolsista CAPES, Mestre em Gestão Pública pela Universidade Federal do Pará/ Núcleo de Altos Estudos Amazônicos. Gestor de Cidades pela Universidade Federal do Pará. Membro do Grupo de Pesquisa em Gestão e Desenvolvimento de Territórios Criativos (GDTec) do Núcleo de Administração e Políticas Públicas (NAP2), Brasil. Email: paulo.aguiar@hotmail.com

² Doutor em Ciências Humanas: Sociologia e Políticas pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) Brasil, com pós-doutorado em Administração Pública, Turismo, Empreendedorismo pelas Universidades do Minho, Algarve e Évora, Portugal e em Políticas Públicas e Economia Criativa pelas Universidades de Tilburg e Breda, Holanda. Professor no Programa de Pós-Graduação em Administração Pública, Universidade Federal de Viçosa (UFV) e do Programa em Turismo e Patrimônio da UFOP. Líder do Grupo de Pesquisa em Gestão e Desenvolvimento de Territórios Criativos (GDTec) do Núcleo de Administração e Políticas Públicas (NAP2), Brasil. Coordenador Geral da Cátedra UNESCO em Economia Criativa e Políticas Públicas. Email: magnus@ufv.br

³ Mestrando em Turismo e Patrimônio pela Universidade Federal de Ouro Preto e bolsista CAPES. Possui especialização em Finanças, Investimentos e Banking, PUCRS (2023) e MBA em Desenvolvimento Sustentável e Economia Circular, PUCRS (2025). Graduado em Letras - Inglês, Estácio de Sá (2021); em Gastronomia, Centro Universitário UNA (2018); e, em Turismo, UFMG (2022). Membro do grupo de pesquisa em Gestão e Desenvolvimento de Territórios Criativos (GDTec) do Núcleo de Administração e Políticas Públicas (NAP2), Brasil. Email: anthony.thuner@aluno.ufop.edu.br

PALAVRAS-CHAVE: Movimentos Sociais, Análise Documental, Cidade Criativa, Gastronomia, Teoria Crítica.

1. INTRODUÇÃO

Quando se fala em cidades, o pensamento sempre se desloca para uma característica que na maioria das vezes está atrelado ao seu aspecto cultural. A UNESCO tem o objetivo de fortalecer com o selo, que é concedido por meio da sua Rede de Cidades Criativas (UCCN), o reconhecimento das características das cidades ao redor do mundo como uma distinção que cada uma delas naturalmente passou a ter. As cidades que se unem ao projeto passam por uma minuciosa avaliação e precisam ser indicadas por outras cidades já integrantes (UCCN, 2025).

As candidatas precisam se comprometer em compartilhar as boas práticas e desenvolver ligações que associam os setores público e privado e a sociedade civil: Fortalecer a criação, produção, distribuição e disseminação de atividades, bens e serviços culturais, desenvolver pólos de criatividade e inovação e aumentar as oportunidades disponíveis para criadores e profissionais do setor cultural, melhorar o acesso e a participação na vida cultural, particularmente em benefício de grupos desfavorecidos e pessoas vulneráveis; Integrar totalmente a cultura e a criatividade em seus planos de desenvolvimento sustentável.

As cidades que conquistaram essa distinção territorial em um dos pólos culturais⁴ que são atribuídas por meio das candidaturas, se comprometem a desenvolver os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) no seu território. Para além disso, uma cidade ao receber esse reconhecimento da UCCN, encarrega-se de cumprir deveres e compromissos junto à sociedade que não se limita aos ODS (UCCN, 2025). Isso desencadeia vários efeitos endógenos na cidade chancelada (TISCHER; TAROUÇO, 2022), por isso busca-se entender quais são esses efeitos deste fórum participativo em uma maior autonomia da identidade cultural mineira.

⁴ Atualmente são oito áreas criativas classificadas pela UCCN: arquitetura, gastronomia, design, artesanato e artes populares, música, cinema, artes midiáticas e literatura (UCCN, 2025).

As Cidades Criativas da Gastronomia da UNESCO têm sido um dos programas internacionais mais influentes na valorização da gastronomia local como patrimônio cultural das cidades integrantes (MATOS et al., 2024). Entretanto, enquanto a gastronomia local é promovida em um cenário globalizado, muitas vezes as práticas culturais locais enfrentam a uniformização e a mercantilização das identidades culturais (EMMENDOERFER, 2024). A Frente da Gastronomia Mineira (FGM) surge como uma resposta crítica a essas dinâmicas, buscando afirmar a gastronomia mineira como um espaço de resistência e reafirmação da cultura local, desafiando as forças globalizantes e homogeneizadoras. Este artigo, portanto, problematiza o movimento dentro de um contexto contra hegemônico, abordando a tensão entre globalismo e localismo e a luta por uma identidade cultural autêntica.

A Frente da Gastronomia Mineira foi criada com o intuito de ser um fórum participativo para reunir esforços pela defesa, preservação e promoção da gastronomia do estado de Minas Gerais. No estado mineiro, existem iniciativas nesse sentido, contudo, era necessário que elas fossem conectadas (MINAS GERAIS, 2021). Sem personalidade jurídica, a FGM promove essa articulação através de um trabalho em rede que conta com representantes de instituições públicas, privadas e do terceiro setor, formadores de opinião, empreendedores, profissionais e pesquisadores do tema, e todos aqueles que tenham interesse ou participação na cadeia gastronômica. A estrutura da Frente hoje conta com um coordenador e membros da secretaria executiva, no entanto, é importante destacar que a FGM é formada por todos os seus membros e cada um possui um importante papel para a construção desse movimento.

Movimentos sociais, como o da Frente da Gastronomia Mineira, desempenham um papel fundamental na valorização das tradições culturais locais e na construção de uma identidade coletiva. A partir disso, questiona-se de que forma o movimento se consolida em seu documento, propondo ações que visem tornar a gastronomia mineira mais autêntica? Ao se posicionarem como protagonistas da cultura, esses movimentos não apenas preservam o patrimônio, mas também contribuem para o fortalecimento da economia e para a criação de um vínculo mais profundo entre os indivíduos e sua herança cultural, promovendo uma cidade mais criativa e consciente de seu potencial único. Entender melhor o regimento de um movimento, garante uma legitimidade e transparência para a sociedade civil de que estão sendo feitas ações em prol da cultura.

A escolha da cidade de Belo Horizonte para essa pesquisa se deu pelo fato de lá, nos últimos vinte anos, estar passando por um processo de exaltação e divulgação de sua cultura, enquanto política de Estado, tendo como carro-chefe a sua gastronomia, autêntica e única (MINAS GERAIS, 2021). O discurso institucional objetiva transformar a cidade em uma referência global de gastronomia, de forma a incentivar o turismo gastronômico na cidade e, por conseguinte, no estado.

Todas as pessoas que estão lutando por certos objetivos e interesses, tanto para transformação quanto para preservação da ordem estabelecida na sociedade, são atores sociais e têm um papel ativo na construção do significado de um movimento. Nesse sentido, assume-se, com Gohn (2011), que os movimentos estão constantemente em sintonia com a realidade social, construindo ações coletivas e propostas que agem como resistência à exclusão. Este trabalho tem por objetivo analisar o regimento interno da FGM e verificar se há práticas que estão voltadas à identificação cultural.

2. REFERENCIAL TEÓRICO

Para Gonçalves (2007), a cultura é marcada por uma dinâmica de conflitos entre grupos dominantes e grupos subalternos. A autora distingue os protagonistas, aqueles que lideram os movimentos culturais de resistência, e os antagonistas, que são aqueles que buscam manter o status quo das relações de poder. A Frente da Gastronomia Mineira pode ser vista como um protagonista no movimento cultural, que busca se afirmar contra as pressões do mercado global e a indústria cultural, promovendo a autenticidade e a valorização das tradições locais.

De acordo com Maria Glória Gohn (2012), as novas formas de mobilização social não apenas contestam as desigualdades e opressões estruturais, mas também buscam reafirmar valores culturais locais como formas de resistência. Isso se aplica à gastronomia mineira, que, ao se posicionar contra a homogeneização da alimentação imposta pela indústria alimentícia, propõe uma alternativa que valoriza a singularidade dos sabores e saberes regionais (MINAS GERAIS, 2024). O movimento não é apenas uma expressão de resistência, mas também uma tentativa de criar um novo espaço de agendamento cultural, onde as tradições alimentares não são apenas preservadas, mas também adaptadas para o contexto contemporâneo, sem perder sua essência.

2.1 A Indústria Cultural: Adorno e a Cultura Gastronômica

A indústria cultural é um conceito desenvolvido por Theodor Adorno e Max Horkheimer na obra *A Indústria Cultural: O Esclarecimento como Mistificação das Massas* (2006). Segundo Adorno, a cultura no capitalismo avançado se tornou uma mercadoria que é moldada e consumida conforme as lógicas do mercado. No caso da gastronomia, a globalização das práticas gastronômicas pode ser vista como parte da indústria cultural, na qual as tradições locais sofrem um processo de comoditização para serem enviadas ao mercado global. A FGM, ao se opor à mercantilização e à homogeneização cultural, atua como um movimento que desafia a lógica capitalista de produção e consumo cultural.

Adorno, em sua teoria da indústria cultural, expõe como a cultura, quando transformada em mercadoria, perde sua função crítica e se torna um produto massificado. No ensaio "A Indústria Cultural: O Esclarecimento como Mistificação das Massas", o autor afirma que "a cultura se torna uma mercadoria quando se submete às exigências do mercado, perdendo seu valor autêntico e sua capacidade de contestação" (Adorno & Horkheimer, 1947, p. 151). Este conceito é central para a compreensão de como a gastronomia, quando absorvida pela lógica da indústria cultural globalizada, corre o risco de perder suas especificidades e se transformar em um produto simplificado, homogêneo e desprovido de identidade.

Quando a gastronomia de Minas Gerais é absorvida por uma indústria cultural que busca simplificar os sabores tradicionais para atender ao mercado global, o valor cultural e identitário da culinária local tende a ser diluído. Esse processo pode ser visto como um exemplo de como o globalismo, representado pela indústria cultural, pode minar a riqueza das expressões culturais locais, transformando-as em produtos padronizados. Para Adorno, "a indústria cultural transforma as manifestações culturais em mercadorias, impondo uma homogeneização que apaga as diferenças" (Adorno, 1995, p. 109).

2.2 Globalismo e Localismo

O conceito de globalismo e localismo desenvolvido por Boaventura de Souza Santos (2002) oferece uma base teórica importante para a análise da FGM. Para Santos (2002), o globalismo representa a homogeneização dos saberes e práticas culturais no cenário global, enquanto o localismo defende a diversidade cultural e a valorização das identidades locais. A FGM pode ser vista como uma resposta local ao processo de globalização, com a intenção de preservar as práticas culturais autênticas e criar um espaço de resistência dentro da globalização, reafirmando a identidade cultural mineira em um cenário de crescente homogeneização (FGM, 2019).

É possível encontrar na literatura diversas abordagens que discorrem sobre as transformações no sistema alimentar promovidas pela globalização, dentre as quais destacamos as perspectivas econômica, social e política. Pela lente econômica, a globalização se intensifica à medida que as nações se inserem e se aprofundam no comércio mundial de alimentos e participam da troca desses bens de maneira ótima e de acordo com sua capacidade de pagamentos. Essa visão da globalização do sistema alimentar enfatiza a transformação dos alimentos em bens duráveis produzidos em massa, quase que em um processo de redução do alimento a mercadorias puras, cujas etapas de processamento são para adicionar “valor agregado”, o que, por sua vez, permite o aumento do lucro das empresas produtoras (BONANNO et al. 1994). Por seu turno, o comedor é analisado enquanto um consumidor que, inserido nesse contexto, passa a seguir uma dieta homogeneizada e padronizada globalmente (OOSTERVEER, 2005; FISCHLER, 2011 apud POL, 2019, p. 59). As abordagens que analisam a globalização do sistema alimentar sob a perspectiva cultural tendem a considerar aspectos como valores e autonomia das sociedades, bem como as formas de consumo e valorização da diversidade cultural, estando estes fatores no centro das suas reivindicações. Essa perspectiva faz resistência à globalização e muitas vezes conduz o debate para uma relação dicotômica entre o global e o local, ao se opor à lógica de mercantilização dos alimentos (KOPYTOFF; APPADURAI, 1986; OHNUKI-TIERNEY, 1999; GUPTA 2003).

As reações a esse processo podem ser observadas nas críticas feitas à exportação do modelo alimentar norte-americano para outras culturas, uma das formas pelas quais os Estados Unidos promovem o domínio cultural, ao espalhar seus hábitos pelo mundo e criar comportamentos alimentares baseados em fast foods e alimentos processados. Já

a perspectiva política sobre a globalização enfatiza, de uma forma geral, as relações estatais e a desigualdade de poder entre os Estados, e apoiam-se em alguma medida nas teorias de dependência e sistema mundo (WALLERSTEIN, 1976). Sob essa ótica, a alimentação desempenha papel fundamental em uma relação na qual os países periféricos fornecem commodities alimentares aos países centrais, que por sua vez processam as commodities em complexos agroindustriais, e vendem os produtos alimentares manufaturados para os países periféricos, alimentando uma lógica que mantém o centro desenvolvido e a periferia em crônico estado de subdesenvolvimento (CHALLIES, 2012; SONNINO et al., 2014).

3. METODOLOGIA

Este artigo adota uma metodologia qualitativa, com ênfase em análise documental. A análise bibliográfica inclui a revisão dos conceitos de Maria da Glória Gonçalves, Adorno, Boaventura de Souza Santos e outros autores relevantes sobre movimentos sociais, indústria cultural e globalização. A análise documental inclui o estudo da plataforma digital da Frente da Gastronomia Mineira, sua produção discursiva, as ações políticas e as estratégias de resistência cultural, além de um mapeamento de suas ações e demandas na luta por uma gastronomia autêntica e contra hegemônica.

A pesquisa proposta pretende interpretar e analisar o seu objeto de estudo – o movimento e suas diretrizes – à luz do método dialético explicitamente preocupado com as espaço-temporalidades da (re)produção social. A dialética entre quantidade e qualidade, princípio bastante importante do método adotado, sustenta a opção por uma pesquisa de tipo quanti-qualitativa. Dentre os princípios e elementos de análise, destacam-se: contradição, conflito, tese, antítese e síntese, totalidade, da quantidade à qualidade, essência e aparência.

O referido método é a investigação através da contraposição de elementos conflitantes e da compreensão do papel desses elementos em um fenômeno. O pesquisador deve confrontar qualquer conceito tomado como “verdade” com outras realidades e teorias para se obter uma nova conclusão. Dessa maneira, a dialética não analisa o objeto estático, mas contextualiza o objeto de estudo na dinâmica histórica,

cultural e social (THALHEIMER, 1979). Os dados foram tratados e analisados de forma que pudessem ser comprovados a realidade empírica que emerge do estudo proposto. Sendo assim, a análise dos dados coletados nas fontes bibliográficas e documentais utilizadas nesse estudo, ocorreram de forma descritiva e dialética.

Com base no que foi exposto acima, vale ressaltar que, no que diz respeito à pesquisa qualitativa, pode-se utilizar uma diversidade de procedimentos e de constituição e análise de dados, dentre eles a Análise Documental. De acordo com Sá-Silva, Almeida e Guindani, (2009), a riqueza de informações que se pode ser extraído e resgatado dos documentos justifica o seu uso em várias áreas das Ciências Humanas e Sociais, uma vez que possibilita ampliar o entendimento de objetos cuja compreensão necessita de contextualização histórica e sociocultural. Ademais, ao analisar um fato ocorrido e ao reconstruí-lo, Cellard (2008), afirma que o documento escrito constitui uma fonte preciosa para todo pesquisador nas ciências sociais. Ele não pode ser substituído em qualquer reconstituição referente a um passado relativamente distante, uma vez que não é raro que ele represente a quase totalidade dos vestígios da atividade humana em determinadas épocas. Ao mesmo tempo, ele continua como o único testemunho de atividades particulares ocorridas num passado recente.

4. A FRENTE DA GASTRONOMIA MINEIRA: UM MOVIMENTO CONTRA-HEGEMÔNICO

O fórum participativo, Frente da Gastronomia Mineira (2019), foi criado com o objetivo de valorizar e promover a culinária do estado de Minas Gerais, destacando suas tradições e ingredientes típicos, ao mesmo tempo em que busca fomentar a economia local e o turismo gastronômico. Em seu projeto integram ações de capacitação, encontros mensais (de forma presencial e online) para discussões acerca do sistema agroalimentar belo-horizontino, promoção de eventos e apoio a empreendedores da área, com foco na sustentabilidade e no fortalecimento das pequenas e médias empresas. Com uma rica diversidade culinária, que vai desde pratos tradicionais, como o pão de queijo e feijão tropeiro, até preparações mais contemporâneas, o projeto visa não apenas preservar a cultura, mas também inovar e aproximar os mineiros e turistas da gastronomia do estado (SANTOS, 2020).

Segundo o Art. 3º da FGM, sua atuação ocorre por meio de: a) Cooperação, articulação e troca de ideias envolvendo membros e agentes da cadeia de valor da gastronomia mineira; b) promoção da gastronomia mineira perante aos seus diversos públicos-alvo em nível nacional e internacional; c) defesa da gastronomia mineira e; d) proposição de políticas públicas que favoreçam o desenvolvimento da cadeia de valor da gastronomia mineira em nível municipal, estadual e federal

A FGM é um movimento que nasceu como uma resposta à crescente mercantilização e globalização da gastronomia, com o objetivo de preservar a gastronomia mineira como um patrimônio cultural e uma expressão autêntica da identidade local. Por meio de seu site, canal no Youtube, seu perfil no Instagram e de suas reuniões presenciais periódicas, o movimento conecta produtores locais, chefes de cozinha, artesãos e artistas que compartilham a visão de resistir à padronização cultural imposta pela indústria cultural e pelos mercados globais.

Nos incisos:

A) a FGM poderá participar e/ou apoiar a realização de eventos diversos, vinculados à cadeia de valor da gastronomia.

B) a participação de membros nos eventos dos quais a FGM participe poderá ocorrer de formas diversas, desde a realização de convite específico, descontos e/ou gratuidade em acessos, oferta de espaços de venda e promoção de produtos e serviços, e outros que venham a ser identificados.

C) será elaborado formulário específico para cadastro dos eventos e definição da participação da FGM e seus membros.

Percebe-se que o movimento Frente da Gastronomia Mineira se opôs à padronização da gastronomia local nos grandes eventos turísticos, fortalecendo os donos de restaurantes, a secretaria de turismo e as pessoas da sociedade civil, defendendo que a culinária tradicional de Minas deve ser preservada em sua autenticidade, sem cair nas lógicas do capitalismo e da indústria cultural que transformam os pratos em produtos de consumo massificado. O movimento também luta pela valorização dos produtores locais e pelo fortalecimento de redes solidárias que promovam uma gastronomia sustentável e local.

4.1 A Frente da Gastronomia Mineira como Agente Contra-Hegemônico

O movimento se posiciona como um agente cultural contra-hegemônico, desafiando as dinâmicas de globalização e mercantilização da gastronomia. De acordo com Maria da Glória Gonçalves, enquanto o movimento gastronômico de Minas pode ser visto como um protagonista, ele é, simultaneamente, um antagonista da hegemonia imposta pelo mercado e pela indústria cultural que comercializa a gastronomia. Ao afirmar uma gastronomia autêntica e local, o movimento desafia a hegemonia cultural e oferece um contraponto às dinâmicas capitalistas que buscam homogeneizar as práticas culturais.

De acordo com o regimento interno do fórum participativo, o mesmo se compromete no Art. 1º – A Frente da Gastronomia Mineira (FGM), estabelecido em 14 de maio de 2014, a ser um “Movimento que envolve pessoas físicas e jurídicas, públicas e privadas, que atuam de forma colaborativa, voluntária, interdisciplinar e criativa em prol da pesquisa, desenvolvimento, valorização da identidade, promoção e defesa da gastronomia mineira em Minas Gerais, no Brasil e no mundo”.

Ressaltamos que, no interior de uma mesma sociedade, é possível encontrar a divisão entre cultura popular, cultura erudita e cultura de massa. Chauí (1995) lembrou que em sentido antropológico e histórico, todos os seres humanos são cultos, pois são todos seres culturais. Eles aprendem a fazer as coisas, constroem seu convívio e tecem as suas experiências. A autora escreveu que: "cada cultura inventa seu modo de relacionar-se com o tempo, de criar sua linguagem, de elaborar seus mitos e suas crenças, de organizar o trabalho e as relações sociais, de criar obras de pensamento e de arte.

Destacou-se, anteriormente, que as características individuais (modo de agir, pensar, de sentir, valores, conhecimentos, visão de vida) dependem da interação do sujeito com o meio físico e social. O desenvolvimento humano está inteiramente relacionado ao contexto sociocultural em que ele se inseriu e se processa de forma dinâmica e dialética por intermédio de rupturas e desequilíbrios que provocam contínuas reorganizações (LOPES; SANTOS, 2020).

Segundo Gohn (2001b, p.25): “Podemos observar que a cultura desempenha um papel estratégico, que é o de construir táticas para a ação”. Para a autora, a cultura é

também uma força, uma prática plena de significados. Nesse sentido, a educação deve trabalhar a cultura como instrumento de mobilização e de conscientização dos alunos, sendo a escola o espaço privilegiado de integração.

No regimento analisado, constata-se que no inciso h) os membros devem participar e contribuir com a FGM na execução das tarefas diárias, tais como, participação das reuniões e debates, construção de propostas e iniciativas, divulgação do movimento, participação em grupos de pesquisa, trabalhos e outras maneiras de operação que contribuam para a ampliação do movimento e o alcance dos resultados do mesmo. Dessa forma, observa-se que o trabalho colaborativo é uma grande premissa do movimento, que visa valorizar os belo-horizontinos, fazendo com que haja uma proteção ao que é próprio do lugar em termos de identidade. Por definição a palavra “cultura”, etimologicamente, traria a noção de “aquilo que permanece”. Portanto, o regimento visa enaltecer aquilo que vem permanecido há muitos anos e que a tecnologia e o ritmo do capital acaba por destruir, quando se chega em vias gastronômicas.

4.2 A Influência da UNESCO e o Fortalecimento do Movimento

A inclusão de Belo Horizonte no programa das Cidades Criativas da Gastronomia da UNESCO tem sido um fator que fortalece o movimento, conferindo maior visibilidade à gastronomia local e gerando novas oportunidades de mercado. Contudo, enquanto a UNESCO promove a gastronomia como um patrimônio cultural, há a necessidade de uma abordagem mais crítica, que garanta que os benefícios desse reconhecimento sejam acessíveis às comunidades periféricas e aos produtores locais, e que o processo não se limite a uma mercantilização da cultura.

O movimento da FGM busca justamente preservar, promover e fortalecer as tradições culinárias de Minas Gerais, que possuem uma rica diversidade de pratos e ingredientes. A iniciativa tem como foco a valorização dos saberes tradicionais da culinária mineira, ao mesmo tempo em que promove um desenvolvimento econômico sustentável para os pequenos produtores, chefs, restaurantes e bares locais. Nesse sentido, a relação com a UCCN pode ser vista como um caminho estratégico para amplificar a visibilidade e o impacto da gastronomia mineira.

A adesão de Belo Horizonte à UCCN pode ser vista como uma extensão da missão do movimento Frente da Gastronomia Mineira, pois ambos buscam, de forma complementar, garantir que a gastronomia local seja reconhecida e respeitada dentro e fora do estado. Além disso, a relação com a UNESCO poderia proporcionar o acesso a uma rede global de cidades criativas, além de permitir o compartilhamento de práticas e estratégias de preservação e inovação gastronômica, o que fortaleceria ainda mais as ações do movimento social.

Do ponto de vista político e cultural, a vinculação ao programa da UNESCO ajudaria a dar maior visibilidade à culinária mineira, promovendo-a não apenas dentro do Brasil, mas também em um cenário internacional. Esse reconhecimento poderia resultar em uma valorização mais significativa dos produtos típicos de Minas Gerais, como o queijo, o café e o doce de leite, além de impulsionar a economia local, com impactos positivos tanto no turismo quanto nas pequenas e médias empresas do setor gastronômico.

A relação entre o movimento Frente da Gastronomia Mineira e o Programa Cidades Criativas da Gastronomia também pode ser analisada a partir da perspectiva da economia criativa. A UNESCO entende a gastronomia como parte de um conjunto maior de práticas culturais e criativas que têm potencial para transformar economias locais. No caso da gastronomia mineira, isso pode se traduzir em um fortalecimento do turismo gastronômico, com eventos e festivais culinários, e na criação de novos espaços de mercado para produtores locais, como feiras e mercados dedicados à culinária típica, inclusive impactando na opção de consumo dos belo-horizontinos por alimentos de qualidade e de origem da agricultura familiar, subvertendo a lógica de consumo padronizado e homogêneo que é oferecido pelas redes de supermercado.

O movimento se insere nesse cenário ao buscar não apenas o fortalecimento da identidade cultural, mas também a geração de um ciclo econômico sustentável para as comunidades mineiras. A gastronomia mineira, com sua relação intrínseca à história e aos saberes populares, se torna um ponto de convergência entre identidade cultural e desenvolvimento econômico. A conexão com a UNESCO e seu programa, ao promover essa identidade no cenário global, contribui para a afirmação de Minas Gerais como um polo cultural e gastronômico de importância internacional.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Frente da Gastronomia Mineira se posiciona como um movimento contra hegemônico importante no cenário das Cidades Criativas da Gastronomia da UNESCO. Ao desafiar as dinâmicas de globalização e mercantilização cultural, o movimento resgata e fortalece a identidade gastronômica mineira, ao mesmo tempo que questiona a hegemonia global da indústria cultural. A análise das práticas desse movimento revela a necessidade de um novo paradigma de valorização da cultura local, que seja autêntico, sustentável e socialmente inclusivo.

Em suma, o Programa Cidades Criativas da Gastronomia da UNESCO oferece uma plataforma internacional importante para o movimento Frente da Gastronomia Mineira, ao valorizar as tradições gastronômicas como patrimônio cultural e, ao mesmo tempo, incentivar práticas sustentáveis e inovadoras. Esse apoio institucional tem o potencial de fortalecer ainda mais a identidade cultural mineira, promovendo a gastronomia local como um ativo não apenas cultural, mas também socioeconômico. A adesão ao programa permitiria que Minas Gerais tivesse maior destaque no cenário global, ampliando as possibilidades de desenvolvimento e preservação das suas práticas culinárias.

Em conclusão, a análise do Regimento Interno da Frente da Gastronomia Mineira revela a importância desse movimento não apenas como uma organização de promoção e valorização da culinária do estado mineiro, mas também como uma ferramenta de resistência e contra hegemonia cultural. Ao destacar práticas, saberes e sabores tradicionais, muitas vezes marginalizados pela globalização e pela cultura dominante, o movimento contribui para a preservação e a afirmação da identidade gastronômica local. Além disso, ao criar um espaço de articulação e reflexão, ele fortalece a luta por um modelo mais justo e plural de reconhecimento cultural, no qual a diversidade e as raízes regionais são celebradas e respeitadas. Nesse sentido, a FGM não apenas preserva o patrimônio, mas também desafia a hegemonia imposta por narrativas culturais centradas em padrões globais, reafirmando a importância da gastronomia como um meio legítimo de resistência, afirmação cultural e transformação social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **A Indústria Cultural: O Esclarecimento como Mistificação das Massas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

BONANNO, A. (Ed.). **From Columbus to ConAgra: The globalization of agriculture and food**. University Press of Kansas, 1994.

CHALLIES, E. The limits to voluntary private social standards in global agri-food system governance. **International Journal of Sociology of Agriculture and Food**, p. 175-195, 2012.

CELLARD, A. A Análise Documental. In: POUPART, J. et al. (Orgs.). **A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos**. Petrópolis: Editora Vozes, 2008. p. 295-316.

EMMENDOERFER, M. L., RAPINI, M. S., THUNER, A. A. da R., MEDIOTTE, E. J. (2024). UNESCO Creative City Candidacy: a Miltonian Analysis. **Concilium**, v. 24, n. X, p. 1-16. Disponível em: <https://zenodo.org/records/14615993>. Acesso em: 20 fev. 2025.

FGM - Frente da Gastronomia Mineira. **Quem somos**. Belo Horizonte, MG: FGM, 2019. Disponível em: <https://www.frentedagastronomiamineira.com.br/a-fgm>. Acesso em: 20 fev. 2025.

GOHN, M. G. **Movimentos Sociais: A Reinvenção da Política**. São Paulo: Editora Moderna, 2004.

GOHN, M. G. Movimentos Sociais e Cultura: O Local e o Global. **Revista de Sociologia da Educação**, v. 22, n. 3, p. 112-130, 2012.

KOPYTOFF, I.; APPADURAI, A. **The Social Life of Things: commodities in cultural perspective**. 1986.

LOPES, S. C. R.; SILVA, D. C. S. Sociointeracionismo: dialogando com Bakhtin e Vygotsky sobre o sujeito fruto das interações sociais. **Revista Educação e Linguagens**,

Campo Mourão, v. 9, n. 16, p. 282-301, jan./jun. 2020. Disponível em:
<https://periodicos.unespar.edu.br/revistaeducplings/article/view/6568>.

MATOS, A. de; LIMBERGER, P. F.; ARNHOLD JUNIOR, M.; KRAUSE, R. W. Impacto do título de “Cidade Criativa da Gastronomia” para a marca de Florianópolis, Brasil. **Revista Turismo em Análise**, São Paulo, v. 35, p. 16–37, 2024. DOI: 10.11606/issn.1984-4867.v35p16-37. Disponível em:
<https://revistas.usp.br/rta/article/view/215635>.. Acesso em: 20 fev. 2025.

MINAS GERAIS. Estudos para cozinha mineira se tornar patrimônio cultural já começaram. **Agência Minas**, 2024. Disponível em:
<https://www.agenciaminas.mg.gov.br/noticia/estudos-para-cozinha-mineira-se-tornar-patrimonio-cultural-ja-comecaram>. Acesso em: 20 fev. 2025.

MINAS GERAIS. **Plano Estadual de Desenvolvimento da Cozinha Mineira**. Belo Horizonte, MG: Governo do Estado de Minas Gerais, 2021. Disponível em:
<https://www.secult.mg.gov.br/turismo/cozinha-mineira>>. Acesso em: 20 fev. 2025.

OOSTERVEER, P. **Global food governance**. Wageningen University and Research, 2005.

SANTOS, B. de S. **A Crítica da Razão Indolente: Contra o Desperdício da Experiência**. São Paulo: Cortez, 2005.

SÁ-SILVA, J. R.; ALMEIDA, C. D.; GUINDANI, J. F. Pesquisa documental: pistas teóricas e metodológicas. **Revista Brasileira de História e Ciências Sociais**, São Leopoldo, Ano 1, n.1, Jul. 2009.

SANTOS, A. P. A promoção da gastronomia local: o caso da Frente da Gastronomia Mineira. **Revista Brasileira de Turismo e Gastronomia**, v. 15, n. 2, p. 102-115, 2020.

SONNINO, R.; TORRES, C. L.; SCHNEIDER, S. Reflexive governance for food security: The example of school feeding in Brazil. **Journal of Rural Studies**, v. 36, p. 1-12, 2014.

TISCHER, W.; TAROUÇO, F. De "Ilha da Magia" à cidade criativa: reposicionamento e transformações urbanas em Florianópolis (SC). **R. bras. Planej. Desenv.**, Curitiba, v.

11, n. 2, p. 381-402, maio/ago. 2022. Disponível em:
<https://doi.org/10.3895/rbpd.v11n2.14221>. Acesso em: 20 fev. 2025.

UCCN - UNESCO Creative Cities Network. **Call for Applications**. Paris, FR: UCCN, 2025. Disponível em: <https://www.unesco.org/en/creative-cities/call-applications>. Acesso em: 20 fev. 2025.

WALLERSTEIN, I. A world-system perspective on the social sciences. **The British Journal of Sociology**, v. 27, n. 3, p. 343-352, 1976.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Universidade Federal de Viçosa, da Universidade Federal de Ouro Preto e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

A GASTRONOMIA SOCIAL COMO ASPECTO DAS POLÍTICAS CULTURAIS: UM RELATO DE EXPERIÊNCIA NO POLO DE GASTRONOMIA DO 32º FESTIVAL DE INVERNO DE GARANHUNS

Ana Beatriz Gonçalves Miranda¹
Eveline de Alencar Costa²
Alessandra Pinheiro de Góes Carneiro³

RESUMO: O Festival de Inverno de Garanhuns (FIG), é um evento multicultural que ocorre no período de julho, na cidade de Garanhuns que se localiza no interior de Pernambuco, e possui cerca de 20 polos culturais com as mais diversas atrações, entre eles está o polo de gastronomia. Este trabalho tem como objetivo compreender como a gastronomia social reflete na política cultural a partir do 32º FIG, para isso foi utilizada a metodologia de relato de experiência, com o intuito de demonstrar o funcionamento do polo e estabelecer a relação da gastronomia social com a política cultural. Assim, foi possível compreender que a gastronomia social é parte da cultura, portanto, esta pode compor as políticas culturais.

PALAVRAS-CHAVE: Gastronomia. Cultura alimentar. Pernambuco. Democracia cultural. Sociedade.

INTRODUÇÃO

O Festival de Inverno de Garanhuns (FIG) ocorre no interior do estado de Pernambuco, no mês de julho, período de temperaturas amenas no Agreste pernambucano. Em 2024 ocorreu o 32º FIG contando com 18 dias de programação em mais de 20 polos culturais, por ser um festival multicultural passeia pelas mais diversas manifestações como,

¹Mestranda do Programa de Pós-graduação em Gastronomia da UFC, bacharela em Gastronomia pela UFRPE. Email: beatriz.gmiranda@alu.ufc.br

²Doutora em Ciência e Tecnologia de Alimentos UFC. Docente do Programa de Pós-graduação em Gastronomia e do Bacharelado em Gastronomia da UFC. Email: evelinedealencar@ufc.br

³Doutora em Ciência e Tecnologia de Alimentos UFC. Docente do Programa de Pós-graduação em Gastronomia e do Bacharelado em Gastronomia da UFC. Email: alessandra.carneiro@ufc.br

música, dança, teatro, design, moda, circo, fotografia, cultura popular, gastronomia e outros (Prefeitura de Garanhuns, 2024). Neste ano, o Festival que usualmente é realizado pelo Governo do Estado de Pernambuco passou a ser produzido pela Prefeitura Municipal de Garanhuns, por meio da Secretaria de Cultura e contou com patrocínio do Estado através da Empetur e do Ministério do Turismo (Prefeitura de Garanhuns, 2024).

Assim, ao considerar a gastronomia como um campo cultural autônomo de práticas relacionadas à alimentação (Soares *et al*, 2021), o Festival de Inverno de Garanhuns agregou como um dos seus polos esse campo no 25º FIG ano de 2015. A partir de 2015, passa nos anos seguintes por modificações, e se consagra no 29º FIG em 2019 com pluralidade de atividades entre mesas de discussão, vivências e oficinas, após a pandemia do Covid-19 o Festival retorna com seu 30º ano (Portal Cultura PE, 2022) aumentando o número de dias do Polo de Gastronomia e a diversidade de atividades, contando agora também com exposições visuais, lançamento de livros, atividades relacionadas a educação alimentar e patrimônio.

Em 2023 o polo passa a agregar a Cultura Alimentar como tema correlato a gastronomia contando com apresentações da cultura indígena, de patrimônios vivos, intervenções e visitação ao museu local do queijo de coalho (Portal Cultura PE, 2023). Sob a responsabilidade da Secretaria Municipal de Cultura, no seu 32º ano, há redução nos dias e introdução como parte da Galeria Galpão⁴, contudo são mantidas as atividades que frequentemente são realizadas com destaque à cultura alimentar estadual.

Por entender o Festival de Inverno de Garanhuns como um dos maiores encontros de arte e cultura do país, que produz impactos socioeconômicos para o Município e o Estado, e também promove o fortalecimento das políticas culturais na produção de festivais, destaca-se a importância por sua contribuição à gastronomia, ao contar com um polo dedicado às diversas práticas que a atravessam enquanto expressão cultural.

Desse modo, ao inferir a gastronomia social como vertente essencial dentro do conceito geral de gastronomia, além de reconhecer seu papel na construção e preservação das identidades culturais, demonstra-se que esse aspecto social dialoga profundamente com a cultura, assim, é evidente a conexão com a política cultural. Essa relação se dá tanto pela valorização das práticas alimentares tradicionais quanto no fomento a iniciativas que utilizam

⁴A Galeria Galpão é um polo voltado para as artes visuais, contando com exposições de fotografia, design e artes plásticas.

a gastronomia social como ferramenta de inclusão social e desenvolvimento econômico, bem como fortalecem a cultura alimentar.

Portanto, a proposta deste trabalho busca compreender como a Gastronomia Social se destaca na política cultural durante o 32º Festival de Inverno de Garanhuns. Para tanto, será relatado o funcionamento do Polo de Gastronomia do 32º FIG a fim de refletir sobre a gastronomia social como política cultural. Para isso, como metodologia qualitativa e descritiva, foi utilizado o relato de experiência para responder os objetivos propostos por meio de uma vivência profissional ocorrida no período de julho de 2024, como coordenadora do polo abordado.

O FESTIVAL DE INVERNO DE GARANHUNS

O Festival de Inverno de Garanhuns foi proposto à prefeitura no início da década de 1980, pelo professor e jornalista Marcílio Reinaux, entretanto só teve sua primeira edição no ano de 1991 com a organização realizada pelo então prefeito Ivo Tinô do Amaral com co-realização da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco - FUNDARPE (Portal Cultura PE, 2014). Na concepção de André Brasileiro coordenador-geral do FIG 2022, “O FIG é um case em termos de festival multilinguagem, sendo o único no formato em que se apresenta: descentralizado por cerca de 24 polos de atração” (Portal Cultura PE, 2022).

Por ser múltiplo em diversidade de linguagens artísticas, assim abrigando do tradicional ao contemporâneo, tornou-se um ambiente que celebra a criatividade e as expressões culturais (Portal Cultura PE, 2022; Brasil, 2024). Como atividades desenvolvidas durante o evento, são ofertadas uma variedade de oficinas, palestras e exposições, com isso, desenvolvendo a possibilidade de trocas e aprendizados entre os participantes (Brasil, 2024).

O Festival de Inverno de Garanhuns promove a interação entre artistas e a comunidade, e com isso contribui para o fortalecimento da identidade cultural local (Brasil, 2024). Assim, o FIG se consagra por impactar positivamente as diversas formas da cadeia produtiva da cultura, mas também socioeconomicamente a cidade de Garanhuns (Portal Cultura PE, 2022).

GASTRONOMIA E GASTRONOMIA SOCIAL

A princípio a gastronomia é apresentada como expressão de um grupo, por meio de normas civilizatórias e distinção social, o que a direciona para um campo cultural autônomo delimitado nos discursos de profissionais envolvidos com a área, e que se relaciona com a identidade francesa (Soares *et al*, 2021). Em outro momento a gastronomia passa a ter uma perspectiva inclusiva, passa assim a ser vista como expressão e fenômeno cultural multifacetado de práticas relacionadas à alimentação, que gera um espaço de diálogo com as outras ciências e expressões de conhecimento, algo que é material e imaterial (Soares *et al*, 2021).

Nesse caminho de inclusão, começa-se a discutir um novo termo: Gastronomia Social. Que a priori é conceituada a partir de ações que disponibilizam conhecimentos ou recursos, como forma de combate às desigualdades de forma coletiva por meio de ações individuais (Jaques, 2021). As pesquisas e salvaguarda de receitas, ingredientes e modos de fazer também podem se enquadrar como gastronomia social, que busca a compreensão da construção histórica e da formação política da culinária brasileira (Jaques, 2021).

Por conseguinte, pode-se considerar os elementos de espaços de qualidade propostos por Visković (2021) diversidade, inovações, criatividade, tolerância, abertura e vivacidade, para identificar os indicadores da gastronomia social. São eles: diversidade de uso de locais e espaços, diversidade de temas e de pessoas engajadas, revitalização e inclusão da comunidade local, comunicação, interatividade, voluntariado, introdução de eventos inovadores gastronômicos, combinação de diferentes atividades, introdução de novos temas, inclusão de diferentes grupos sociais, cultura estrangeira, mudança de comportamento.

POLÍTICAS CULTURAIS E GASTRONOMIA

Partindo da identificação de políticas culturais que tem como marco os debates ocorridos nas conferências da Unesco nos anos 1970, e que se consolidaram em dois tipos de políticas: de democratização da cultura e de democracia cultural, sendo a primeira relacionada à ampliação do acesso a culturas consagradas, enquanto a segunda busca apoiar produções simbólicas dos diversos segmentos da sociedade (Lima; Ortellado; Souza, 2013). Reis (2011) salienta que sua importância na atuação e presença dos agentes culturais é dinâmica, que se

fundamenta na multiplicidade de agentes e atores engajados, no caráter administrativo-burocrático, nas intervenções culturais e necessidades culturais.

A cultura e a gastronomia se relacionam por serem dimensões da vida e das práticas sociais, neste caso a representação da alimentação se dá enquanto símbolos, visões sobre história e as tradições alimentares (Dias; Luzzi 2020). Atrelando as políticas culturais brasileiras, é a partir de 2012 que a cultura alimentar passa a ser pautada nas discussões, e foi acolhida na Conferência Setorial Nacional de Povos e Comunidades Tradicionais, por considerar que a política cultural deve visar transformar as comunidades e territórios, além de assegurar seus direitos, reconhecendo e consolidando a diversidade, cultura e alimentação em benefício das futuras gerações (Dias; Luzzi, 2020).

Ademais, tem-se a introdução da gastronomia nas políticas públicas de cultura a partir das políticas de patrimônio imaterial que visam o reconhecimento e a preservação (Cavalcante, 2014). Posteriormente, começa a aparecer de forma breve nas Conferências de Cultura, como parte integrante da fundação da identidade dos povos tradicionais, por meio das perspectivas de cultura alimentar (ingredientes, técnicas e alimentos) que consideram a construção da ideia do campo à mesa, o que consolida a gastronomia como manifestação cultural que valoriza ingredientes locais, modos e saberes tradicionais (Cavalcante, 2014).

Por outro lado, tem-se a introdução da gastronomia social como segmento da gastronomia vinculado às políticas culturais. A exemplo do que ocorre no estado do Ceará com a Escola de Gastronomia Social Ivens Dias Branco e o Mercado AlimentaCE, que se encontram vinculados à Secretaria de Cultura do Estado (Silva Filho; Lima; Santos, 2023; Instituto Mirante de Cultura e Arte, [s.d]). Os autores indicam que esses equipamentos culturais visam fomentar a política de valorização da cultura e patrimônio alimentar cearense, bem como promover impactos positivos na sociedade. O que consolida a cultura alimentar e gastronomia social como campo da política cultural.

RELATO DE EXPERIÊNCIA

A atividade desenvolvida foi a coordenação do polo de gastronomia do 32º Festival de Inverno de Garanhuns que ocorreu entre os dias 19 à 27 de julho de 2024, na Escola Municipal Padre Agobar Valença sob a responsabilidade da Secretaria Municipal de Cultura de Garanhuns.

O polo trouxe em sua programação trocas sobre a gastronomia enquanto cultura, com degustações, harmonizações e experiências sensoriais (Figura 1). A programação foi dividida em seis dias, com as atividades ocorrendo majoritariamente no turno da tarde, cada apresentação durando em torno de 1h. Contou com um público de aproximadamente 200 pessoas, o que contabiliza uma média de 30 pessoas por dia.

Figura 1 - Fotos das apresentações do polo de gastronomia 32º FIG.



Fonte: Arquivo pessoal.

Como função demandada teve-se a organização da divulgação da programação, organização do espaço para receber as ações, suporte aos produtores culturais que promoveram as atividades e controle da presença do público.

Com isso o relato será subdividido em quatro partes, a primeira descreverá o local, na segunda o processo de divulgação, a terceira a execução das atividades e a quarta a presença do público. Com a intenção de trazer as atividades desenvolvidas como coordenadora em cada um desses momentos, que ocorreram antes, durante e depois do início das atividades do polo de gastronomia.

LOCAL

O polo de gastronomia ficou localizado dentro da Escola Municipal Padre Agobar Valença junto com o polo da Galeria Galpão, o local foi cedido pela Secretaria Municipal de Educação durante os dias de execução do Festival. A escola está localizada em uma das principais avenidas da cidade, próximo ao centro da cidade. Durante o Festival de Inverno se encontrou em proximidade com os polos de circo, sebrae e palco pop/forró que ficam por trás

do colégio no Parque Euclides Dourado, e com a Casa dos Saberes que localizou-se a alguns quarteirões na Autarquia de Ensino Superior de Garanhuns.

O espaço disponibilizado da escola para execução das atividades foi o refeitório que era equipado com uma estrutura de cozinha, atendendo o que um polo como de gastronomia necessita, principalmente para o desenvolvimento de oficinas. Entretanto, foi preciso solicitar cadeiras à escola, que foram organizadas no espaço disponível, equipamento de projeção à Secretaria de Educação, além de providenciar o isolamento de luminosidade do espaço.

DIVULGAÇÃO

Considerando que a divulgação do polo ocorreu um pouco em cima do início das apresentações, houve a necessidade de buscar mídias não oficiais devido ao período de restrições do calendário eleitoral. A atividade desenvolvida foi buscar parcerias, assim, a divulgação foi feita por perfis da rede social Instagram como o @tevinofig, Comando Policial, dentre outros. Além, de perfis pessoais de amigos, familiares e das próprias atrações que utilizaram uma arte produzida oficialmente pela equipe de comunicação da Secretaria de Cultura.

Sobre a arte de divulgação inicial, vieram com alguns detalhes que precisavam de correção, como letra desconforme, identificação do horário de forma errônea, entretanto devido ao tempo para divulgar e o tempo utilizado para correção não foram pedidos esses ajustes.

Posteriormente, outras divulgações foram feitas por perfis atrelados ao prefeito, secretários e outras mídias com as atrações por dia, em conjunto com outros polos em funcionamento.

EXECUÇÃO DAS ATIVIDADES

19/07/27 (sexta-feira) - RAÍZES GASTRONÔMICAS E NOSSAS MEMÓRIAS AFETIVAS.

Programado para começar às 16h, teve início 10min depois, com a duração de 1h. Foi apresentada pela Chef Amanda Acioli, que trouxe um panorama sobre as raízes utilizadas na gastronomia e as memórias afetivas relacionadas à esses alimentos, com degustação final de algumas preparações que trouxeram principalmente a mandioca/macaxeira e milho como elementos base, dentre essas tinham-se: bolo de mandioca, pamonha, escondidinho de macaxeira, além da farinha de mandioca com carne de sol e bode guisado.

20/07/24 (sábado) - BOLOS DE PERNAMBUCO.

Iniciou pontualmente às 10h, único dia que teve o turno da manhã na programação. A oficina realizada pelo Chef e professor Rodrigo Rossetti teve 1h de duração, onde foi ensinado as técnicas de preparo dos bolos de rolo e Souza Leão, patrimônios imateriais de Pernambuco, também houve um diálogo sobre a patrimonialização e a importância da manutenção dessas tradições, ao final os dois bolos foram degustados pelo público.

21/07/24 (domingo) - AROMAS DO AGRESTE: EXPLORANDO A EXCELÊNCIA DOS CAFÉS PERNAMBUCANOS.

Estava programado para às 15h, teve início 10min após, com duração de 1h foi apresentada uma experiência sensorial pelo gastrólogo Vitor Rodrigues, que trouxe breve explicação sobre cafés, terroirs e cafés artesanais das cidades de Garanhuns e Taquaritinga do Norte, nesta explanação houve degustação de três cafés produzidos nessas cidades.

23/07/24 (terça-feira) - TEM MATO NO MEU DOCE.

Programado para começar às 15h, teve início poucos minutos após, com duração de 1h, a confeitaria Manu Mendes apresentou uma discussão sobre a presença de PANC's (plantas alimentícias não convencionais) na confeitaria por meio de uma palestra que ao final teve sorteios de um livro sobre o tema e de algumas plantas comestíveis que foram mostradas durante sua palestra.

26/07/24 (sexta-feira) e 27/07/24 (sábado)- HARMONIZANDO BOLOS TRADICIONAIS PERNAMBUCANOS E CERVEJAS ARTESANAIS.

Estava programado para às 16h, teve início 10min após, com duração de 1h foi apresentada uma experiência sensorial pela sommelier Chiara Barros, com cervejas artesanais escuras e dois bolos considerados patrimônios imateriais de Pernambuco, o bolo de rolo e o bolo de noiva. A princípio foi feita uma apresentação sobre cervejas e harmonizações, e foi finalizada com a degustação a partir da harmonização dos bolos com as cervejas propostas.

Durante a execução das ações, a atividade desenvolvida era prestar suporte aos produtores culturais com a parte técnica ou de serviço no caso das que envolviam servir preparações e bebidas, além de recepcionar o público.

PRESENÇA DO PÚBLICO

A presença do público foi contabilizada por meio de lista de presença para controle dos organizadores, e com intuito de justificar a importância do polo de gastronomia no FIG, demonstrada na figura 2.

Figura 2 - Gráfico de presença do público polo de gastronomia 32ºFIG



Fonte: Elaborado pela autora.

Considerando o exposto relato, as atividades realizadas durante o 32º Festival de Inverno de Garanhuns e as ações que foram executadas no polo de gastronomia, pode-se começar a discutir uma possível relação entre a gastronomia social e a política cultural.

Sob o aspecto da política cultural, o Festival em si é fomentado por essas políticas, por ser desenvolvido pela Secretaria de Cultura com investimentos da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, da Empresa de Turismo de Pernambuco e pelo Ministério de Turismo. Nesse ponto é possível enquadrar no que Lima, Ortellado e Souza (2013) indicam como políticas de democracia cultural, por sua diversidade de polos e atividades desenvolvidas, assim incentivando a cultura local.

A multiculturalidade do Festival permite vislumbrar o polo gastronômico como Soares *et al* (2021) descrevem que a gastronomia de forma inclusiva gera um espaço de diálogo através da articulação de outras áreas, a partir da cultura. Ao observar a programação que passa pelas perspectivas de patrimônio alimentar, cultura alimentar e diversidade de ingredientes do território, há uma relação com o que Jaques (2021) aponta como gastronomia social, por compor uma compreensão da culinária brasileira e de reconhecê-la.

A primeira vez que a gastronomia aparece no FIG foi em seu 25º ano, em 2015, o que concorda com Dias e Luzzi (2020) quando mencionam as primeiras discussões relacionadas a cultura alimentar que tiveram início em 2012, com isso mostra-se que os organizadores do Festival estão atentos às demandas debatidas pela sociedade. Assim, nos anos seguintes e especialmente no 32º ano que é retratado neste relato, o polo consolida a política cultural em gastronomia como manifestação cultural que busca a valorização dos saberes e fazeres, além dos ingredientes tradicionais, como afirma Cavalcante (2013).

A estrutura metodológica do polo de gastronomia também caminha para uma identificação da gastronomia social. Visković (2021) apresenta indicadores que estão relacionados ao FIG como os eventos inovadores que possuem diferentes atividades, diversidade de temas, e que envolva a comunidade local, logo tem-se ações como oficinas, palestras, harmonizações, degustações e experiências sensoriais que possuem também temas diversos, porém relacionados a cultura alimentar regional.

As atividades desenvolvidas durante a coordenação do polo, foram atendidas seguindo a demanda que um evento do porte do Festival de Inverno de Garanhuns necessita, e estiveram relacionadas ao funcionamento do polo de gastronomia, que se fundamentam nas afirmações feitas no Projeto de Lei nº 2.586/2024 do Congresso Nacional (Brasil, 2024) sobre a diversidade de atividades e da interação entre artista com a comunidade.

Do ponto de vista dos resultados obtidos na frequência do público, é perceptível que há um interesse, por ser um polo que tem seu atrativo. Os dias com maior público estão atrelados às atividades que trouxeram metodologias de experiências sensoriais, de harmonização e oficinas com degustações, ou que os títulos das atrações eram autoexplicativos. Com isso, pode-se inferir que a gastronomia tem ganhado espaço como meio cultural o que é explicitado por Cavalcante (2013), Dias e Luzzi (2020) e por Soares *et al* (2021), enquanto desenvolvimento de uma gastronomia multifacetada, um fenômeno da cultura alimentar que visa a manutenção e perpetuação dos saberes e sabores do Brasil.

Por conseguinte, essa valoração do desenvolvimento local que ocorre no Festival dentro do polo de gastronomia, é também uma forma de impacto do que é indicado por Jaques (2021) como um dos componentes da gastronomia social, a formação da política culinária nacional por meio da disponibilização de conhecimentos, e apesar de estar afastada de uma ação assistencialista pode também combater as desigualdades sociais relativas ao acesso à

cultura, por meio do reconhecimento dos saberes e práticas alimentares regionais e da disseminação da sabedoria tradicional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Polo de Gastronomia do 32º Festival de Inverno de Garanhuns mostrou-se uma iniciativa de grande valia para o evento, considerando a presença de público. No entanto, para que continue se desenvolvendo como um atrativo mais relevante, algumas melhorias são necessárias. A intensificação das ações de divulgação é fundamental para ampliar o alcance do evento e atrair um público ainda maior.

Os resultados obtidos e discutidos conseguem demonstrar que é possível estabelecer a gastronomia social enquanto política cultural, essa relação se justifica pelo entendimento de que as políticas culturais devem envolver a democracia, por ter a cultura como modo de vida, representações simbólicas e que fomenta uma cultura popular e comunitária. De forma muito semelhante, é conceituada a gastronomia em seu âmbito social, como tudo que compõe a sociedade e é desenvolvido por esta.

A gastronomia que foi abordada neste trabalho, é a parte que é definida como práticas que nos vinculam por meio de uma relação simbólica, que está atrelada aos conceitos de comensalidade, do estar junto, do comer junto, do criar memórias e mantê-las, aos patrimônios alimentares e seus saberes, mas principalmente ao sentimento de pertencimento, que torna um ser social e ao mesmo tempo cultural.

Portanto, os objetivos propostos foram respondidos através da metodologia de relato de experiência, que buscou conectar uma vivência de trabalho em um dos maiores festivais multiculturais do país com as políticas culturais voltadas para a gastronomia, desta vez com um olhar novo, para a gastronomia social. Por entender, que a gastronomia social é parte fundamental da cultura, e que vai além de ações assistencialistas, mas que tem um poder de transformação social também a partir de discussões e vivências da cultura alimentar, especialmente as ações que ressignificam os modos e ingredientes da alimentação brasileira.

Assim, demonstrou-se que o Festival de Inverno de Garanhuns é um meio em que a política cultural atinge as ações de gastronomia social, que abre portas para que essas sejam amplificadas e fomentadas em outros momentos, concedendo o destaque para as práticas culturais alimentares tradicionais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. Congresso Nacional. Câmara dos Deputados. *Projeto de Lei nº 2586, de 2024. Reconhece o “Festival de Inverno de Garanhuns”, que se realiza anualmente na cidade de Garanhuns, no estado de Pernambuco, como manifestação da cultura nacional*. Brasília: Câmara dos Deputados, 2024. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2443485>. Acesso em: 07 jan. 2025.

CAVALCANTE, Lina Luz. *Gastronomia como manifestação cultural: breve panorama das políticas públicas de cultura para gastronomia*. Curso de Formação de Gestores Culturais dos Estados do Nordeste. IHACPMs/ UFBA/Fundação Joaquim Nabuco/ MINC. Cultura 2014. UFBA/MINC/FJN, 2014.

DIAS, Juliana.; LUZZI, André. *Cultura alimentar nas políticas culturais do Brasil*. Le monde diplomatique Brasil, 30 nov. 2020. Disponível em: <https://diplomatie.org.br/cultura-alimentar-nas-politicas-culturais-do-brasil/#:~:text=A%20ideia%20de%20que%20%E2%80%9Ccomida,cada%20indiv%C3%ADduo%20e%20na%20coletividade>. Acesso em: 07 de jan. 2025.

JAQUES, Max. *Gastronomia Social no Brasil*. In: JAQUES, Max. *Comida no cotidiano*. São Paulo: Contexto, 2021. p. 62-66.

SILVA FILHO, José Carlos Lázaro da Silva; LIMA, Selma Maria Santiago; SANTOS, Vanessa Moreira dos. Indicadores de reverberação social para a política pública de um equipamento de cultura alimentar. *Políticas Culturais em Revista, [S. l.]*, v. 16, n. 1, p. 56–82, 2023. DOI: 10.9771/pcr.v16i1.52783. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/52783> Acesso em: 07 de jan. 2025.

LIMA, Luciana Piazzon Barbosa; ORTELLADO, Pablo; SOUZA, Valmir de. *O que são as políticas culturais? Uma revisão crítica das modalidades de atuação do Estado no campo da cultura*. Anais do IV SEMINÁRIO INTERNACIONAL – POLÍTICAS CULTURAIS. Rio de Janeiro: Brasil, 2013. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11997/18631>. Acesso em: 07 jan. 2025.

INSTITUTO MIRANTE DE CULTURA E ARTE. *Mercado Gastronômico*. [s.d.]. Disponível em: <https://www.institutomirante.org/mercado-gastronomico/>. Acesso em: 4 fev. 2025.

PORTAL CULTURA PE. Homenageado. [s.d.] 2014. Disponível em: <https://www.cultura.pe.gov.br/pagina/festival-de-inverno-de-garanhuns/homenageado/#:~:text=O%20primeiro%20FIG%20aconteceu%20de,Ramalho%2C%20Alceu%20Valen%C3%A7a%20e%20Dominginhos>. Acesso em: 7 jan. 2025.

PORTAL CULTURA PE. Programação do FIG 2022. [s.d.] ano 2022. Disponível em: <https://www.cultura.pe.gov.br/pagina/festival-de-inverno-de-garanhuns/programacao-do-fig-2022/>. Acesso em: 4 jan. 2025.

PORTAL CULTURA PE. *Governo de Pernambuco anuncia programação do 31º Festival de Inverno de Garanhuns*. 10 jul. 2023. Disponível em: <https://www.cultura.pe.gov.br/canal/fig2023/governo-de-pernambuco-anuncia-programacao-do-31o-festival-de-inverno-de-garanhuns> Acesso em: 4 jan. 2025.

PREFEITURA DE GARANHUNS. *Prefeitura de Garanhuns lança oficialmente o 32º Festival de Inverno de Garanhuns*. 11 jun. 2024. Disponível em: <https://garanhuns.pe.gov.br/prefeitura-de-garanhuns-lanca-oficialmente-32o-festival-de-inverno-de-garanhuns/>. Acesso em: 4 jan. 2025.

REIS, Paula Félix dos. *Estado e políticas culturais*. Fundação Casa Rui Barbosa, Rio de Janeiro: Brasil, 2011.

SOARES, Cláudia Mesquita Pinto et al. Conceitos de Gastronomia: um debate sobre dissonâncias e convergências na literatura científica. *Revista Confluências Culturais*, [s. l.], v. 9, n. 2, p. 147–161, 2021. DOI: 10.21726/rcc.v9i2.98. Disponível em: <https://periodicos.univille.br/RCC/article/view/98>. Acesso em: 14 jan. 2025.

VISKOVIĆ, Nika Razpotnik. *Gastronomy as a social catalyst in the creative place-making process*. *Acta geographica Slovenica*, v. 61, n. 1, p. 185–199-185–199, 2021.

GASTRONOMIA COMO CULTURA E A EMERGÊNCIA DAS NOVAS FOMES: POLÍTICAS CULTURAIS, CULINÁRIAS E SAÚDE ALIMENTAR

Alexandre Fernandes Correa¹

RESUMO: Reflexão parte do conceito de "novas fomes" na sociedade brasileira e latino-americana, através de uma abordagem crítica das abordagens reducionistas. A massificação do consumo de produtos ultraprocessados representa grave desafio à saúde pública, não só pelas consequências nutricionais, como descrito por Josué de Castro (1980), mas também pelos efeitos colaterais emergentes, como a obesidade, diabetes e outras doenças associadas ao consumo excessivo de gordura e açúcar. Além da fome tradicional e inanição, enfrentamos agora uma nova epidemia: a fome de qualidade nutricional. Neste contexto, a Lei 7180/2015 do Marco Referencial da Gastronomia como Cultura, ainda pouco conhecida, se apresenta como uma ferramenta importante para a promoção da alimentação mais verdadeira e conectada com tradições e culturas culinárias regionais, além de outros domínios da sociabilidade. Ao ser integrada a programas como PNAE e outras iniciativas de promoção de saúde alimentar, esta legislação pode desempenhar um papel central na recuperação da identidade cultural culinária e na proteção da saúde alimentar da população.

PALAVRAS-CHAVE: Gastronomia. Cultura. Culinária. Gastropolítica. Identidade.

ABERTURA

O debate em torno da fome e da insegurança alimentar na América Latina, especialmente no Brasil, sofreu mudanças significativas. Enquanto nos tempos de Josué de Castro (2001) a fome estava relacionada à falta de acesso a alimentos - devido às condições socioeconômicas desiguais impostas a maioria da população -, hoje enfrentamos outro fenômeno: a fome de nutrientes de qualidade. Conquanto, em escala planetária, transformações mais recentes não trazem bons prognósticos.

O 14º Seminário Internacional de Políticas Culturais talvez seja o lugar privilegiado para a discussão sobre as relações entre a cultura e a alimentação na atualidade. Respaldados

¹Sociólogo. Doutor em Ciências Sociais (PUC/SP). Professor Associado do CM UFRJ Macaé. E-mail: alexfcorrea@macae.ufrj.br

em pesquisas recentes apresenta-se um rol de reflexões pertinentes ao tema, sugerindo encaminhamentos e reforço de diretrizes legais já consolidadas. Assim, através de um breve percurso histórico e teórico, se oferece elementos políticos e jurídicos para a ação institucional responsável e necessária.

O sociólogo suíço Jean Ziegler (2013, 2014) tem questionado os dados atuais sobre desnutrição quando a produção agrícola permitiria alimentar duas vezes a população do planeta, todavia é sequestrada por cerca de dez mega-corporações. Estas empresas são responsáveis pelo aumento do consumo vertiginoso de alimentos ultraprocessados — abundantes em gorduras, açúcares e sódio². Tais “alimentos” alteram os padrões de saúde da população, com o aumento no índice das doenças crônicas não transmissíveis. Essas transformações na dieta resultaram na emergência de “novas fomes”, não marcadas pela subnutrição, mas pela má nutrição³.

Os alimentos ultraprocessados, altamente promovidos pela indústria alimentícia, tornam-se populares devido à sua praticidade e acessibilidade econômica. Porém, estudos recentes mostram seus impactos nocivos à saúde física e mental. Entre os efeitos, destaca-se a perda cognitiva em massa, como evidenciado por Barbara Cardoso (2022) e Natália Gomes Gonçalves (2023), e o surgimento de doenças vinculadas a diabetes e hipertensão. A proliferação desses “alimentos” também altera drasticamente os hábitos alimentares regionais, além de contribuir para a decadência e desaparecimento das tradições culinárias regionais e locais.

ALIMENTOS ULTRAPROCESSADOS: IMPACTOS NA SAÚDE E NO PATRIMÔNIO CULTURAL

Dados do Núcleo de Pesquisas Epidemiológicas em Nutrição e Saúde (NUPENS-USP) indicam que o consumo médio de ultraprocessados no Brasil é de 20%. Embora esse percentual seja consideravelmente menor que em países desenvolvidos (onde ultrapassa 60%), o Brasil representa um mercado emergente para a indústria de ultraprocessados, com grande potencial de expansão. Já em países como o México e o Chile, onde foram adotadas políticas

²O epidemiologista Carlos Augusto Monteiro cunhou o conceito de “ultraprocessados”, em meados 2007. <https://piaui.folha.uol.com.br/pergunta-que-mudou-para-sempre-ciencia-dos-alimentos/>

³Fernando C. Wehrmeister Andrea T. Wendt Luciana M.V. Sardinha. Iniquidades e Doenças Crônicas Não Transmissíveis no Brasil. Epidemiol. Serv. Saúde 31 (spe1) 202208 Jul 2022 <https://doi.org/10.1590/SS2237-9622202200016.especial>

como a taxaço de produtos ultraprocessados, se observa uma reduço significativa no consumo desses itens⁴.

No Brasil, é preciso urgência em adotar medidas mais enérgicas para controlar a disseminação dos ultraprocessados, especialmente entre jovens e crianças. Em 2023, novas regulamentações sobre rotulagem de alimentos aprovadas pela Agência Nacional de Vigilância Sanitária (Anvisa⁵) marcam um avanço, contudo ainda são medidas insuficientes para frear o incremento desse tipo de alimentação, especialmente em ambientes escolares.

A jornalista e pesquisadora Juliana Dias dedica-se a difundir os estudos sobre comida, gastronomia e patrimônio cultural, alertando para as graves ameaças ao desenvolvimento de um sistema alimentar saudável e sustentável⁶. Na campanha *Comida é Patrimônio*, por exemplo, se estimula a reflexão do comer e preservar, contribuindo para valorizar a sabedoria popular e as culturas alimentares regionais das gerações. É um convite para disseminar e mobilizar, por meio das redes sociais, a importância da comida como bem material e imaterial; afeto, identidade e memória; diálogo de saberes e sabores; e os modos de viver, produzir, e comer⁷.

Tais iniciativas para a preservação das culturas alimentares, sob violenta pressão do agronegócio, da industrialização obsessiva, padronização do gosto e normas sanitárias obsoletas, estimulam e são fundamentais na propagação do engajamento no movimento pela defesa do patrimônio alimentar. Pois, como se vê, é imprescindível enfrentar as contradições do sistema alimentar moderno para preservar o que se come, quando se come, com quem se come. Por conseguinte, nesse contexto, a Lei 7180/2015 surge como um reforço fecundo nesse enfrentamento necessário⁸.

⁴Como o Chile combate os ultraprocessados: <https://ifz.org.br/como-o-chile-combate-os-ultraprocessados/> Acesso 31 MAR 2025.

⁵ANVISA: <https://www.gov.br/anvisa/pt-br>

⁶Artigos de Juliana Dias: <https://outraspalavras.net/author/julianadias2/>

⁷Comida, patrimônio ameaçado: <https://outraspalavras.net/sem-categoria/comida/>. Acesso: 31 mar. 2025.

⁸O texto da Lei foi de autoria do deputado Zaqueu Teixeira (PT 2003-16) resultando de um movimento que começou com Chico Júnior, no início de 2015, quando contou com a participação efetiva das colegas Deise Novakoski, Teresa Corção e Kátia Watts (SindRio) e Juliana Dias numa reunião ocorrida na sede do Sindicato de Bares e Restaurantes do Município do Rio de Janeiro – SindRio: <https://sindrio.com.br/quem-somos/>.

A LEI Nº 7.180/2015 E A PRESERVAÇÃO DAS TRADIÇÕES CULINÁRIAS

Sancionada no estado do Rio de Janeiro o Marco Referencial reconhece a gastronomia como um patrimônio cultural e visa promover os modos de vida alimentares tradicionais⁹. Estabelece um marco e diretrizes que podem ser utilizados para combater a homogeneização da culinária e a perda de identidade cultural imposta pela globalização alimentar. No entanto, até o momento, essa legislação é amplamente ignorada em iniciativas de promoção da alimentação saudável. A propósito, resultados parciais da pesquisa sobre a *Culinária Macaense* revelam as mudanças na paisagem alimentar no Norte Fluminense desde a implantação da indústria de gás e petróleo na década de 1970. Detectam-se evidências de perdas dos hábitos alimentares, receitas, pratos típicos, sobretudo dos traços culturais do passado caipira e caiçara. Neste cenário deletério, é preciso investir urgentemente na preservação, conservação e promoção da identidade culinária local (Correa & Barros, 2022; 2023; 2024).

Como alerta o sociólogo francês Claude Fischler (1990), que há anos tem se dedicado a pesquisas sobre alimentação no contexto escolar, toda sociedade depende da dialética da permanência e mudança, e no domínio da alimentação não poderia ser diferente. Entende-se então a importância da atuação no sistema escolar que tem papel crucial na transmissão da cultura alimentar para as crianças. Observa-se por conseguinte a proliferação de pesquisas acadêmicas, congressos científicos e debates com lideranças políticas internacionais, alertando para a gravidade e urgência da situação global (Goldemberg, 2011).

No cenário brasileiro ao valorizar ingredientes e práticas locais, a semelhança da Lei 7180. se pode articular e integrar estes dispositivos legais ao Programa Nacional de Alimentação Escolar (PNAE), algo já previsto no Decreto nº 11.821 de dezembro de 2023¹⁰, que estabelece diretrizes para a promoção de uma alimentação saudável no ambiente escolar.

⁹LEI Nº 7180 DE 28 DE DEZEMBRO 2015. Estabelece, no âmbito do estado do rio de janeiro, o marco referencial da gastronomia como cultura e dá outras providências.

<https://leisestaduais.com.br/rj/lei-ordinaria-n-7180-2015-rio-de-janeiro-estabelece-no-ambito-do-estado-do-rio-d-e-janeiro-o-marco-referencial-da-gastronomia-como-cultura-e-da-outras-providencias>

¹⁰Decreto nº 11.821 de 12 de dezembro de 2023 que dispõe sobre os princípios, os objetivos, os eixos estratégicos e as diretrizes que orientam as ações de promoção da alimentação adequada e saudável no ambiente escolar: A promoção da alimentação adequada e saudável nas unidades escolares das redes de ensino básica pública e privada deve estar em conformidade com: O Marco de Referência da Educação Alimentar e Nutricional para Políticas Públicas; O Guia Alimentar para População Brasileira; O Guia Alimentar para Crianças Brasileiras Menores de Dois Anos; e As diretrizes do Programa Nacional de Alimentação Escolar (PNAE), respaldadas na Lei nº 11.947, de 16 de junho de 2009, e regulamentação.

A inclusão da Lei 7180/2015 do Estado do Rio de Janeiro, por exemplo, poderia potencializar a oferta de alimentos regionais nas escolas, com incremento da história cultural da gastronomia, contribuindo dessa forma para a transmissão de hábitos alimentares saudáveis desde a mais tenra infância¹¹. E felizmente esta perspectiva também está prevista no escopo da Lei 7180/2015, art. 4º, como uma das diretrizes do Marco Referencial da Gastronomia como Cultura:

IV - Fomentar o estudo das práticas alimentares regionais e locais nos Projetos Políticos Pedagógicos da Educação Básica no Estado do Rio de Janeiro de forma transversal e interdisciplinar, conforme previsto na Lei 11.947/2009 (Lei de Alimentação Escolar), em que a Educação Alimentar e Nutricional deve perpassar o currículo escolar; a Resolução/CD/FNDE nº 26, de 17/06/2013, em que o alimento passa a ser considerado ferramenta pedagógica; e o Marco de Referência da Educação Alimentar e Nutricional.

A COZINHA COMO ESPAÇO DE REFERÊNCIA CULTURAL

A culinária, de acordo com Montanari (2009; 2013), é uma forma de expressão cultural tão relevante quanto a linguagem. E como salientou Lévi-Strauss: “a cozinha, como a linguagem, constitui uma forma de atividade humana verdadeiramente universal: assim como não existe sociedade sem linguagem, não existe nenhuma que, de um modo ou de outro, não cozinhe pelo menos alguns de seus alimentos” (Lévi-Strauss, 1979, p. 25). Portanto, a culinária e a gastronomia refletem as identidades de grupos sociais e preserva tradições ancestrais. A crescente substituição dos alimentos tradicionais por produtos ultraprocessados ameaça esse patrimônio, entretanto, há crescentes sinais de resistência. Poulain (2004) aponta que, apesar do avanço do *fast-food*, as tradições à mesa continuam a resistir, especialmente em famílias que priorizam a comida caseira. Destaca-se no Brasil as ações do *Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra* (MST) nessa mesma direção.

Pesquisas em ciências sociais têm evidenciado como as tradições culinárias podem servir de ferramenta de proteção cultural e promoção de saúde; área que se tem desenvolvido, marcando a atuação profissional da/o socióloga/o na atualidade. Estudos recentes mostram que a literatura gastronômica, numa perspectiva interdisciplinar, aliada a experimentos em laboratórios dietéticos, pode fomentar a valorização da cozinha regional e recuperar hábitos alimentares saudáveis (FISCHLER, 1979).

¹¹IDEC - “A comida é uma voz que expressa significados. Como a fala, ela pode contar histórias”. Disponível em: <https://idec.org.br/ta-na-mesa/arquivo?edicao=2024-07-31>.

DISPARIDADE ECONÔMICA ENTRE AS CLASSES SOCIAIS

Entrementes, é preciso abordar a paisagem alimentar considerando os desafios econômicos da socialização (laço social) no Brasil, destacando o aumento crescente dos gastos e custos para manter uma vida social ativa. As despesas com lazer, como shows, cinema, academia e restaurantes, têm um impacto significativo no orçamento, especialmente para as classes C e D. Em 2019, o Serviço de Proteção ao Crédito (SPC) indicou que aproximadamente 13% da renda mensal dos brasileiros é destinada a gastos com lazer, como entretenimento, atividades culturais, viagens e saídas para restaurantes. Estes dados demonstram que os gastos com lazer consomem uma parte considerável da renda da população, já que a maior parte do dinheiro é destinada a necessidades básicas como aluguel e alimentação. Levantamento da Confederação Nacional de Dirigentes Lojistas (CNDL) e do Serviço de Proteção ao Crédito (SPC Brasil) oferece uma mostra do nível de endividamento dos brasileiros. Mais da metade dos adultos do país (53%) possuíam alguma compra parcelada. Isso significa que aproximadamente 82,7 milhões de brasileiros estavam com grande parte do orçamento comprometida no pagamento das compras realizadas pelo cartão de crédito, cartão de loja, crediário ou cheque pré-datado no período¹².

A disparidade econômica entre as classes sociais, evidencia que os mais ricos gastam mais em lazer, com variada sociabilidade permeada pelo consumo, enquanto as classes mais baixas enfrentam muitas dificuldades para socializar em espaços sociais dominados pela circulação de mercadorias. A diminuição de espaços públicos gratuitos, como parques e praças, que antes facilitavam interações sociais sem custos, aumenta ainda mais o fosso da desigualdade social. Esta redução constrange a população sem alternativas, a frequentar espaços confinados para consumo intenso de produtos e serviços, como shoppings, baladas e restaurantes, tornando a socialização cada vez mais um privilégio de classe. O lazer acaba circunscrito a espaços exclusivos de consumo glamourizado e gourmetizado, nos quais carece de socialização democrática negando-se o direito cultural básico de acesso ao lazer e a cultura, no encontro plural entre as classes sociais¹³. A falta de opções acessíveis para lazer e

¹²Disponível em:

<https://www.metropoles.com/m-confirma/estudo-do-cndl-e-spc-mostra-grau-de-endividamento-do-brasileiro>. Acesso em: 31 mar. 2025.

¹³Isto fica evidente quando se observa os Festivais Gastronômicos oficiais do calendário do Estado do Rio de Janeiro, especialmente os que ocorrem na região turística Costa do Sol. Estes eventos têm um perfil consumista atingindo uma parcela pequena das sociedades locais. As mercadorias produzidas para os eventos têm um valor muito elevado, fato que restringe o acesso da maioria da população.

a mercantilização das relações afetam principalmente os jovens de baixa renda, que gastam uma parte significativa do orçamento com outras necessidades básicas, limitando as oportunidades de criar e manter amizades, assim como de conectar-se aos saberes e conhecimentos comunitários e públicos.

GASTROPOLÍTICAS

Estas reflexões sintéticas tomam como base o conceito de gastropolítica, introduzido por Arjun Appadurai (1981), elaborado a partir dos conflitos e competições sociais relacionados à comida. Nesta perspectiva, se destaca o papel dos governos na formação dos significados culturais e políticos dos alimentos como parte da identidade e do patrimônio nacional. Com Paul Rockower (2012) vê-se desenvolver a gastrodiploacia, ao utilizar a culinária para melhorar a reputação internacional dos países e fomentar relações culturais e comerciais¹⁴.

A importância da comida e da alimentação como elementos culturais, sociais e políticos, influenciando identidades e memórias de grupos e indivíduos, está se ampliando. Tem-se melhor difundida a ideia de que a alimentação não é apenas uma necessidade biológica, sendo carregada de valores, ideologias, signos e símbolos, refletindo escolhas e dilemas sociais. Contudo, no mundo contemporâneo, o ato de comer envolve riscos à saúde e ao meio ambiente, além de estar inserido em sistemas alimentares repletos de desigualdades e insustentabilidade. A "sociedade de risco", como discutida pelo sociólogo Ulrich Beck (2010), está presente na alimentação por meio de perigos como substâncias tóxicas e doenças ligadas à comida.

Os sistemas de produção e consumo de alimentos são influenciados por questões políticas e sociais, e há uma crescente necessidade de dietas mais autênticas, verdadeiras, seguras e sustentáveis. Movimentos ativistas, como Veganismo, *Slow Food*, Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), Agroecologia, Ativismo Animal, Justiça Alimentar, *Food Not Bombs*, Geração de Zero Desperdício, Soberania Alimentar e Compostagem Urbana e Agricultura Comunitária e, com o apoio de produtores locais, emergem em resposta a esses desafios, promovendo novas formas de consumo alimentar e defendendo a biodiversidade e a justiça social. Não obstante, estipula-se que até 2050, esses movimentos apesar de

¹⁴The State of Gastrodiploacy. Acesso; 31 MAR 2025 <https://www.bidd.org.rs/the-state-of-gastrodiploacy/>.

importantes, não oferecerão soluções plenamente integradas para alimentar a população global de maneira sustentável.

A tecnociência também tem apresentado novas alternativas, como alimentos produzidos em laboratório. Porém esses produtos artificiais, não são neutros e mantêm padrões de consumo insustentáveis, beneficiando grupos econômicos dominantes. A refletir criticamente sobre os sistemas alimentares percebe-se a necessidade de resistir a práticas insustentáveis, e pensar sobre o futuro das relações humanas com a natureza e a comida.

A socióloga Michaela DeSoucey (2010) introduziu recentemente o termo gastronacionalismo, vinculando a produção e o consumo de alimentos a sentimentos nacionais, sustentando o poder afetivo do apego à cultura nacional. Enquanto isso, no Brasil, a política de segurança alimentar foi quase destruída durante o governo de Jair Bolsonaro, privilegiando a exportação de monoculturas em detrimento da soberania alimentar e da promoção da rica cultura culinária do país.

Recuperando a administração pública federal, espera-se que a culinária e gastronomia sejam utilizadas para impulsionar o desenvolvimento inclusivo, democratizando a gestão dos acervos tradicionais e continuidade da herança cultural. Para tal é preciso também enfrentar uma certa frivolidade na gastronomia, defendendo que os *chefs* atuem de forma ética e inovadora, abordando questões históricas, sociais e políticas, como imigração, urbanização e industrialização acelerada e o consequente colapso do sistema agroalimentar¹⁵.

Destacam-se nessa trajetória de promoção da comida de verdade, iniciativas solidárias como a Gastromotiva¹⁶ e a Favela Orgânica¹⁷, que enfrentam a fome endêmica e promovem alimentos de qualidade para minorias desfavorecidas, conectando a gastronomia com ativismo e performatividade política.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cenário atual da alimentação no Brasil exige uma abordagem política e cultural robusta - e a sociologia oferece vasta contribuição teórica e prática -, para enfrentar os desafios trazidos pela difusão dos alimentos ultraprocessados. Como se constata neste breve texto, a Lei 7180/2015 apresenta-se como um instrumento promissor para fomentar a

¹⁵Atualmente realizamos pesquisas no Norte Fluminense e Baixada Litorânea, buscando recuperar a história cultural da culinária regional, através do registro de receitas e investigando eventos gastronômicos no estado fluminense (Correa, 2022).

¹⁶Disponível em: <https://gastromotiva.org/>.

¹⁷Disponível em: <https://favelaorganica.com.br/pt/>.

recuperação das tradições alimentares regionais e garantir a soberania alimentar no estado do Rio de Janeiro. Contudo, é necessário um esforço coletivo para que essa legislação seja amplamente implementada e para que políticas públicas priorizem uma alimentação saudável e culturalmente significativa para a população.

Promover a cozinha brasileira e latino-americana, como um espaço de resistência cultural e saúde, é essencial para reverter a tendência atual e fundar uma sociedade mais conectada com suas raízes, menos vulnerável às estratégias de mercado da indústria de ultraprocessados. Esta reflexão é uma contribuição para o fomento da conscientização acerca da importância de uma alimentação que valorize a diversidade cultural e a saúde da população, destacando o papel da legislação e da sociedade civil na proteção da cultura alimentar saudável e sustentável.

Espera-se que este 14º Seminário Internacional de Políticas Culturais, como lugar privilegiado para a discussão sobre as relações entre a cultura e alimentação na atualidade, consolide ações efetivas emergenciais no espaço social da culinária regional e nacional. Os elementos legais e jurídicos para a ação institucional responsável e necessária estão postos em cena; agora só resta a organização política entusiástica para sua concretização.

REFERÊNCIAS

APPADURAI, Arjun. Gastro-politics in Hindu South Asia. *American ethnologist*, v. 8, n. 3, 1981, pp. 494-511.

BECK, Ulrich. *Sociedade de risco*: rumo a uma outra modernidade. São Paulo: Ed. 34, 2010.

CARDOSO, Bárbara; MACHADO P; MARTINEZ Steele E. Association between ultra-processed food consumption and cognitive performance in US older adults: a cross-sectional analysis of the NHANES 2011–2014. *Eur J Nutr*. Published online July 1, 2022. <https://link.springer.com/article/10.1007/s00394-022-02911-1>

CASTRO, Josué de. *Geografia da fome*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

CORREA, A. F.; BARROS Laís Buriti de. A Paisagem alimentar macaense em tempos de aceleração histórica: gastro-anomia e perdas culinárias na cozinha fluminense e brasileira nas comemorações do bicentenário. *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, v. 19, n. 2, 2022, pp. 373–391. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/1122>.

CORRÊA, Alexandre Fernandes; FREITAS, Giovana de S.; BARROS, Laís Buriti de. *Culinária Macaense*: receitas tradicionais, 1. ed. Macaé: UFRJ, 2023.

CORRÊA, Alexandre Fernandes; BARROS Buriti de, LAÍS. A culinária macaense sob risco: paisagem alimentar regional no contexto do Marco Referencial da Gastronomia como Cultura. In: Macaé 2030: futuros cenários além do petróleo. *Observatório da Cidade de Macaé*, 2024, v.1, p. 20 - 37.

CORREA, Alexandre Fernandes; Barros, Laís Buriti de. *Culinária regional fluminense em perspectiva: abordagem interdisciplinar em Turismo, Gastronomia e Literatura*. In: A multidisciplinaridade em foco: ensino, pesquisa e extensão. São Paulo: Editora Científica Digital, 2024, v.1, p. 140 - 159.

CORRÊA, Alexandre Fernandes; BARROS, Laís Buriti de. *Culinária regional macaense: a cozinha tradicional e popular sob o impacto da gastronomia gourmetizada para o consumo turístico*. In: Processos educativos e práticas sociais: reflexões sobre alimentação, saberes e políticas. Jundiaí-SP: Paco Editorial, 2024, v.1, p. 329 - 354.

DESOUCEY, Michaela. *Gastronationalism: food traditions and authenticity politics in the european union*. American Sociological Review, v. 75, n. 3, 2010, 432–455. American Sociological Association. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/0003122410372226>.

GOLDENBERG, Miriam. Cultura e gastro-anomia: psicopatologia da alimentação cotidiana. Entrevista com Claude Fischler. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 17, n. 36, p. 235-256, jul./dez. 2011.

GONÇALVES, Natália Gomes et al. Association Between Consumption of Ultraprocessed Foods and Cognitive Decline. *JAMA Neurol.* 2023, v. 80, n. 2, pp. 142-150. Disponível em: <https://jamanetwork.com/journals/jamaneurology/fullarticle/2799140#248840805>.

FISCHLER, Claude. *L'Homme et la Table*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1990.

FISCHLER, Claude. *L'Homnivore*. Paris: Odile Jacob, 1990.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O triângulo culinário*. In: SIMONIS, Yvan. Introdução ao estruturalismo: Claude Lévi-Strauss ou "a paixão do incesto". Lisboa: Moraes, 1979. p. 169-176.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *El origen de las maneras de mesa*. 8. ed. México: Siglo XXI, 2003.

MONTANARI, Massimo. Introdução. In: MONTANARI, Massimo (org.). *O mundo na cozinha História, identidades, trocas*. São Paulo: Estação Liberdade/SENAC, 2009. p.11-17.

MONTANARI, Massimo. *Comida como cultura*. 2. ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2013.

ROCKOWER, Paul S. *Recipes for gastrodiploacy*. Place Branding and Public Diplomacy, v. 3, p. 235-246, Agosto 2012. Disponível em: <https://link.springer.com/article/10.1057/pb.2012.17>. Acesso em: 31 mar. 2025.

ZIEGLER, J. *Destruição em massa. Geopolítica da fome*. 1. ed. São Paulo: Editora Cortez, 2013.

ZIEGLER, J. *The State of Food Insecurity in the World*. Roma: Organização das Nações Unidas para Alimentação e Agricultura, 2014.

MESA XIII

Cultura Viva I

PONTOS DE CULTURA COMO PONTES DE CULTURA

Juliano Ricci Jacopini¹

RESUMO: Este preâmbulo pretende trazer breve panorama da importância do Programa Cultura Viva, criado pelo Ministério da Cultura, para o mapeamento e implantação dos Pontos de Cultura espalhados pelo Brasil, atentando-se especialmente à explanação do Ponto de Cultura Casa PIPA, localizado no interior do estado de São Paulo, na cidade de Matão, a fim de apresentar impactos da ação cultural e seus desdobramentos constantes para o fortalecimento de projetos através do diálogo com poder público municipal, para manutenção e criação do Fronteiras Brasil – Festival Internacional de Arte-Educação e o Programa TEIA – Território de Educação, Intercultura e Arte, que são fundamentais na dinâmica estruturante cultural da região.

PALAVRAS-CHAVE

Ponto de Cultura; Casa PIPA; Programa TEIA; Fronteiras Brasil.

*De janela, o mundo até parece o meu quintal
Viajar, no fundo, é ver que é igual
O drama que mora em cada um de nós
Descobrir no longe o que já estava em nossas mãos
Minha vida brasileira é uma vida universal
É o mesmo sonho, é o mesmo amor
Traduzido para tudo o que o humano for
Olhar o mundo é conhecer
Tudo o que eu já teria de saber*

*Estrangeiro eu não vou ser
Eu não vou*

*Cidadão do mundo eu sou
Estrangeiro eu não vou ser*

Janela para o Mundo, Milton Nascimento

INTRODUÇÃO

Estar no mapa!

¹ Doutor em Artes da Cena e Mestre em Educação, Linguagem e Arte (Unicamp). Pedagogo (USP). Artista-pesquisador da Cia. Labirinto de Teatro e artista-produtor da Casa PIPA – Plataforma Internacional de Produção Artística. Está como Diretor do Departamento de Cultura do município de Matão/SP (2021 até o momento).

De certa maneira, é esse sentimento – de reconhecimento – que os Pontos de Cultura possibilitaram as muitas iniciativas, coletivos, movimentos artísticos e comunitários que por muitos anos não se encaixavam, ou melhor, não existiam efetivamente reconhecidos como produtores de algum bem mensurável, e ao trazer à baila a mensurabilidade como régua da produção cultural, evoca-se o exercício criativo perene na construção de políticas públicas de cultura que requer pleno entendimento da importância do tripé que a sustenta quanto às dimensões: simbólica, cidadã e econômica. Mesmo porque, em sua maioria, a produção cultural é algo que trata do nível da subjetividade, então, do impalpável, daquilo que escapa das mãos, que conta como experiência, formação constitutiva de identidade, e porque não dizer de comunidade, ainda mais se partimos da premissa de que cultura não se faz só, sempre se faz em bando.

Este preâmbulo pretende trazer breve panorama da importância do Programa Cultura Viva, criado pelo Ministério da Cultura, para o mapeamento e implantação dos Pontos de Cultura espalhados pelo Brasil, atentando-se especialmente à explanação do Ponto de Cultura Casa PIPA, localizado no interior do estado de São Paulo, na cidade de Matão, a fim de apresentar impactos da ação cultural e seus desdobramentos constantes para o fortalecimento de projetos através do diálogo com poder público municipal, para manutenção e criação de projetos como Fronteiras Brasil – Festival Internacional de Arte-Educação e o Programa TEIA – Território de Educação, Intercultura e Arte que são fundamentais na dinâmica estruturante cultural da região.

AS DIMENSÕES

Desde os primeiros governos de Lula as políticas públicas culturais contemporâneas envolvem uma abordagem multifacetada e interconectada, considerando diferentes dimensões que influenciam a produção, o acesso e a fruição cultural. Como supracitado, três dessas dimensões essenciais são a dimensão simbólica, a dimensão cidadã e a dimensão econômica que, não podem ser pensadas separadas, mas retroalimentadas e equilibradas entre si.

A dimensão simbólica das políticas públicas culturais trata do valor e do significado cultural. Ela está centrada na promoção da identidade, da memória coletiva, da diversidade e do patrimônio. Dentro dessa perspectiva, as políticas culturais buscam reforçar a importância da cultura como um elemento fundamental na construção da

identidade social e coletiva de uma nação ou comunidade, o que pode envolver desde a preservação do patrimônio cultural (material e imaterial) como festejos, rituais, saberes tradicionais que devem ser valorizados e protegidos; passando pela diversidade cultural, que tem que ver com o reconhecimento e valorização das diferentes expressões culturais presentes em uma sociedade, aqui com destaque para as culturas marginalizadas e historicamente silenciadas que têm ganhado protagonismo via garantias de acesso e margens de percentuais exigidos por lei em editais de fomento; e, chegando ao acesso à cultura propriamente dito com políticas que visam ampliar a participação das populações a bens e manifestações culturais, promovendo o entendimento de que a cultura é um direito universal.

A dimensão cidadã está relacionada à participação ativa dos cidadãos nas decisões culturais e ao exercício de seus direitos culturais. Ela envolve a noção de que a cultura não é apenas algo para ser consumido passivamente, mas deve ser um espaço de engajamento e expressão democrática. A participação ativa que garante o exercício da cidadania na construção das políticas culturais estão relacionadas com, por exemplo: os direitos culturais, que devem garantir que todos os cidadãos, independentemente de sua classe social, etnia, gênero ou localização, possam exercer seus direitos culturais, como a liberdade de criação, de expressão e de acesso à cultura; a participação popular, então, incentivar a participação da sociedade civil na formulação e na implementação das políticas culturais, com escutas ativas, oitivas, integrando as demandas e necessidades dos diferentes grupos e comunidades; para isso, o princípio da equidade é fundamental, buscando assegurar que todos os cidadãos tenham oportunidades justas e equitativas para desenvolver, acessar e compartilhar suas expressões culturais.

A dimensão econômica das políticas culturais está focada na relação entre cultura e economia, reconhecendo o impacto que a cultura pode ter no desenvolvimento econômico. Isso envolve o setor cultural como um elemento gerador de emprego, inovação e renda. Algumas vertentes possíveis dessa dimensão são noções de: indústria cultural que baliza sobre o fortalecimento de setores artísticos para o desenvolvimento econômico no sentido de buscar a criação de novos mercados de trabalho; economia criativa que, nas políticas culturais contemporâneas veem a criatividade, a inovação e o capital intelectual como impulsionadores da economia. Isso envolve o fomento a startups culturais, a preservação de talentos e o desenvolvimento de um mercado de bens e

serviços culturais; e ainda há o turismo cultural que apanha o patrimônio cultural e as atividades culturais para atrair turistas, gerando receita e emprego, além de promover o intercâmbio cultural.

Essas três dimensões, embora distintas, estão profundamente entrelaçadas. Uma política cultural contemporânea eficaz precisa equilibrar o valor simbólico da cultura, garantindo a inclusão cidadã e promovendo a viabilidade econômica das iniciativas culturais. Essas abordagens visam criar um ecossistema cultural sustentável, que respeite as diversidades e impulse tanto o desenvolvimento humano quanto o econômico.

CULTURA VIVA E PONTO DE CULTURA

A Cultura Viva, política pública que amplia os direitos culturais da população brasileira, completou 20 anos em 2024, marco celebrado com o maior investimento da história e a retomada da pactuação com a sociedade civil e os gestores públicos. Hoje, são mais de 6.500 grupos culturais certificados pelo Ministério da Cultura no Cadastro Nacional de Pontos e Pontões de Cultura, um acréscimo de 2.170 novos Pontos em relação a 2023. A Política Nacional Cultura Viva (PNCV) passou a contar, pela primeira vez, com um piso de investimento superado pela adesão de 1.400 municípios com a vinculação de R\$ 430 milhões da Política Nacional Aldir Blanc (PNAB), que são repassados anualmente pela União para estados, Distrito Federal e municípios. A estimativa é de um fomento federativo a 12 mil pontos.

O programa é uma referência internacional, que tem na sociedade civil o protagonismo da ação cultural. Programas similares ao Cultura Viva já foram adotados por 18 países latino-americanos. A República Dominicana foi o país mais recente a implementar uma versão do programa, em 2024 e a Espanha demonstrou interesse em implementar projeto similar. (MINC: 8, 2024)

Os Pontos de Cultura surgiram no Brasil como uma das principais políticas públicas para a democratização do acesso à cultura, valorização das expressões locais e fortalecimento da cidadania cultural. Eles fazem parte do Programa Cultura Viva, criado em 2004 durante o governo de Lula, sob a gestão do então ministro da Cultura, Gilberto Gil.

Para enxergar a evolução dos Pontos de Cultura no Brasil, é importante pensar o Programa em algumas etapas. A primeira dela diz respeito a sua criação e expansão (2004 – 2010) em que o Programa Cultura Viva estabeleceu os Pontos de Cultura como iniciativas comunitárias para receber apoio do governo federal por meio de editais e convênios em que o objetivo era descentralizar a política cultural, levando investimentos

a organizações culturais de base comunitária, como grupos de teatro, música, dança, audiovisual, artesanato e educação popular. Durante os primeiros anos, milhares de Pontos de Cultura foram criados em todo o país, abrangendo comunidades indígenas, quilombolas, periferias urbanas e cidades do interior, fazendo com que em 2010, o programa já contasse com mais de 3.000 Pontos de Cultura espalhados pelo Brasil.

Após o auge da expansão, a política dos Pontos de Cultura passa por enfraquecimento (2011 -2018) com cortes orçamentários e dificuldades na gestão dos convênios, dado os desafios solapados à política cultural vindos com o golpe da Presidenta Dilma Rousseff e posteriormente o desmonte do Ministério da Cultura. Nesse período a maior complexidade burocrática para prestação de contas fez com que muitos grupos enfrentassem dificuldades para manter as atividades; por outro lado, mesmo assim, a Lei Cultura Viva (lei nº 13.018/2014) foi aprovada, garantindo o reconhecimento dos Pontos de Cultura como política de Estado.

A retomada e os novos investimentos podem ser pensados a partir do surgimento da Lei Aldir Blanc, e posteriormente, Política Nacional Aldir Blanc (2019-presente). Claro que não podemos esquecer que o cenário que a Lei Aldir Blanc foi criada se dá em emergência e calamidade devido à pandemia da covid-19, por pressão popular da classe artística e ainda sem apoio do governo vigente à época. A ascensão do governo Lula novamente, em 2023, reconstrói o Ministério da Cultura capitaneado pela agora Ministra Margareth Menezes, e institui dentre tantas ações a PNAB – Política Nacional Aldir Blanc (através da lei 14.399/2022) que, dentre tantas possibilidades de fomento, incuti a PNCV – Política Nacional Cultura Viva com destinação de percentual de 25% para aplicação de recursos em municípios que recebam mais de 360 mil reais por ano. É importante ressaltar que a PNAB se trata de uma política cultural, portanto, não é um repasse pontual de verba, mas, a princípio, um repasse por cinco anos para todos os municípios do Brasil (de acordo com a relação per capita), cabendo a cada município a aplicação/ distribuição do recurso, tendo sua reserva para o Cultura Viva, como supracitado. Este exercício visa que estados e municípios passem a assumir um papel mais ativo na articulação e financiamento dessas iniciativas, bem como no mapeamento de seus territórios, potencialmente criativos.

O movimento de garantir aporte de financiamento aos Pontos de Cultura é fundamental, tendo em vista que houve um período de hiato dentro desses 20 anos em que o Cultura Viva existe no Brasil. Para as cidades, os Pontos de Cultura funcionam

como espaços de bases comunitárias, que em sua maioria concentram fazedores e fazedoras de cultura que estão à margem da sociedade e que colecionam a sabedoria popular, os mestres e mestras, a tradição oral, àquilo que é imensurável, mas que nos constitui como cidadãos. Os Pontos são lugares muitas vezes de resistência e de luta para: a democratização do acesso à cultura, compartilhando arte e conhecimento com diversas comunidades e territórios; a valorização à diversidade cultural brasileira, apoiando expressões tradicionais e contemporâneas; o fomento do desenvolvimento local, gerando emprego e renda por meio da economia criativa, a promoção da inclusão social, oferecendo oportunidades para jovens, mulheres, indígenas, quilombolas e outros grupos historicamente marginalizados.

CASA PIPA² – PONTO DE CULTURA NO INTERIOR PAULISTA



Equipamento onde hoje é a Casa PIPA, quando funcionava como Escola da Boa Vista e Magistério, até final da década de 90

² www.casapipa.art.br



Equipamento onde hoje é a Casa PIPA, em uma década de abandono da setor público



Equipamento funcionando como Casa PIPA atualmente, após concessão predial à ACAC-Ong Ocara, em 2011, que junto à Cia. Labirinto de Teatro e movimentos artísticos à recuperaram e a transformaram em Ponto de Cultura.

A máxima de que no interior o tempo é outro faz com suas pessoas inventem o que fazer. Dediquem o seu tempo uns para os outros, uns com os outros. Para falar da Casa PIPA, antes é preciso falar da ACAC – Associação Cultural e Ambiental para Cidadania/Ong Ocara, que foi fundada em fevereiro de 2001, na em Matão, por pessoas de diferentes segmentos da sociedade advindos do primeiro governo do PT, após sua saída. A Ong coleciona uma gama de projetos e ações, em um primeiro momento mais voltados para o campo do meio ambiente e, posteriormente, tomando força no campo artístico e cultural, com atuação em sua sede – que é a Casa PIPA – e em diversos Pontos Municipais de Cultura.

Fundada em 22 de dezembro de 2011, a Casa PIPA - Plataforma Internacional de Produção Artística - é um lugar de criação, formação, intercâmbio e residência artística, situada na Estrada da Fazenda, no bairro Boa Vista, do município de Matão - ocupa o casarão na área rural construído em 1925 pelos ingleses, onde foi um dos primeiros grupos escolares da cidade conhecido como 'Antiga Escola da Boa Vista'. Através da concessão do prédio por parte do poder público à Ong Ocara (via lei 4.319/2011 e lei 4.976/2016), desde 2010 as movimentações de recuperação do espaço físico e construção dos espaços simbólicos se fortalecem: como sede da Cia. Labirinto de Teatro - que é responsável por sua produção; em parceria com o Grupo Coro e Osso; através da realização de programas como TEIA e Boa Praça, em parceria com a Prefeitura de Matão; com os projetos Urdiduras, de literatura, e Barda, de música; pelas residências artísticas, com destaque à VOA e o Festival Fronteira Brasil, este último, responsável pelo sonho da Casa PIPA; através dos encontros da comunidade de artistas que passam pela Casa e contribuem para sua história, manutenção e continuidade.

Em fevereiro de 2014 a Casa PIPA, através da Ong Ocara/ ACAC se certificou como Ponto de Cultura. De lá para cá houve três fomentos públicos via políticas do Cultura Viva, à saber: 2015 – repasse via Governo Federal de 60 mil reais dividido em três parcelas (pago apenas uma parcela); 2019 – repasse via Governo Estadual de 60 mil reais pago em parcela única que possibilitou reforma interna da Casa; 2024 – prêmio via PNAB Municipal no valor aproximado de 39 mil reais.

O que mantém a Casa PIPA não é o fator dela ser um Ponto de Cultura, todavia é inegável que os auxílios vindos pela Política Nacional Cultura Viva possibilitaram adequações, especialmente no que se refere a ordem estrutural, já que estamos tratando

de uma Casa que em 2025 completa 100 anos e, por mais que a Prefeitura fez sua concessão, quando a fez em 2011, o prédio estava há mais de uma década desativado, portanto em condições precárias e de abandono, cabendo a união da classe artística local – àquela que sempre se faz em bando – organizar-se com mutirões de limpeza e almoços e rifas solidárias para sua recuperação.

O novo horizonte se abre para as possibilidades advindas da PNCV dentro da PNAB que, dá aos municípios a possibilidade de autonomia frente a realidade, daí então, para a construção de ações em continuidade, de modo que haja um mapeamento dos territórios e os direitos culturais e a promoção da diversidade se conecte pela sua potência e não pela sua vulnerabilidade. Assim, é preciso buscar uma lógica que escape dos editais para uma nova mirada que garanta aos Pontos de Cultura das cidades constância em suas ações.

Dentre as ações da Casa PIPA, existe uma que pode ser considerada como sua coluna dorsal: trata-se do Fronteiras Brasil, festival que deu origem à Casa PIPA e que reúne os elementos fundantes da Cultura Viva que estão na base comunitária para a transformação social através da arte-educação.

FRONTEIRAS BRASIL – FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTE-EDUCAÇÃO

O Fronteiras Brasil é um festival arte-educativo de criação e compartilhamento de experiências entre arte-educadores e bases comunitárias que acontece anualmente desde 2009 na cidade de Matão, interior de São Paulo, em formato de residência artística. É um festival cooperativo de repercussão internacional idealizado por Khosro Adibi³, que sentiu a necessidade de criá-lo para reforçar a cultura por suas raízes sociais. O festival recebe artistas voluntários de diferentes partes do mundo que trabalham com diversas linguagens (artes da cena, música, artes visuais, literatura, cinema, circo) desenvolvendo práticas arte-educativas em comunidades do município, além de fomentar o intercâmbio cultural entre artistas e comunidade. É um projeto que já aconteceu em alguns países da

³ Khosro Adibi veio para o Brasil em 2009 através da Profa. Gilsamara Moura para participar do FIDA – Festival Internacional de Dança. O Fronteiras havia acontecido apenas em Lima, no Peru, e teve todo apoio da Diretora de Cultura de Matão da época, Lygia Nicolucci para efetivar sua realização, que culminou no nascimento da Casa PIPA. Festival e residência artística mantem-se vivos e ativos até hoje através do trabalho de gestão coletiva da Cia. Labirinto de Teatro.

América Latina – Peru, Chile, México, Argentina – e que está fundamentado em uma participação coletiva de prática reflexiva pela experiência – práxis horizontal.

Foi através do Fronteiras Brasil que surgiu a ideia de criar um lugar no mundo onde o pensamento horizontal pudesse se abastecer nos ideários da comunidade de artistas nômades que comungassem dessa perspectiva criativa em arte. Aqui mais um atravessamento com a Política Cultura Viva, agora no que diz respeito ao IberCultura Viva, sendo também o Fronteiras uma espécie de laboratório de políticas públicas ao possibilitar o encontro de arte-educadores vindos de diferentes países latino-americanos para residência criativa e compartilhamentos com bases comunitárias.

Brevemente: O IberCultura Viva é um programa de cooperação internacional que reúne países ibero-americanos para fortalecer políticas públicas de cultura comunitária. Ele apoia iniciativas que promovem a diversidade cultural, a participação social e o desenvolvimento de redes de Pontos de Cultura e organizações culturais de base. Criado em 2014, o programa é uma parceria entre governos, movimentos culturais e organizações sociais dos países participantes, tendo como objetivos: o fortalecimento de políticas culturais de base comunitária em diferentes países; o fomento do compartilhamento de experiências e práticas entre governos e organizações culturais; o apoio a projetos que promovam a participação cidadã e a diversidade cultural.; a criação de redes de Pontos de Cultura e coletivos culturais na América Latina e Península Ibérica.

O Brasil tem sido um dos principais protagonistas do programa, pois o modelo de Cultura Viva e dos Pontos de Cultura serviu de inspiração para outros países. O Ministério da Cultura brasileiro participa ativamente da construção das políticas do IberCultura Viva, garantindo a continuidade dos projetos de base comunitária.

Essa expansão que correlaciona Pontos de Cultura e países latino-americanos mais tem aspiração intrínseca à Casa PIPA, tendo em vista que a premissa da Casa é ser um lugar de encontro e fortalecimento da cultura por suas raízes sociais latino-americanas, e, tendo o Brasil um programa que toma por base a emancipação pela trânsito de culturas comunitárias latino-americanas, as residências artísticas da Casa PIPA, como o Fronteiras Brasil, que se mantem em atividade anual há quase duas décadas, apresenta-se como exercício constante em busca desta transformação, via ações culturais de base comunitárias.

PROGRAMA TEIA – TERRITÓRIO DE EDUCAÇÃO, INTERCULTURA E ARTE

Ainda, vale apresentar o Programa TEIA que é mais um projeto com a finalidade de estender as ações do Fronteiras Brasil para além de eventos anuais, mas que perdurem durante o ano todo e, que tem relação direta com o fortalecimento das bases comunitárias que a Casa PIPA veio ao longo dos anos, através do Fronteiras Brasil, atuando na formação direta. Assim, em 2022 o TEIA – Território de Educação, Intercultura e Arte, é programa que trata de um conjunto de formações educativas e culturais programadas para acontecerem de forma contínua e descentralizada, via termo de colaboração, entre a Associação Cultural e Ambiental para Cidadania – ACAC (doravante Ong Ocara) e Prefeitura Municipal de Matão, através da Secretaria de Educação e Cultura, atendendo ambos Departamentos, respectivamente, de Educação e Cultura, portanto, havendo despesa das duas naturezas.

O TEIA funciona para fomentar o diálogo entre educação e arte, valorizando a produção cultural de diferentes territórios municipais, intercambiando seus conhecimentos. Para isso, através do Departamento de Educação, há a retomada do projeto Pequeno Cidadão como trabalho de educação complementar artística em contra turno escolar, oferecido à alunos da rede municipal e estadual de ensino de 6 a 14 anos; e, através do Departamento de Cultura, acontece a difusão cultural com oferta de formações artísticas na Casa de Cultura e em projetos sociais, os Pontos Municipais de Cultura, que recebem ateliês de múltiplas linguagens artísticas para formação de público geral: crianças, adolescentes, adultos e idosos.

Através dessa ampla atuação arte-educativa no município, que descentraliza ao tempo que mapeia o território municipal, encaminha-se para a formação de cidadãos participativos e emancipados, produtores e construtores de conhecimento através de suas ações no mundo.

Outro fator que merece destaque é a valorização dos profissionais de programa, afinal, todos os fazedores e fazedoras de cultura são contratados com direitos trabalhistas garantidos, o que de certa maneira, aponta para certo pioneirismo no campo da profissão das artes, que pensa o artista também com trabalhador.

CONCLUSÃO

O esforço há mais de duas décadas de projetos realizados pela Ong Ocara, friccionam educação, arte, cultura e meio ambiente em busca do desenvolvimento de uma consciência cidadã – ética e estética – que construa além do olhar para o mundo, a atitude para transformar o mundo.

Dentre os projetos que a Ong Ocara coleciona, a Casa PIPA – Plataforma Internacional de Produção Artística – destaca-se de grande relevância no que tange a ações formativas educacionais e artísticas à nível municipal, estadual, nacional e internacional, fortalecendo-se através da realização do Festival Internacional de Arte-Educação Fronteiras Brasil, que acontece há mais de uma década no município, e agora com o surgimento do Programa TEIA, como exercício de construir um diálogo contínuo entre ações e formações educativas e artísticas municipais.

Parece que as dimensões – expressas no início desse preâmbulo – circundam a todo instante essa reflexão e não seria diferente tendo em vista que estamos tratando de cultura como direito, e de um direito que está sendo flexionado em exercício constante com o poder público.

Longe de tirar a autonomia de associações e movimentos populares e culturais, a tentativa aqui é a de mostrar o quanto pode ser exequível estabelecer diálogo com o poder público, afinal é responsabilidade executiva, legislativa e judiciária salvaguardar a cultura, e muitas vezes esses poderes necessitam apreender os conhecimentos na prática, e a prática está estabelecida em soberanas vezes nas bases comunitárias e nos coletivos artísticos, àqueles que sempre a fazem (a cultura) em bando.

Se nossa régua é a do imensurável, o simbólico é onde tudo começa e termina, e é a dimensão cidadã que garante essa experiência de produzir e fruir, mas o que importa é que ela seja para todas as pessoas, diferente, mas para todos, dinamizada em diferentes processos – econômicos, formativos – como meios e não como fim.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. **LEI Nº 13.018, DE 22 DE JULHO DE 2014.** Institui a Política Nacional de Cultura Viva e dá outras providências. Brasília. DF. Julho. 2014.

Brasil. **LEI Nº 14.399, DE 8 DE JULHO DE 2022.** Institui a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura. Brasília. DF. Julho. 2022.

MATÃO. **LEI Nº 4.319, DE 04 DE MAIO DE 2011.** Autoriza o Poder Executivo a assinar convênio com a Associação Cultural e Ambiental para a Cidadania - ONG OCARA, bem como autoriza o uso de bem público para execução de Projeto Social PIPA - Programa Intercultural de Criação e Arte e dá outras providências. Matão. SP. Maio. 2011.

MATÃO. **LEI Nº 4.976, DE 28 DE JUNHO DE 2016.** Autoriza o Poder Executivo a prorrogar o convênio celebrado com a Associação Cultural e Ambiental para a Cidadania - ONG OCARA, bem como autorização de uso de bem público para execução de Projeto Social PIPA - Programa Intercultural de Criação e Arte e dá outras providências. Junho. 2016.

MINC. **MINC: Dois anos de conquistas e o que vem pela frente.** Brasília. DF. Dezembro. 2024.

A PRESENÇA DA POLÍTICA NACIONAL DA CULTURA VIVA NA IV CONFERÊNCIA NACIONAL DE CULTURA

Maria Alice Gomes Alves¹

Guilherme Varella²

Luana Vilutis³

RESUMO: O objetivo desse artigo é apresentar uma análise preliminar da Política Nacional da Cultura Viva (PNCV) nas propostas aprovadas na IV Conferência Nacional de Cultura (CNC), ocorrida em março de 2024. Para tanto, a PNCV é apresentada como uma das principais políticas públicas de cultura a partir dos anos 2000, baseada em objetivos importantes, como protagonismo e autonomia comunitária. A sua relevância justifica analisar a presença dos temas a ela concernentes na principal instância de elaboração participativa das políticas culturais. Percorrido o caminho de contextualização política, chega-se então ao estudo dos temas e propostas relativos à Cultura Viva na IV CNC, para, por meio deles, traçar um breve diagnóstico sobre a projeção programática dessa política pública.

PALAVRAS-CHAVE: Conferência Nacional de Cultura, Cultura Viva, Políticas Culturais, Participação Social, Pontos de Cultura.

INTRODUÇÃO

O objetivo desse artigo é analisar como a Política Nacional de Cultura Viva (PNCV) tem sido abordada nas Conferências Nacionais de Cultura (CNC) do Brasil. Este estudo é importante para compreender como a PNCV e seus atores políticos, os Pontos de Cultura, se fazem presentes na principal instância participativa de formulação de políticas públicas de cultura. O objetivo é compreender como se apresentaram historicamente os conteúdos programáticos da Cultura Viva no espaço das conferências e em que medida eles têm sido assimilados e, assim, contribuído para a institucionalização das políticas culturais. Trata-se de uma forma de mapear a presença dessa política e compreender se há acréscimo ou decréscimo de propostas relativas a ela e como isso

¹ Pesquisadora no Consórcio Cultura Viva – UFBA; Mestranda no Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade – UFBA; Mestranda no Programa de Mestrado Profissional em Economia – UFRGS; Graduada em Ciências Sociais- UFRB. E-mail: alicegalves12@gmail.com

² Professor da UFBA, doutor em direito pela USP e membro do CULT-UFBA. É um dos coordenadores do Consórcio Universitário Cultura Viva, pela UFBA. É autor dos livros “Plano Nacional de Cultura: direitos e políticas culturais no Brasil” (2014) e “Direito à Folia” (2024). guilhermevarella@ufba.br

³ Doutora em Cultura e Sociedade - UFBA, mestre em Educação - USP, é uma das coordenadoras do Consórcio Universitário Cultura Viva pela UFBA; pesquisadora do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura - CULT/UFBA e do Observatório da Diversidade Cultural - ODC. luanavilutis@gmail.com

potencialmente interfere na consecução de ações governamentais voltadas à cultura de base comunitária.

Naturalmente, o artigo é um estudo preliminar e exploratório. Não se pretende exaustivo, ainda mais se tratando de um processo complexo que diz respeito à dinâmica de formulação participativa das políticas culturais, que marca elaboração programática e legitimação social de propostas, característico das conferências nacionais de cultura. O que pretende esta análise é observar a tendência de presença (ou ausência) de alguns temas relativos à Cultura Viva nas quatro conferências e dar ênfase à IV CNC, realizada em março de 2024. Esta última possui um caráter especial: ela ocorre em um contexto de pós-pandemia, depois de alguns anos de crise institucional da cultura, com alguns resultados já sentidos das leis emergenciais de cultura e com a reinstalação do MinC, em janeiro de 2023. Neste quadro político, a questão que orienta e motiva este artigo é: como uma conferência, realizada nesta especial conjuntura, vocaliza, assimila e aponta um sentido para a Política Nacional da Cultura Viva?

A partir desta indagação, o artigo analisou os conteúdos debatidos na IV Conferência Nacional de Cultura e debruçou-se mais especificamente sobre as propostas aprovadas que se relacionam direta ou indiretamente com a Cultura Viva. Tais elementos permitem inferir algumas reflexões sobre a base comunitária da Cultura Viva, a realidade dos pontos de cultura e quais reivindicações surgem a partir dela. Além disso, permite problematizar alguns assuntos, relacionados aos movimentos políticos dos principais atores da política - os pontos de cultura - nessas instâncias, sobretudo na IV Conferência Nacional de Cultura. Para isso, este trabalho: apresenta um histórico da Cultura Viva e das conferências nacionais de cultura; trata panoramicamente dos assuntos concernentes ao Cultura Viva nessas instâncias; avança para o contexto específico da IV Conferência Nacional de Cultura, incluindo a participação da rede de pontos de cultura naquele momento político; e alcança o debate principal sobre a presença da PNCV nas propostas e demais elementos do evento de 2024. Por fim, o artigo aponta algumas reflexões e tendências.

É importante ressaltar que esse estudo se insere no projeto “Cultura Viva 20 anos: pesquisa e formação”, desenvolvido pelo Consórcio Universitário Cultura Viva, uma coalizão da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Universidade Federal Fluminense (UFF) e Universidade Federal do Paraná (UFPR), como apoio da Secretaria de Cidadania

e Diversidade Cultural do Ministério da Cultura (SCDC-MinC). Desde o início de 2024, o Consórcio se dedica a elaborar pesquisas em diversos temas relacionados à Cultura Viva e a desenvolver processos formativos, em parceria com os Pontões de Cultura. Como resultado, o projeto tem publicado livros, boletins, relatórios, artigos acadêmicos e realizado eventos, como o Encontro Cultura Viva 20 Anos (julho de 2024) e o I Encontro Internacional de Pesquisa sobre a Cultura Viva (agosto de 2024), ambos em Salvador. Este artigo é parte do projeto desenvolvido pela Universidade Federal da Bahia e foi produzido por meio da junção da análise documental dos resultados da IV CNC e da observação do evento pelos pesquisadores e pesquisadoras do Consórcio, que estiveram presentes em Brasília.

1. BREVE HISTÓRICO DA CULTURA VIVA E DO PERÍODO PRÉ IV CNC

O Programa Cultura Viva foi idealizado com base em uma visão ampliada de cultura, tomando como ponto de partida os grupos, coletivos e a diversidade cultural existente no país, com o intuito de valorizar as culturas locais. O conceito dos pontos de cultura e a proposta política do Cultura Viva se tornou tão forte, inclusivo e encantador que foi difundido na América Latina e outros países, como revela o IberCultura Viva, programa de cooperação internacional que atualmente reúne 12 países e completa 10 anos de existência. O Cultura Viva por ser não apenas um conceito, uma teoria, mas muito além disso, por ser uma definição de prática diária de diversos grupos sociais foi e é capaz de romper fronteiras e juntar pessoas de diferentes lugares, criando redes que têm o intuito de valorizar e fortalecer a diversidade cultural.

Este programa foi iniciado em 2004, na época que Gilberto Gil era o Ministro da Cultura no Brasil, durante o primeiro governo Lula. O Cultura Viva é considerado por vários estudiosos de políticas públicas culturais (RUBIM, 2007; 2015; CALABRE, 2019; DOMINGUES, 2008; VILUTIS, 2015; LIMA & RODRIGUES, 2024), como um marco que define um novo paradigma das políticas culturais no Brasil, por inverter a lógica utilizada nas políticas culturais anteriores, que tinham como objetivo dar acesso aos bens produzidos, enquanto no programa, o intuito passa a ser dar acesso aos meios de produção, promovendo o reconhecimento e a valorização das culturas tradicionais e populares e fomentando a diversidade cultural.

Orientado pelo objetivo de estimular “autonomia, protagonismo e empoderamento”, o Cultura Viva potencializou iniciativas culturais diversas que em sua maioria nunca haviam acessado recursos públicos, consagrando o “do-in antropológico” concebido pelo Ministro Gilberto Gil. A partir de 2008 tem início um processo de descentralização do Cultura Viva com a implementação de ações públicas junto a alguns estados e municípios. A gestão compartilhada e participativa é um dos princípios do Cultura Viva que estimulou a criação do Fórum e da Comissão Nacional dos Pontos de Cultura - CNPdC com suas instâncias estaduais.

Os pontos de cultura se engajaram fortemente no diálogo e na construção da política junto a representantes do poder público executivo e legislativo, o que contribuiu para o aumento da visibilidade e do alcance do Cultura Viva no Brasil e no mundo. Como evidência da expressividade e relevância que o Cultura alcançou, destacamos que o Cultura Viva foi o programa do MinC que mais cresceu em termos orçamentários na primeira década dos anos 2000 e teve uma meta específica no Plano Nacional de Cultura voltada à ampliação da quantidade de pontos de cultura para 15 mil em 2020. Em 2014 o programa se tornou uma política de Estado com a aprovação da Lei nº 13018 que institui a Política Nacional de Cultura Viva - PNCV.

Ao longo de seus primeiros 10 anos de existência, o Cultura Viva realizou cinco TEIAS Nacionais que reuniram pontos de cultura de todo o país em uma programação diversa de mostras e intervenções artísticas, rodas de conversa, oficinas, seminários e feira de economia solidária. Com ênfase na promoção da cidadania e da diversidade cultural, a PNCV tem como um de seus objetivos “consolidar os princípios da participação social nas políticas culturais” (BRASIL, 2014), o que reforça a centralidade da Política no fortalecimento de iniciativas culturais desenvolvidas por agentes, grupos, coletivos, instituições e movimentos socioculturais que desenvolvam e articulem ações culturais em suas comunidades.

O desmonte das políticas culturais brasileiras enfrentado no período de 2017 a 2022 também impactou o incentivo federal à Cultura Viva que foi reduzido ao mínimo e só não foi desidratado por completo devido às leis emergenciais para o setor cultural durante a pandemia de COVID-19 que permitiram aos estados lançarem chamadas públicas para pontos de cultura. A articulação dos pontos de cultura para a aprovação da

Lei Cultura Viva em 2014 foi uma experiência replicada no processo da Lei Aldir Blanc – LAB 1.

Em 2020, a mobilização social da Rede Cultura Viva foi expressiva e considerada por muitos pesquisadores das políticas culturais (CANCLINI, 2024; RODRIGUES, LIMA, CALABRE, 2023; BARBALHO, 2024) uma articulação fundamental para obtenção do apoio legislativo necessário para a aprovação da Lei Aldir Blanc – LAB 1, para o seu processo de construção e execução. Em 2023 a Cultura Viva foi retomada enquanto política e, às vésperas de completar 20 anos, teve seu orçamento vinculado à Política Nacional Aldir Blanc – PNAB (também conhecida por Lei Aldir Blanc 2). Os recursos da PNAB são distribuídos de maneira descentralizada e os estados e Distrito Federal devem investir pelo menos 10% do valor recebido na PNCV, enquanto os municípios cuja destinação de recursos da PNAB for superior a R\$360 mil, devem investir pelo menos 25% do valor recebido na PNCV.

Esse incremento orçamentário à Cultura Viva e o aumento de capilaridade da Política que lhe é consequência representa ao mesmo tempo uma conquista e também um desafio. Capacitar gestores públicos por todo o país para a execução descentralizada da PNCV; garantir que os princípios, objetivos e finalidades da Cultura Viva sejam preservados; promover uma ampliação temática e territorial da Rede Cultura Viva sem incorrer em descaracterizações ou centralismos; renovar e fortalecer as instâncias participativas da Cultura Viva com representatividade e projetar a continuidade das ações de fomento são alguns dos desafios atuais que a PNCV possui.

Na agenda política de 2025, a PNCV é considerada a política de base comunitária do Sistema Nacional de Cultura e é possível identificar ao menos 3 aspectos da Cultura Viva que influenciaram essa concepção. O primeiro é a ampliação do conceito de cultura que o Programa Cultura Viva mobilizou desde o seu surgimento configurou uma nova base conceitual orientadora das políticas culturais do MinC voltada à promoção da diversidade cultural e à cidadania. O segundo é o compartilhamento da gestão da Cultura Viva entre governo federal, estados, Distrito Federal e municípios com a sociedade civil foi pioneira e até hoje a PNCV representa a principal política programática do MinC executada de forma descentralizada. O terceiro é a diversificação do público beneficiado com a Cultura Viva decorrente do aumento de escala da política descentralizada, o que promoveu um alargamento da base social do MinC de forma singular e única. O quarto e

certamente não último aspecto, é o diálogo e a aproximação da política cultural com outras áreas e setores, como a educação, a saúde e o trabalho em uma perspectiva comunitária, de promoção do desenvolvimento territorial e do combate às desigualdades. Esses 4 aspectos da Cultura Viva são expressivos do viés democrático e antiautoritário das políticas culturais no período de 2003 a 2016 e retomado em 2022 e é nessa mesma forma de conceber e executar as políticas culturais em diálogo com a sociedade civil, com TEIAS, audiências e seminários, que situamos a Conferência Nacional de Cultura abordada a seguir.

2. HISTÓRICO E IMPORTÂNCIA DAS CONFERÊNCIAS NACIONAIS DE CULTURA

A Conferência Nacional de Cultura tem como vocação ser o principal espaço multisetorial de diálogo e participação, voltado à formulação, o acompanhamento e a avaliação de políticas públicas culturais no Brasil. Foram realizadas quatro conferências nacionais, nos anos de: 2005, 2010, 2013 e 2024. O objetivo destes eventos é avançar em pautas e abrangência, refletir a dinâmica e as demandas da sociedade em relação à cultura e sistematizar propostas que sirvam de base para guiar o Estado na formulação e implementação das políticas públicas de cultura. Assim, os resultados das conferências são subsídios fundamentais para a elaboração do principal estatuto que cumpre essa função diretiva: o Plano Nacional de Cultura.

A Conferência Nacional de Cultura integra o Sistema Nacional de Cultura enquanto um importante espaço de debate e articulação entre diversos atores do campo cultural, incluindo gestores públicos, artistas, produtores culturais, acadêmicos e representantes da sociedade civil. Cada conferência, realizada em um contexto sociopolítico próprio, promove a participação democrática na definição das prioridades e estratégias para o desenvolvimento cultural do país.

Participam das conferências nacionais delegados eleitos nas etapas municipais e estaduais do processo. Eles representam linguagens artísticas (música, dança, teatro, circo etc.), segmentos (culturas populares e tradicionais, culturas indígenas, cultura digital, quilombolas e ribeirinhos etc.) e setores (patrimônio, museus, moda etc.). Por meio destas representações e do encadeamento das etapas, as propostas se apresentam e são eleitas, até que as principais alcancem a etapa nacional, onde as prioritárias serão escolhidas.

Cada edição é marcada por eixos temáticos que abordam questões cruciais para o desenvolvimento e fortalecimento do setor cultural no país. Ao longo desses anos, as discussões nas Conferências têm abrangido desde a gestão pública até a valorização dos mestres e mestras dos saberes populares, passando pela economia da cultura, direitos culturais e acesso à arte e à comunicação.

É fundamental destacar que esse processo participativo que caracteriza as conferências se sustenta como um direito cultural. Além da vida cultural simbólica, que é amparada pela Constituição Federal, no seu artigo 215, existe também a “vida cultural política” (VARELLA, 2014, p. 187), que é a garantia de a “sociedade participar dos rumos das ações públicas que afetarão os seus direitos como cidadãos da cultura”. Cunha Filho (2004, p. 67), inclusive, enxerga na própria locução presente no artigo 216-A da Constituição, “com a colaboração da comunidade”, o preceito que respalda e obriga a participação popular nas decisões das políticas públicas de cultura. Nesse sentido, e para essa possibilidade, as duas primeiras décadas inauguraram diversos expedientes possibilitadores dessa participação. Além das conferências, surgiram as câmaras e colegiados setoriais, seminários, consultas públicas virtuais e o incremento dos conselhos de cultura, sobretudo do Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC).

Por meio das duas primeiras conferências nacionais de cultura, foi possível edificar as bases programáticas e a atmosfera de validação do primeiro Plano Nacional de Cultura, vigente de 2010 a 2024. A IV Conferência Nacional de Cultura, justamente por se realizar em 2024, lança as bases para um novo Plano Nacional de Cultura (PNC), em um contexto em que o Sistema Nacional de Cultura foi regulamentado e que ganha possibilidades mais concretas de efetivação federativa. As leis emergenciais - Lei Aldir Blanc e Lei Paulo Gustavo -, além de injetarem vultosos recursos no campo cultural, também mostraram o potencial que a articulação federalista pode trazer para a capilaridade das políticas culturais. Resta agora agregar a dimensão de um programa que possa ser coordenado entre as três instâncias federativas.

Nesse sentido, de potencial projeção dos temas a serem trabalhados sistemicamente no novo ciclo das políticas culturais, é preciso localizar a maior política nacional de base comunitária da cultura. Nas três primeiras conferências, foram apontados caminhos frutíferos, como a consolidação do então programa em política

nacional, que se deu em 2014, após amplo debate no evento de 2013. A discussão se volta a que horizonte se apresenta para a Cultura Viva em 2025.

3. CULTURA VIVA NA IV CONFERÊNCIA NACIONAL DE CULTURA

A IV Conferência Nacional de Cultura é um marco importante para o ciclo de políticas culturais da década de 2020, sobretudo em função dos acontecimentos políticos que a antecederam e que impactaram sensivelmente o setor cultural. A mobilização para a sua ocorrência, o tema central escolhido, o engajamento dos setores e a própria discussão programática dos temas prioritários guardam relação com o contexto que a antecedeu e que, de alguma maneira, culminou no seu acontecimento como plataforma política. Para o Cultura Viva, esse contexto da CNC é relevante, tanto politicamente quanto no que tange à política pública. Politicamente, como já explicado, é preciso destacar que a rede de pontos foi imprescindível na mobilização para a aprovação dessas leis, sendo um ator preponderante. Essa atuação teve espelhamento na destinação dos recursos, com a destinação específica da PNAB para a PNCV.

A mobilização social dos pontos de cultura foi uma espécie de resistência política e propriamente uma reação à tentativa subreptícia bolsonarista de dissolver a PNCV. Não há dúvidas de que o levante pela aprovação das leis contribuiu para a rearticulação dos pontos de cultura em rede nacional e para a reorganização de sua agenda de reivindicações e atualização da política. Resta entender se tal agenda política se converteu em agenda programática exposta na IV CNC ou se, nessa instância, o que se deu foi um prolongamento da atuação política setorial com mais ênfase em representação do que em proposição.

A IV CNC foi realizada no período de outubro de 2023 a março de 2024 e para garantir ampla participação social seu processo foi organizado em três etapas: municipal e intermunicipal; estadual/distrital e nacional. Foram enviadas um total de 335 propostas estaduais e 33 propostas temáticas para a etapa nacional. Após um trabalho de sistematização e agrupamento, na IV CNC foram apresentadas 84 propostas distribuídas entre os 6 eixos norteadores da Conferência para discussão nos grupos de trabalho que tinham como objetivo debater e priorizar 5 propostas, o que resultou em 30 propostas prioritárias que servirão como insumo para o Plano Nacional de Cultura.

Nesta seção, analisaremos como a Política Nacional de Cultura Viva aparece de forma direta ou indireta nas 84 propostas aprovadas na IV CNC, dando destaque às propostas priorizadas. Nos eixos 2 e 4 foram priorizadas duas propostas direcionadas à Política Nacional de Cultura Viva que oferecem reflexões acerca de sua ampliação. As demais propostas mesmo sem menções diretas à PNCV, oferecem possíveis vinculações com os objetivos, princípios, ações e públicos da Cultura Viva. Faremos assim uma breve abordagem de cada eixo, demonstrando a ideia central das propostas e suas possíveis interlocuções com a PNCV.

No *Eixo 1: Institucionalização, Marcos Legais e Sistema Nacional de Cultura*, foram aprovadas 7 propostas (5 prioritárias) que, embora apenas uma faça menção à PNCV, oferecem contribuições relevantes para sua consolidação, dentre elas, está a reestruturação do Sistema Nacional de Cultura - SNC. O fortalecimento do SNC com a previsão de reestruturação e desburocratização de seus instrumentos, com o apoio técnico e financeiro aos estados e municípios, somada à modernização da legislação cultural criam o ambiente necessário para que a PNCV possa se consolidar enquanto política de base comunitária do SNC, promovendo a participação democrática e o protagonismo das comunidades.

Neste primeiro Eixo, a proposta que faz menção direta à PNCV prevê a criação do Fundo Setorial Nacional Cultura Infância com ações geridas por um Conselho Nacional Cultura Infância, cuja composição contará com um 1/3 de representantes da Política Nacional Cultura Viva (PNCV). Isso revela a expressiva participação dos pontos e pontões de cultura que trabalham com crianças e adolescentes e que tiveram nos pontinhos de cultura o início de suas ações específicas de fomento na Cultura Viva em 2008 com o Prêmio Ludicidade/Pontinhos de Cultura e seguem ativos e propositivos nos espaços de discussão de políticas culturais.

Dentre as demais propostas com relação indireta com a Cultura Viva, está a de criar políticas específicas para o fortalecimento das culturas da Amazônia Legal e de territórios fronteiriços. Ela destaca a necessidade de incorporar o Fator Amazônico nos programas de fomento, contribuindo para a diversidade cultural e o desenvolvimento sustentável. Outras, são as que garantem recursos e modernizam os marcos legais da cultura. Elas reforçam a importância de uma política cultural descentralizada e inclusiva, com investimentos mínimos e critérios de distribuição que assegurem a participação

efetiva de todos os territórios. A reestruturação da Política Nacional de Fomento, mais uma proposta, também prevê a criação de legislação que permita destinar parte do imposto de renda aos fundos de cultura, ampliando a descentralização dos recursos pode também potencializar a atuação da PNCV.

No *Eixo 2: Democratização do Acesso à Cultura e Participação Social*, foram 15 propostas aprovadas (5 prioritárias). A segunda proposta mais votada foi a de ampliação e efetivação da PNCV como política de base comunitária do SNC. Ela marca a renovação desta política ao enfatizar o exercício dos direitos culturais e reforçar a importância da valorização de grupos historicamente marginalizados (como hip hop, LGBTQIAPN+, indígenas, quilombolas, dentre outros) por meio dos pontos e pontões de cultura, pontos de memória, de leitura, etc. A proposta prevê estabelecer um pacto federativo que reconheça o fator amazônico e a implementação de orçamentos participativos reforçando a descentralização dos recursos com ênfase na centralidade da municipalização na aplicação dos recursos e o apoio às redes e à regionalização como atribuição dos governos estaduais. É uma proposta que inova ao incorporar uma diversidade de públicos, ao reforçar a importância dos pontos de memória e iniciar uma divisão de atribuições e responsabilidades entre estados e municípios na gestão compartilhada da Cultura Viva.

No *Eixo 3: Identidade, Patrimônio e Memória*, houve 12 propostas aprovadas (5 priorizadas) e a discussão esteve voltada à preservação e à valorização das culturas populares e tradicionais. Mesmo sem haver uma proposta específica para a Cultura Viva, as propostas apresentadas neste eixo dialogam diretamente com o público da PNCV e podem contribuir para o seu fortalecimento. É o caso da proposta de dar continuidade à Política Nacional de Proteção e Valorização dos Conhecimentos e Expressões das Culturas Populares e Tradicionais, promovendo a criação de Pontos de Cultura e de Memória. Outra proposta visa fortalecer o Sistema Nacional do Patrimônio Cultural e o Sistema Brasileiro de Museus, garantindo recursos e uma gestão que valorize as especificidades regionais e culturais, promovendo o direito à história, memória, identidade e diversidade cultural. Ao reconhecer e preservar as tradições, essas propostas contribuem indiretamente para a PNCV, pois ampliam a base de apoio à diversidade cultural e promovem uma política inclusiva que integra patrimônio, memória e identidade.

Ainda no Eixo 3 consta a proposta de criar e implementar políticas públicas de valorização e salvaguarda dos bens culturais e de ciência e tecnologia, com ações de atualização dos acervos de arquivos históricos e de promoção de seu acesso público. Essa proposta se relaciona diretamente com os capítulos VIII e IX da Instrução Normativa nº 8 (BRASIL, 2016), que dispõe sobre os procedimentos relativos à PNCV, prevendo a efetivação da cultura digital e dos Pontões de Bens registrados como Patrimônio Cultural do Brasil, respectivamente. A proposta da CNC é relevante para a PNCV, pois envolve diretamente seu público e ações estruturantes, e pode contribuir significativamente para a disseminação da cultura digital inclusiva, com softwares livres e a difusão e preservação do patrimônio cultural que são elementos significativos para a PNCV.

O *Eixo 4: Diversidade Cultural e Transversalidades de Gênero, Raça e Acessibilidade* teve 28 propostas aprovadas (5 priorizadas) que reforçaram o compromisso com a inclusão e a equidade. A terceira proposta mais votada prevê garantir, potencializar e financiar a implementação da PNCV e também de duas outras propostas de ação pública voltada ao mesmo grupo social: a Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais e a criação do Programa Nacional de Cultura dos Povos do Campo, das Águas e das Florestas. Ao focar na diversidade cultural e na promoção do desenvolvimento sustentável e equitativo, a proposta aponta os grupos e povos que integram a base comunitária tão diversa da Cultura Viva:

[...] mulheres, negros e negras, quilombolas, ciganos, povos indígenas, povos de cultura de matriz africana, povos tradicionais de terreiros de matriz africana, povos nômades e em mobilidade territorial, povos e comunidades tradicionais, populações do campo, das águas e florestas, populações caboclas, comunidades da agricultura familiar, população LGBTQIAPN+, população fronteiriça, população em situação de rua, artistas de rua, artistas do hip-hop, capoeiristas, pessoas em situação de vulnerabilidade socioeconômica, migrantes, imigrantes, apátridas, refugiados, idosos, crianças, pessoas com deficiência, neurodivergentes, pessoas em privação de liberdade, egressos do sistema prisional e demais fazedores de cultura invisibilizados socialmente, bem como fazedores de cultura brasileira no exterior. (BRASIL, 2024, p. 72)

Destacamos outra proposição do Eixo 4, voltada à criação da Bolsa Cultura para artistas e trabalhadores da cultura. Mesmo sem fazer uma menção direta à Cultura Viva, ao reforçar a importância da Bolsa como instrumento de financiamento direto e alinhar-se com o público da PNCV, essa proposta pode contribuir para reforçar a política

afirmativa da PNCV. Outras propostas sugerem a criação de diretrizes específicas que considerem o Fator Amazônico e ampliem a participação de culturas e fazedores de culturas marginalizadas, além de garantir a implementação de políticas intersetoriais que dialoguem com os direitos das minorias. Ao promover a diversidade e a inclusão – com ações voltadas para grupos indígenas, quilombolas, LGBTQIAPN+ e outros –, esse eixo fortalece a PNCV como política de base comunitária e garante que os recursos e os debates culturais atendam a toda a pluralidade da sociedade brasileira.

O *Eixo 5: Economia Criativa, Trabalho, Renda e Sustentabilidade* contou com 5 propostas aprovadas e priorizadas que tratam de estruturar a economia criativa e melhorar as condições dos trabalhadores culturais. Embora nenhuma delas faça menção direta à PNCV, é possível estabelecer algumas conexões com a Cultura Viva, uma vez que são ações que visam garantir direitos e condições de trabalho para os profissionais da cultura e podem impacta positivamente na sustentabilidade e na integração produtiva dos pontos de cultura. A segunda proposta busca aprimorar e fortalecer o fomento e o financiamento à cultura, descentralizando recursos, simplificando os processos e assegurando que as diversidades territoriais e identitárias sejam contempladas. Para tanto, nos projetos culturais financiados através de leis e editais de incentivo cultura, está previsto um percentual mínimo obrigatório de 50% das contratações para artistas, produtores e técnicos locais, o que pode beneficiar diretamente os pontos de cultura.

Com 17 propostas aprovadas (5 priorizadas), o *Eixo 6: Direito às Artes e Linguagens Digitais* integra as transformações no cenário digital e na gestão das artes. A criação de sistemas setoriais das artes e de instituições específicas (como a Agência Nacional da Música) está alinhada com os princípios da PNCV, pois promove a inclusão digital, a descentralização e a democratização do acesso às artes. A proposta para a Política Nacional das Artes (PNA) garantir uma abordagem abrangente e equitativa, atendendo às especificidades e necessidades de todas as regiões e populações do Brasil, em consonância com os princípios e diretrizes da PNCV. Além disso, propostas que incentivam a produção e a integração de plataformas digitais contribuem para a atualização dos cadastros dos Pontos e Pontões de Cultura, ampliando a visibilidade das manifestações culturais e dinamizando a participação social. Essas iniciativas apontam para uma política que une o digital à prática cultural, ampliando as possibilidades de acesso e de expressão, o que permite reforçar o caráter inovador da PNCV.

Cada eixo da IV CNC apresenta propostas que, direta ou indiretamente, dialogam com a Política Nacional de Cultura Viva, contribuindo para a sua consolidação enquanto instrumento de democratização, descentralização e protagonismo comunitário. Ao integrar marcos legais, participação social, preservação da identidade cultural, promoção da diversidade cultural e soberania digital, essas iniciativas revelam múltiplos caminhos que podem fortalecer a Cultura Viva no Brasil. Ao especificar os povos e grupos culturais que integram a Cultura Viva, essas propostas expõem a amplitude e a diversidade de sua base comunitária, ao mesmo tempo em que confirmam um dos objetivos da PNCV de consolidar o princípio da participação social nas políticas culturais, ao garantir a presença de uma comunidade tão vasta quanto diversa de agentes culturais que se identificam com a Cultura Viva nas proposições prioritárias da Conferência Nacional de Cultura.

4. ALGUNS COMENTÁRIOS ADICIONAIS

Dentre as 30, foram duas as propostas prioritárias da IV Conferência Nacional de Cultura que citam expressamente a Política Nacional da Cultura Viva. A primeira trata da ampliação e efetivação da PNCV como política de base comunitária do SNC. A outra é garantir, potencializar e financiar a sua implementação. Considerando o amplo espectro de tema das políticas culturais, é possível afirmar que a presença textual explícita dessa política específica é uma demarcação política importante, cuja conquista não pode ser dissociada da mobilização permanente da rede de pontos de cultura, presente no evento. Contudo, é preciso averiguar se o efeito será sentido em uma plataforma prolixa e extensa de propostas, em que cada uma delas é um carregamento de reivindicações setorializadas e uma junção de demandas com sentidos diversos, conformando uma espécie de colagem programática cuja efetividade, como subsídio para o próximo PNC, depende de um exímio exercício de redução e objetividade.

Em que pese sua função de bandeira política fixada, sobretudo em um documento importante como o das 30 propostas prioritárias da IV CNC, é fundamental ressaltar que são duas propostas com alto nível de genericidade. Uma constatação importante, que não se relaciona apenas aos conteúdos da Cultura Viva na IV CNC, mas à maioria das propostas priorizadas. Como fenômeno programático, há uma perda no nível de especialização da política cultural (mergulho vertical) em favor de uma abrangência

temática e de representatividade no conjunto de propostas. Isso traz a reflexão sobre o potencial de eficácia em políticas que possuem maior grau de complexidade.

No que tange ao conteúdo em si das duas propostas específicas, vale destacar a importância de afirmar a PNCV como a política de base comunitária do Sistema. Dessa ideia, infere-se o seu desdobramento: a noção de que os pontos de cultura são dispositivos de nível comunitário a operar a política pública coordenada federativamente e implementada por meio de um sistema. Dentro do aparato do Estado, Lipsky (2019, p. 37) dá o nome de “burocrata de nível de rua” aos trabalhadores que atuam diretamente com os cidadãos, convivendo proximamente com eles no cotidiano e sendo capazes de interferir em toda a cadeia da política pública, devido à essa última ponta da atuação. Ao órgão que emprega esses trabalhadores e que, portanto, atua nesse nível de rua, Lipsky dá o nome de “burocracia de nível de rua”. Os pontos de cultura não são serviço público, são ação comunitária. Mas, usando a lógica de raciocínio do autor, com licença para a inflexão, é possível conjecturar que os pontos de cultura e os ponteiros podem adquirir, nessa formulação, um potencial importante de execução das políticas públicas, pelo conhecimento do território e das pessoas que demandam nele os serviços culturais.

Outro ponto significativo, nessa proposta, é que ela aponta para a presença da Cultura Viva como elemento que um sistema ainda não vertebrado. O Sistema Nacional de Cultura, criado por emenda constitucional em 2012, só em março de 2024 - em plena CNC, aliás - teve sua regulamentação em lei aprovada. Uma norma tímida na vinculação federativa e que avança pouco na distribuição efetiva de competências e responsabilidades culturais entre eles. A conclusão, portanto, é que, antes de chegar à atuação de base comunitária via SNC, é preciso, antes, erigir arquitetura institucional do próprio SNC. Garantir, potencializar e financiar a implementação da Política Nacional Cultura Viva, texto voltado a garantir a permanência da política de Estado, se liga a uma noção importante trazida pela proposta aprovada no eixo 2. Aqui, a PNCV surge como promotora do “exercício e consciência dos direitos culturais”. A noção é a da política de base comunitária atuando como uma espécie de vetor pedagógico da cidadania cultural. Se esta for considerada não apenas como ter e exercer direitos, mas, antes, ter a consciência sobre eles, de fato o caráter comunitário e intergeracional da Cultura Viva, calcado em uma relação íntima entre cultura e educação, tem grande potencial para a

ampliação da consciência a respeito dos direitos culturais, em diferentes contextos sociais.

CONCLUSÃO

Após 10 anos da terceira Conferência Nacional de Cultura, a IV CNC representa um marco para a retomada das políticas culturais no Brasil. Este evento simboliza não apenas a continuidade das discussões iniciadas em edições anteriores, mas também um novo fôlego para a implementação e inovação das políticas culturais em um cenário pós-pandemia. Durante este período, o país enfrentou significativas transformações sociais, econômicas e políticas, que impactaram diretamente o setor cultural.

A IV CNC surge como uma oportunidade para reavaliar e fortalecer a Política Nacional de Cultura Viva, reafirmando seu papel crucial na promoção da diversidade cultural, na inclusão social e na democratização do acesso à cultura. Além disso, a conferência destaca-se por sua abordagem participativa, envolvendo diversos setores da sociedade civil, artistas, gestores culturais e representantes governamentais na construção coletiva de um futuro cultural mais inclusivo e representativo. As discussões e propostas emergentes da IV CNC refletem uma preocupação com a sustentabilidade das políticas culturais, a valorização das culturas locais e tradicionais, e a necessidade de estratégias eficazes para garantir o financiamento e a execução dessas políticas. O evento também marca a retomada de encontros presenciais, fortalecendo os laços entre os participantes e promovendo a troca de experiências e conhecimentos. Em resumo, a IV CNC simboliza um novo capítulo na história das políticas culturais no Brasil, reafirmando a importância da Cultura Viva como um pilar de desenvolvimento social e comunitário e apontando caminhos para um futuro em que a cultura seja verdadeiramente acessível e valorizada por todos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL, Ministério da Cultura. **II Conferência Nacional de Cultura** - Conferindo os conformes: Anais [da] II Conferência Nacional de Cultura - de 11 a 14 de março de 2010: Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2010.

BRASIL, Ministério da Cultura. **Instrução Normativa nº 8**, de 11 de maio de 2016. Brasília: 2016. Acesso em: 21 fev. 2025. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/legislacao/instrucoes-normativas/instrucao-normativa-n-8-2016>.

BRASIL, Ministério da Cultura. **Relatório da IV Conferência Nacional de Cultura**. 04 a 08 de março de 2024: Brasília, DF. Acesso em: 23 fev. 2025. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/4a-conferencia-nacional-de-cultura-1/bannersedocumentos/4cnc-documento-final-20240524-1.pdf>.

BRASIL, Presidência da República - Casa Civil. **Lei 13.018**, de 22 de julho de 2014. [Institui a Política Nacional de Cultura Viva - PNCV]. Brasília, 2014. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/113018.htm. Acesso em: 23 fev. 2025.

BARBALHO, Alexandre; COSTA SILVA DO NASCIMENTO, Bruna. Mobilização e participação em torno da Lei Aldir Blanc: A experiência da Secretaria da Cultura do Ceará. **Revista Inter-Legere**, [S. l.], v. 7, n. 41, p. c35212, 2024. DOI: 10.21680/1982-1662.2024v7n41ID35212. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/interlegere/article/view/35212>. Acesso em: 21 fev. 2025.

CALABRE, Lia. **Escritos sobre políticas culturais**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2019. 218 p. Acesso em 21 fev. 2025. Disponível em: https://www.gov.br/casaruibarbosa/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/pdfs/escritos-sobre-politicas-culturais_miolo2.pdf.

CANCLINI, Néstor Garcia. Emergências culturais - diálogos com Néstor Garcia Canclini. Videoconferência proferida no **XIII Seminário Internacional de Políticas Culturais**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2024. Disponível em: <https://youtu.be/XJipVhQ7gXs?si=N8CrYgxAgHSz8cfM>. Acesso em: 23 fev. 2024.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. **Cultura e Democracia na Constituição Federal de 1988: A Representação de interesses e sua aplicação ao programa nacional de apoio à cultura**. Rio de Janeiro: Letra Legal, 2004.

DOMINGUES, João Luiz Rodrigues. **Programa Cultura Viva: políticas culturais para a emancipação de classes populares**. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Educação. Rio de Janeiro. 2008. Tese. 216f.

LIMA, Deborah Rebello; RODRIGUES, Luiz Augusto F. **Cultura Viva – 20 anos: uma análise da trajetória entre programa, política e conceito em políticas públicas de cultura**. PragMATIZES - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura, Niterói/RJ, Ano 14, n. 26, p. 29-57, mar. 2024. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/pragmatizes/article/view/63904/37435>. Acesso em: 21 fev. 2025.

LIPSKY, Michael. **Burocracia do nível de rua: dilema do indivíduo nos serviços públicos**. Brasília: Enap, 2019.

RODRIGUES, Luiz Augusto F.; LIMA, Deborah Rebello; CALABRE, Lia (org.). **Emergências e imersões de políticas culturais: panorama a partir da LAB**. Niterói: Instituto Grão; LABAC, 2023. Disponível em: <https://labacuff.wordpress.com/wp-content/uploads/2023/04/m8-emergencias-e-imersoes.pdf>. Acesso em 21. fev. 2025

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (Org.). **Políticas**

culturais no Brasil. Salvador: Edufba, 2007. Disponível em:
<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ufba/138>. Acesso em 21 fev. 2025.

_____. Políticas culturais no governo Dilma: patamar rebaixado. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre; CALABRE, Lia (orgs.). **Políticas culturais no governo Dilma.** Salvador: EDUFBA, 2015. pp.11-32. Disponível em:
<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/18069>. Acesso em 21 fev. 2025.

VARELLA, Guilherme. **Plano Nacional de Cultura: direitos e políticas culturais no Brasil.** Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

VILUTIS, Luana. **Economia Viva:** Cultura e Economia Solidária no trabalho em rede dos Pontos de Cultura. Tese (doutorado) - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, 2015. Disponível em:
<http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/30703>. Acesso em: 20 dez. 2024.

CULTURA VIVA NA BAHIA: LEGADO DA ALDIR BLANC, QUESTÕES JURÍDICAS E FORTALECIMENTO DA ECONOMIA LOCAL

Michelle Costa Dahlmann¹

RESUMO: Este artigo objetivou discutir significados da Política Nacional da Cultura Viva para a Bahia. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica, que considerou, publicações oficiais, resultados de Editais 2014/2024 e dispositivos legais vigentes. O estudo, apresenta ponderações sobre a integração de políticas públicas, com foco na Política Aldir Blanc e nos avanços jurídicos, que incluíram práticas culturais baianas e fortaleceram a economia local. Para isso, recorre-se a reflexões acerca das oportunidades lançadas aos atores das comunidades e dos territórios, bem como as dificuldades enfrentadas pelos diferentes entes públicos, no que tange as políticas públicas culturais. Neste sentido, a retomada da Cultura Viva surge como um caminho acessível para os ponteiros e pontieiras e para a comunidade.

PALAVRAS-CHAVE: Política Nacional da Cultura Viva, Aldir Blanc, questões jurídicas, economia local.

1. INTRODUÇÃO

A Bahia é uma das 27 (vinte e sete) unidades federativas do Brasil, com uma área territorial com mais de 557 (quinhentos e cinquenta e sete) milhões de quilômetros quadrados (IBGE 2023). O Estado, compreende 27 (vinte e sete) territórios de Identidade (SECULT/BA). Nestes territórios, a grande maioria de municípios possui menos de 50 mil habitantes. (IBGE:2023)

Ao pensar no panorama das políticas públicas culturais, percebe-se que para manter ações de manutenção e de investimento de forma efetiva, haja vista a escassez de recursos, seria necessário criar algo que reformulasse esta atuação, que servisse de ponte entre a burocracia e estabelecesse um diálogo ativo e próprio, capaz de facilitar o acesso dos agentes culturais brasileiros.

O Brasil tão diverso, rico em saberes e fazeres, onde cada um dos seus Estados podem ser definidos como únicos. Nesta direção, fortalecer o setor cultural, também é garantir maior acesso ao exercício dos direitos culturais. Sabe-se, porém, sobre as dificuldades enfrentadas pela geografia e a desigualdade social que gera abismos, como o

¹Especialista em Políticas Públicas, Graduanda em Direito, Pedagoga. Superintendente de Cultura de Cairu, Presidente do Gt. Salvaguarda da Capoeira do Baixo Sul da Bahia, Representante da Bahia na Operativa da Paulo Gustavo, Gestora de Projetos, e-mail: micheleleges@yahoo.com.br

analfabetismo, a violência entre outros. Assim, para conseguir acessar estas camadas da comunidade e chegar a ponta, era necessário a reformulação da engrenagem, com a criação de uma política pública, que refletisse a simplicidade e unicidade de tantos agentes, com a força da positividade legal que serve de alimentação para os governos locais na criação de leis municipais e estaduais que oportunizassem a prática.

O início foi marcado pelo Programa Cultura Viva, que surgiu com o objetivo de efetivar novas práticas integradas com a comunidade. Na sequência, a Lei 13.018 de 2014, introduziu a política de base comunitária (Sistema Nacional de Cultura), regulamentada pela Instrução Normativa 8/2016 e pela Instrução Normativa 12/2024. O Estado da Bahia, em Dezembro de 2024, aprovou na Assembleia Legislativa o Projeto de Lei que institui a Política Estadual Cultura Viva na Bahia, elaborado pela SECULT/BA de nº 25.545/2024, com o objetivo de fortalecer e ampliar a estrutura de Pontos e Pontões de Cultura.

O Ministério da Cultura em 2023, retoma a Política Nacional da Cultura Viva, com o maior investimento da história, por meio da Política Nacional Aldir Blanc. Pensar a integração de Políticas Públicas, como forma de aquecimento de resultados, foi essencial para permitir a construção de um caminho de longo alcance para os diversos fazedores de cultura de tantos Estados, Municípios e Territórios.

A Aldir Blanc, assim teve um papel fundamental neste processo, pois permitiu a desconcentração de recursos para os Estados e Municípios, onde os municípios que receberam mais de R\$ 360 mil, tiveram que destinar no mínimo 25% dos investimentos no Programa Cultura Viva. (MINC)

Neste sentido, o presente artigo tem grande relevância, uma vez que apresenta reflexões sobre a importância da Cultura Viva para a Bahia, que através do legado da Aldir Blanc, que ressignificou questões jurídicas, oportunizou a o fortalecimento da economia local da Bahia.

O objetivo geral da pesquisa é compreender como a política pública da Cultura Viva e da Aldir Blanc conseguiram influenciar a economia local da Bahia. E como objetivos específicos: a) compreender a força destas políticas para os diversos fazedores de cultura da Bahia, b) identificar o que esta política apresenta de diferente das outras, c) elencar indicadores que conectem políticas culturais e injeção de renda na economia local.

2. ALDIR BLANC E O ACESSO A DEMOCRATIZAÇÃO DA CULTURA NA BAHIA

O impacto da pandemia da COVID-19, criou cenário de desespero para os profissionais da cultura, pois ficaram desempregados e precisavam de uma política emergencial de transferência de renda. Por meio de uma verdadeira ação conjunta da Sociedade Brasileira, o Congresso Nacional em Junho de 2020 aprovou a Lei de Emergência Cultural, através da Lei de nº 14.017.

A Política Nacional da Lei Aldir Blanc, foi instituída pela Lei 14.399 de 08/07/2022, surgiu como uma resposta a necessidade emergencial criada pela pandemia da COVID-19 com o principal objetivo de fomentar a cultura de forma descentralizada. Esta legislação, foi resultado de incansáveis diálogos com as diversas regiões do país, onde os Estados dialogaram internamente com seus agentes culturais também.

Nesta perspectiva, criou-se um marco nas políticas culturais, pois o recurso transferido do Ministério da Cultura para os Estados e Municípios de todo o Brasil, visibilizou a importância das ações culturais para a sociedade brasileira. É importante citar que, Aldir Blanc foi um profissional da cultura, era escritor de romances, contos e crônicas, mas também compositor de várias músicas, onde uma das mais famosas foi: “o Bêbado e o Equilibrista”, interpretada pela cantora Elis Regina e faleceu por conta da COVID-19.

Os agentes culturais, mesmo de suas casas, começaram a produzir através das plataformas virtuais, os diálogos regionais foram fortificados. Os gestores públicos iniciaram a atualização do cadastro dos profissionais da cultura e logo a SECULT/BA, através do Conselho Estadual de Cultura em setembro de 2020, apresentava mais de 20.000 profissionais que atuam no setor da cultura.

O Decreto 20005 de 21/09/2020, regulamentou no âmbito do Poder Executivo Estadual da Bahia, a Lei Federal 14.017 de 29/06/2020 e a SECULT/BA, em resultado houve o lançamento de oito editais com mais de R\$ 50.000.000,00 (cinquenta milhões) para projetos culturais do Estado.

No mesmo período, a SECULT/BA, reforçou diálogos regionais com gestores e agentes culturais dos 417 municípios. O objetivo foi o fortalecimento da rede de apoio Estadual para os supramencionados profissionais. Outras instâncias organizadas também surgiram como o Fórum de Gestores da Bahia, a ADIMCBA, os Grupos de Trabalho da

Salvaguardada Capoeira, do Samba, a participação ativa da Operativa Popular Nacional e estes municípios demandaram as suas Câmaras Municipais de Vereadores, com a solicitação da criação de regulamentação municipal.

No dia 12 de Julho de 2023, a provou a abertura do Crédito Especial no valor de R\$ 3 bilhões para os entes federativos, que conferirá lastro ao aporte anual da Lei Aldir Blanc 2 para fomento aos projetos culturais. Agora com uma ampliação para cinco anos o apoio aos projetos culturais.

Em 01 de Setembro de 2023, o Ministério da Cultura lançou estratégias para fortalecimento da Política Nacional Cultura Viva, amparada pelo plano de investimento com recursos da Política Aldir Blanc 2.

No dia 16 de Outubro de 2024, o Governo do Estado através da Secretaria de Cultura, realizou o lançamento da Política da Lei Aldir Blanc 2 e o investimento de R\$ 110 milhões investidos em ações públicas por meio de 29 editais e chamamento de fomento direto, sendo mais de R\$ 550 milhões, até 2027.

E o resultado desta política foi a adesão dos profissionais da cultura, a inserção dos diversos setores dos órgãos públicos como: contabilidade, procuradoria entre o outros mobilizados a entender e tornar realidade a Aldir Blanc.

Em 2024 a SECULT/BA, apresentou que os agentes culturais submeteram 9.940 (nove mil, novecentos e quarenta) projetos culturais para os 29 (vinte e nove) editais da PNAB 86,09% dos municípios baianos apresentaram inscrições, conforme balanço da PNAB BAHIA. (SECULT/BA)

Nesta perspectiva, ao analisar os números que já são expressivos e perceber que cada um destes projetos impacta um núcleo maior de agentes, seja para a sua produção ou para a participação enquanto beneficiário, observa-se quanto a Aldir Blanc incentivou a produção artística no Brasil e mais especificamente na Bahia e quando a Política da Cultura Viva passou a existir em parceria com a PNAB certamente a estratégia será capaz de amplificar e torná-la, ainda mais cheia de vida e pulsante.

3.RETROALIMENTAÇÃO DA CULTURA VIVA

Para entender a força desta política pública para a cultura é fundamental, primeiro conhecer um pouco mais sobre sua história. Em 2004, surge o Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania: Cultura Viva.

A função constitucional da política pública é garantir direitos. A Cultura Viva, tem por principal beneficiário a sociedade e prioritariamente, os povos grupos e comunidades, sobretudo as que estejam caracterizadas ameaça a sua identidade cultural, muitos destes nunca conseguiram usufruir políticas de financiamento.

Iniciada com a Portaria do MINC nº 156//2004, marco de inserção do Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania da Cultura Viva , com o objetivo de promover o acesso aos meios de fruição, produção e difusão cultural, assim como de potencializar energias sociais e culturais.

Em 2014 foi instituída a Lei da Cultura Viva de nº 13.018/2014 e o que era um programa passou a ser uma Política Nacional que tem como principais instrumentos: os Pontos e Pontões de Cultura e o Cadastro Nacional, que visa certificar as iniciativas reconhecidas pelo Ministério.

Mas, o que é política pública? Trata-se de um fluxo de decisões públicas, orientado a manter o equilíbrio social, ou a introduzir desequilíbrios destinados a modificar esta realidade. Decisões condicionadas pelo próprio fluxo e pelas reações e modificações que elas provocam no tecido social , bem como pelos valores, ideias e visões dos que adotam ou influenciem na decisão. (SARAIVA, 2006, p.28)

Fica evidente a importância das políticas públicas para o equilíbrio da vida em sociedade, pois elas são uma alternativa viável para que exista o equilíbrio social, haja a vista que a mesma tem o poder de influenciar decisões e melhorar a vida das pessoas, através de ações que garantam e consolidem a democracia.

Neste sentido, a 13.018/2014, surge para abarcar uma infinidades de práticas que ocorrem pelo Brasil, por meio dos pontos de cultura. Estas conseguem chegar na ponta e melhorar a realidade produzindo cidadania.

Assim, observa-se que esta trata-se de uma política de Estado, gerida pelo Minc com parcerias intergovernamentais, com União, Estados e Municípios. Além disso, trata-se da primeira política de base comunitária do Sistema Nacional de Cultura, de alcance nacional e internacional com o iberCultura Viva, referência em vários países da América Latina.

O Estado da Bahia em 2014, divulgou edital de R\$ 27.000.000 (vinte e sete milhões de Reais), sendo R\$ 180.000,00 (cento e oitenta mil reais) direcionados para cada instituição, com o objetivo de apoiar 150 (cento e cinquenta) instituições e os Pontos de Cultura em todos os territórios da Bahia foram fortalecidos e visibilizados.

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, CF 1988, art 216-A)

Assim, o Política Nacional da Cultura Viva, ocorre em consonância com o art. 216-A da Constituição Federal, pois reconhece e reforça através de estratégias que facilitem o acesso de recursos para os Pontos de Cultura, pois as diversas práticas espalhadas pelo país precisa de vitrine e reconhecimento e isso gera produção, difusão e circulação de conhecimento.

A Bahia é um Estado gigante e a SECULT tem se mostrado estratégica promovendo visitas e reuniões, para orientação de gestores e agentes culturais. Em 06 de Julho de 2024, ocorreu o Encontro Nacional de Cultura Viva 20 anos em Salvador, onde foi anunciado o Projeto de Lei da Cultura Viva da Bahia. A nova Lei prevê a Rede baiana Cultura Viva, Comissão Estadual da Cultura Viva, o Cadastro e o Fórum Estadual de Cultura Viva da Bahia.

A sociedade também se beneficia, uma vez que passa a acessar os bens e serviços culturais, neste pensamento fica fácil compreender porque se trata de uma política de base comunitária, uma vez que ela parte das ações que ocorrem na comunidade e estas ações em sua grande maioria não são formalizadas e precisavam de uma política sensível para reduzir esta desigualdade.

3.1 PROJETOS BENEFICIADOS

Segundo o Ministério da Cultura - MINC um Ponto de Cultura é uma entidade ou coletivos culturais que promovem ações com uma ou mais linguagens. A Lei Nacional da Cultura viva permite este reconhecimento e a emissão da certificação. A simplificação deste processo, associada a um olhar inclusivo permitiu o crescimento e a consequente visibilização de Pontos e Pontões de Cultura.

No edital 09/2023 do MINC, foram selecionados 42 (quarenta e dois) pontões de cultura, sendo 27 territoriais que atuam em 22 Estados e no Distrito Federal. São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Bahia, contam com dois pontões de Cultura, cada um destes potencializam em seus Estados várias ações.

Visando ao desenvolvimento de políticas públicas integradas e à promoção da interculturalidade, são ações estruturantes da Política Nacional de Cultura Viva:

- I - intercâmbio e residências artístico-culturais;
- II - cultura, comunicação e mídia livre;
- III - cultura e educação;
- IV - cultura e saúde;
- V - conhecimentos tradicionais;
- VI - cultura digital;
- VII - cultura e direitos humanos;
- VIII - economia criativa e solidária;
- IX - livro, leitura e literatura;
- X - memória e patrimônio cultural;
- XI - cultura e meio ambiente;
- XII - cultura e juventude;
- XIII - cultura, infância e adolescência;
- XIV - agente cultura viva;
- XV - cultura circense (BRASIL, LEI 13.018)

Fica claro, no artigo 5º da lei 13.018 define que esta política ocorre de forma integrada com vistas a promover as diversas linguagens culturais. Trata-se de uma estratégia de reativação da Cultura Viva e para isso foram 28.000.000 (vinte oito milhões). Fazendo uma retrospectiva, observa-se que em 2020 a Bahia selecionou para Premiação 196 (cento e noventa e seis) Pontos de Cultura no Estado da Bahia, nos 27 (vinte e sete) territórios.

Cada Ponto de Cultura, concentra uma diversidade de expressões culturais e garantem a ação cidadã geracional de crianças, jovens, adultos e idosos e isso transforma vidas. É perceptível a necessidade de incluir crianças e jovens em atividades que proporcionem interação social, fortalecimento de autoestima e geração de renda. Nesta senda a cultura se mostra uma alternativa eficiente para os diferentes públicos que consegue dialogar, estimular a análise crítica e ensinar de forma natural. Os projetos são máquinas de vida pulsando em cada um dos territórios.

Hoje o Ministério da Cultura, fomenta pelo menos 15 (quinze) pontões de Cultura na Bahia. Na Bahia o resultado desta política, pode ser visto observando o crescimento de 2016, onde existiam 270 projetos e no final de 2024 onde foram registrados, 900 Pontos de Cultura em 209 (duzentos e nove) municípios, distribuídos pelos 27 (vinte e sete) territórios de identidade.

4. QUESTÕES JURÍDICAS E FORTALECIMENTO DA ECONOMIA LOCAL

O Brasil surge com povos indígenas, africanos, europeus. Trata-se de um país formado pela miscigenação, significa mistura de diferentes etnias, religiões, arte que

geram um terceiro elemento. Assim como o Brasil, a Bahia possui grande diversidade, com 567,295km².

Salvaguardar o acervo cultural para garantir a essência nacional. Neste sentido a cultura viva vem reconhecer esta diversidade e fortalecer as suas riquezas. Para este momento como o cenário é amplo, para esta análise, chama-se atenção para os saberes e fazeres desta terra chamada Bahia.

Na pandemia observou-se a dimensão do universo econômico produzido pelo trabalho de tantos trabalhadores culturais. A identidade baiana é marcada pela criatividade, pela essência de povos originários. Neste sentido, a política da cultura viva vem construir trilhos e impulsionar os elementos que sopram a vida cultural destes 417 municípios. Olhar a história, ajuda a perceber indicadores de grande relevância para o conceito da personalidade local.

A política de preservação do patrimônio Nacional, foi ao longo dos anos direcionada para obras de cunho arquitetônico. A preocupação era com a restauração e a preservação da "pedra e cal" de monumentos de interesse "nacional", "religioso" ou "militar", igrejas, conventos, fortes, fóruns, sobrados urbanos e etc. Entretanto, ao final dos anos sessenta, e início dos anos setenta, aparece a defesa do patrimônio nacional, associada ao incremento do pólo turístico. (SANTOS: 2005, p.78)

Sabe-se que a cultura no início, teve estudo de forma isolada, com o objetivo de documentar, com um foco voltado para a preservação do patrimônio construído. Mas, o tempo e os estudos mostraram a importância de preservar a alma destes espaços, ou seja, a congregação de saberes e fazeres desenvolvidos pelos seres humanos. A consolidação desta identidade.

Assim como um ser humano precisa de insumos e condições necessárias para se manter. A Cultura para ser viva, enquanto patrimônio cultural realizado, também precisa de ações para que se dê continuidade. Santos apresenta a cultura, como importante para que exista a continuidade das riquezas produzidas pelo homem, representada pelas ações e práticas já realizadas. Isso se dá, com a valorização do passado para confirmar o pertencimento, pois este reconhecimento é o que forma o presente e a garantia de futuro do povo.

O Projeto de Lei que instituiu a Política Estadual de Cultura Viva na Bahia (PECV) de nº 25.545/2024, esta foi um grande avanço para fortalecimento do setor cultural

da Bahia, principalmente para a cultura popular e comunitária, pois a estratégia política do Estado passou a integrar esta meta também.

O princípio da igualdade pressupõe que as pessoas colocadas em situações diferentes sejam tratadas de forma desigual: “Dar tratamento isonômico às partes significa tratar igualmente os iguais e desigualmente os desiguais, na exata medida de suas desigualdades”. (NERY JUNIOR, 1999, p. 42).

O esteio jurídico é fundamental para garantir segurança para o processo. Haja a vista que a principal obrigação de garantir as práticas culturais está prevista na Carta Magna que rege todo o âmbito jurídico. Além disso para estabelecer uma igualdade material é fundamental que o regimento jurídico, a lei precisa reduzir as desigualdades e permitir a garantia dos direitos. (BRASIL, CF:1988)

Nesta senda, a lei ressignifica o modo de olhar das diferentes esferas públicas, construindo, inclusive instrumentos novos como cadastros, portfólios, reconhecimentos da instituição coletividade para identificar, fortalecer e fomentar pontos e pontões de cultura.

Significa em boas palavras baianas: “*chegar junto*”, se fazer presente! Assim, embora esta política siga as normas legais e precise considerar os padrões burocráticos e positivados em lei. Ela surgiu e se remodelou, inclusive se aglutinando a outra política para garantir maior eficácia.

4.1 FORTALECIMENTO DA ECONOMIA LOCAL

Há 20 anos nascia a Política Nacional da Cultura Viva, a maior e mais importante política nacional de base comunitária. Todos estes anos de existência permitiram a sua melhoria e ajuste para ampliação de resultados. Le Goff, 1990 define “a memória como propriedade de conservar certas informações”. Chauí, 2000, fala ainda que “a memória é uma evocação do passado. É a capacidade humana para reter e guardar o passado”.

Para conseguir, pós positivação e de fato alcançar tantos fazeres e saberes presentes no país. Os agentes culturais compreenderam o sentido do que inicialmente, surgiu como um programa. Os gestores culturais, também foram fundamentais para garantir que a ponta pudesse acessar, ou seja, houve comprometimento de várias esferas governamentais e da sociedade civil.

Nesta diapasão, esta política conseguiu de forma inovadora e integrativa, assegurar o fomento para os ponteiros e ponteiros de cultura, mas além disso iniciou uma

contagem para a reformulação da Rede que irá garantir e ampliar o acesso da população baiana e do Brasil.

O direito a memória, representa o legado de um povo. Em muitos povos observa-se que a transmissão da memória é realizada de forma oral. O ser humano produz saberes ao longo do tempo. As vozes destes antigos precisam de escuta para permitir a aprendizagem, reflexão e evolução.

Sabe-se que a existência de uma Lei no âmbito Nacional possui poder para todos os territórios. A positivação do Estado desta política agora em formato de Lei em seu ordenamento, garante, ainda mais, legitimidade.

Esta legislação constrói o alicerce para ações cada vez mais articuladas, contemplando a ação Federal, Estadual e Municipal, favorecendo a atuação em rede. O fazer cultural tem muita força como ferramenta de transformação social. A cultura viva, conecta a cultura, a educação.

Considerando, que serão destinados 388.000.000 (trezentos e oitenta e oito) milhões, durante os cinco anos da PNAB para a Cultura Viva. O MINC de 2025 à 2034 deverá contemplar com 1.6 bilhão para todo o Brasil.

A criação da Política Estadual de Cultura Viva no Estado da Bahia, elaborado pela SECULT/BA em Dezembro de 2024, onde o Estado além de incentivar outros, também conseguiu potencializar os efeitos, uma vez que este passa a integrar o conteúdo de metas do governo e isso tudo garante a continuidade de iniciativas locais.

Nesta direção, observa-se que todos estes recursos se transformarão em figurinos, equipamentos, reformas, alimentos enfim, trata-se de um injeção significativa de renda em todo o Brasil e a Bahia tem implementado esforços para conseguir cada vez mais amplificar, ou seja em números mais de 13.000.000 investidos em 2024 por meio da PNAB em cinco editais do cultura viva.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo, teve o intuito de discorrer sobre a importância da Política Nacional da Cultura Viva na Bahia, enquanto legado possibilitado pela atuação em conjunto com a Aldir Blanc, uma vez que ambas conseguiram a presença de uma regulamentação que criou estrutura para flexibilizar e incluir os profissionais da cultura.

Nesta perspectiva, apresentou reflexões sobre a importância da supracitada política para a possibilidade de adequação de novos procedimentos jurídicos, que

comportassem a realidade vivenciada por todas as produções artísticas. Assim, espera-se que o presente oportunize ponderações sobre o incremento possibilitado através da inserção MINC de R\$ 388.000.000 (trezentos e oitenta) milhões para o Brasil até 2034.

Nesta diapasão, as normas jurídicas foram adequadas as necessidades da sociedade e isso foi um diferencial, pois flexibilizou o acesso e já conseguiram impactar o crescimento do número de Pontos de Culturas existentes.

Para tanto, fica evidente que a estratégia da junção destas duas políticas conseguiram potencializar resultados e garantir o acesso ao direito destes ponteiros e ponteiros, mas sobretudo das comunidades.

A diferença desta legislação foi pautada pelas condições ambientais, com a urgência criada pela pandemia da COVID-19 para a criação da Aldir Blanc I e a retomada e fortalecimento do Ministério da Cultura, todos estes elementos acabaram por incrementar a discussão e participação social.

O presente assim, trata-se do resultado de pesquisa bibliográfica e buscou trazer uma fotografia destes tantos momentos vivenciados pelo país, mas com ênfase maior na Bahia, um Estado tão grande, diverso e miscigenado, marcado pela força da arte e que tanto precisa de fomento e preservação do patrimônio e história local.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. **Constituição (1988)**. Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília: Senado Federal.1988.

BRASIL. **Lei nº 13.018, de 22 de Julho de 2014**. Institui a Política Nacional de Cultura Viva – PNCV. Brasília. Casa Civil.2014.

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. Diário Oficial da União. Brasília. Casa Civil.2020.

BRASIL. **Lei nº 14.399, de 08 de Julho de 2022**. Institui a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura. Brasília. Casa Civil.2022.

BAHIA, (Estado). **Decreto de 20005 de 21 de Setembro de 2020**. Regulamenta no âmbito do poder executivo Estadual a aplicação da Lei Federal 14.017, de 29 de Junho de 2020. Palácio do Governo do Estado. 2020.

BRASIL. **Instrução Normativa MINC nº 12 de 28 de Maio de 2024**. Dispõe sobre a concessão de bolsas e prêmios da Política Nacional da Cultura Viva – PNCV. Ministério da Cultura. 2024.

BRASIL. **Instrução Normativa MINC nº 8 de 11 de Maio de 2016.** Altera a Instrução Normativa de nº 1 de 7 de abril de 2015 para dispor sobre procedimentos relativos a lei 13.018 de 22/07/2014, que institui a Política Nacional de Cultura Viva – PNCV.

BAHIA, (Estado). **Projeto de Lei nº 25.545 de 19 de Dezembro de 2024.** Institui a Política Estadual de Cultura Viva da Bahia (PECV). 2024.

CHAUÍ, M. **Convite à filosofia.** 7a. ed. São Paulo: Ática, 2000, 565p.

LE GOFF, J. **História e memória.** Campinas: Ed. da UNICAMP, 1990. Disponível em: <https://www.ufrb.edu.br/ppgcom/images/História-e-Memória.pdf>. Acesso em: 21 abr. 2023.

NERY JÚNIOR, Nelson. **Princípios do Processo Civil à luz da Constituição Federal.** São Paulo: Revista dos Tribunais, 1999.

SANTOS, JT. **O poder da cultura e a cultura no poder:** a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil [online]. Salvador: EDUFBA, 2005. 264 p

SARAIVA, Enrique. Introdução à teoria da política pública. In: FERRAREZI, Elisabete (Org.). **Políticas Públicas: coletânea.** Brasília: ENAP, 2006. v. 1

IMPLICAÇÕES DA PNCV NA PNAB: UM OLHAR SOBRE OS PLANEJAMENTOS DOS ENTES FEDERADOS¹

Clarissa Semensato²
Lyncoln Sousa de Oliveira³
Deborah Rebello Lima⁴
Luiz Augusto F. Rodrigues⁵

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo analisar o planejamento dos entes federados em relação à implementação da Política Nacional Aldir Blanc (PNAB), especificamente no que tange ao investimento na Política Nacional de Cultura Viva (PNCV). Para tanto, são observados os Planos de Ação constantes na Plataforma Transfere.gov. As análises permitem constatar que alguns entes federativos destinaram à PNCV valores maiores que a vinculação obrigatória; e outros, que não tinham esse dever, se voluntariaram a fazê-lo. Tanto a adesão dos entes à PNCV, quanto o volume de recursos mobilizados, são grandes potencializadores para a política.

PALAVRAS-CHAVE: PNAB; PNCV; transferência de recursos públicos; entes federativos.

INTRODUÇÃO

A Política Nacional Aldir Blanc (PNAB), instituída pela Lei nº 14.399/2022, tem por objetivo fomentar o setor cultural do Brasil, através da distribuição de recursos para trabalhadores/trabalhadoras da cultura através editais públicos. Na prática, a PNAB pode

¹ Este trabalho faz parte do escopo de análise no âmbito do projeto “20 anos de Cultura Viva: pesquisa e formação”, desenvolvido com apoio do Ministério da Cultura (SCDC/MinC) através do Consórcio Universitário Cultura Viva UFBA-UFF-UFPR. Está ligado aos projetos institucionais “Política pública de Cultura Viva” (UFF) e “Cultura Viva - política e conceito: análise de 20 anos da agenda nacional e internacional” (UFPR).

² Doutora em Políticas Públicas pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). Pós-doutoranda em Cultura e Territorialidades na Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: clarissaalexandra@gmail.com

³ Doutorando em Ciência de Dados no Instituto de Computação da Universidade Federal Fluminense. E-mail: lyncolnsousa@gmail.com

⁴ Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal da Rio de Janeiro (UFRJ). Docente da Universidade Federal do Paraná (UFPR) na graduação em Produção Cultural e Pós-Graduação em Comunicação. E-mail: deborahrebello@ufpr.br

⁵ Doutor em História pela UFF. Professor da Universidade Federal Fluminense (UFF), na graduação em Produção Cultural e pós-graduação em Cultura e Territorialidades. Coordenador do Laboratório de Ações Culturais (LABAC-UFF). E-mail: luizaugustorodrigues@id.uff.br

ser considerada como um esforço de aperfeiçoamento do campo em fomentos diretos federativos, tal como fora iniciado na experiência nas leis emergenciais: Lei Aldir Blanc (LAB) e Lei Paulo Gustavo (LPG). O desenho destes fomentos pode ser considerado um importante resposta ao campo cultural e um esforço de fortalecimento do Estado no investimento direto. Afinal, o setor cultural, com a predominância de mecanismos de fomento indireto, caracterizou-se por uma severa assimetria no acesso a esses recursos.

O repasse se dá via governo federal para entes federados. O primeiro momento no qual repasses de governo federal a todos os estados e municípios que formalizassem intenção de recebê-los se deu em 2020 com a Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc (LAB), voltando a acontecer em 2022 com a LPG, também num contexto de emergência sanitária provocada pela pandemia de covid-19. A aprovação da PNAB representou significativo avanço enquanto política federal de financiamento à cultura de forma capilarizada aos entes federativos e com vigência durante cinco anos consecutivos.

Uma das grandes conquistas da classe cultural e artística foi ter atrelado outra política já existente, mas esmorecida há alguns anos, a ela. A Política Nacional de Cultura Viva (PNAB). A PNCV foi instituída em 2014 pela lei 13.018, mas é decorrência de programa governamental de 2004: Programa Cultura Viva (Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania – Cultura Viva, Portaria n. 156 do Ministério da Cultura). Um dos impasses e desafios do Cultura Viva (do Programa e da Política) sempre foi a questão dos recursos financeiros para investimento. A PNAB trouxe uma nova configuração a partir de 2023 (com vigência anual de recursos de R\$ 3 bilhões até 2027), uma vez que vincula recursos à PNCV: no mínimo 10% dos recursos de estados e Distrito Federal, e no mínimo 25% dos recursos dos municípios que recebem 360 mil reais ou mais. Cabe destacar que são percentuais mínimos e que os municípios sem vinculação obrigatória com a PNCV não estão impedidos de fazê-lo, como será apresentado mais à frente.

O presente artigo integra uma das vertentes da pesquisa maior no âmbito do Consórcio Universitário Cultura Viva, integrado pelas universidades federais Fluminense, do Paraná e da Bahia, que conta com financiamento pela Secretaria da Cidadania e Diversidade Cultural do Ministério da Cultura (SCDC/MinC). Nosso estudo tem por finalidade estimar as implicações que a PNAB exercerá na PNCV, a partir da análise do planejamento que os entes federados elaboraram sobre o recurso. Como fonte

de dados foram utilizados os Planos de ação – que é o formulário obrigatório que o ente federado precisa preencher para receber o recurso previsto na PNAB.

A PNAB previu o repasse anual de 3 bilhões de reais aos entes federados, elegíveis⁶ em três programas: PNAB-Estados, PNAB-Municípios 1 (cujo recurso a receber ultrapassa R\$ 360 mil) e PNAB-Municípios 2 (cujo recurso a receber é menor que R\$ 360 mil). Cada um desses grupos tem responsabilidades diferenciadas de vinculação mínima de recursos à PNCV, sendo os estados, 10% dos recursos; os Municípios1, 25%; e, os Municípios 2, sem obrigatoriedade de vinculação de recurso. Para aderir à PNAB, os entes elegíveis deveriam solicitar adesão na plataforma Transfere.gov e preencher o Plano de Ação, que é o documento em que o ente federado demonstra o planejamento prévio⁷ de utilização dos recursos, inclusive com o cumprimento da vinculação com a PNCV. É sobre este documento que serão feitas a análise de dados do presente artigo.

2.0. Análise de dados

2.1. Panorama geral da adesão

Os dados disponíveis na Transfere.gov demonstram uma adesão enorme à PNAB: 97% dos entes federados tiveram seus Planos de Ação aprovados, estando, portanto, aptos ao recebimento e execução do recurso. A tabela abaixo demonstra que todos os estados aderiram à PNAB, e apenas 2 municípios elegíveis para receberem acima de 360 mil não tiveram o Plano de Ação aprovado. E, daqueles elegíveis para o programa que recebia abaixo de 360 mil, apenas 166 não aderiram à política ou não tiveram seu plano de ação aprovado, o que representa um percentual muito pequeno.

⁶ A distribuição de recurso por ente federado é feita considerando o número populacional e critérios de rateio do Fundo de Participação dos Municípios, Estados e do Distrito Federal

⁷ O Plano de Ação é o primeiro documento de compromisso de cumprimento ao regramento do ente federado. Maiores detalhamentos e alterações – desde que não implique no descumprimento das regras – podem ser apresentadas pelo ente do Plano Anual de Aplicação de Recursos (PAAR) um documento a ser elaborado pelo ente federado com participação social, e enviado ao Ministério da Cultura.

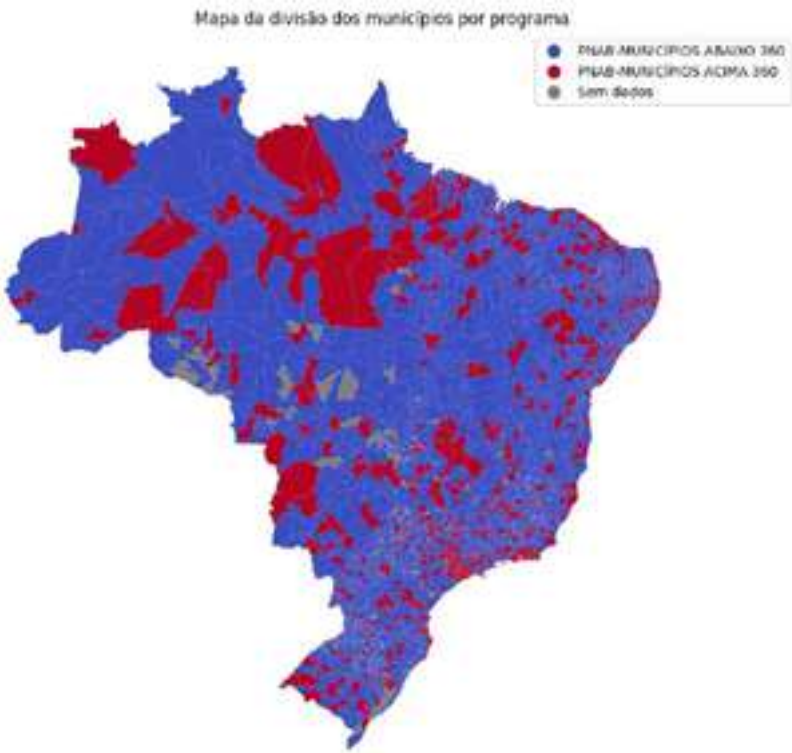
Tabela1: adesão à PNAB

Programa	entes elegíveis	entes que aderiram*	% de adesão
PNAB-ESTADOS	27	27	100,0%
PNAB-MUNICÍPIOS ACIMA 360	696	694	99,7%
PNAB-MUNICÍPIOS ABAIXO 360	4870	4704	96,6%
Total	5593	5425	97,0%

*tiveram Plano de Ação aprovado na Transfere.gov

Fonte: Elaboração própria com dados da Transferegov.br

Mapa 1: adesão municipal à PNAB (municípios que receberam acima de 360 mil reais e municípios que receberam menos)



*sem dados: entes federados que não aderiram à PNAB até a data de 22/11/2024

Fonte: Elaboração própria com dados da Transferegov.br

Já era esperado que parte destes entes destinassem parte de recursos à PNCV, sobretudo os estados e os municípios que receberam acima de 360 mil, uma vez que isso estava no regramento do repasse de recursos. Entretanto, surpreende o fato de que, até mesmo alguns dos municípios que receberam menos do que 360 mil optaram por destinar recursos à PNCV. Foram 1317 municípios, ou 28% de municipalidades que destinaram

recurso à PNCV ainda que não tivessem essa obrigatoriedade, como demonstra a tabela abaixo:

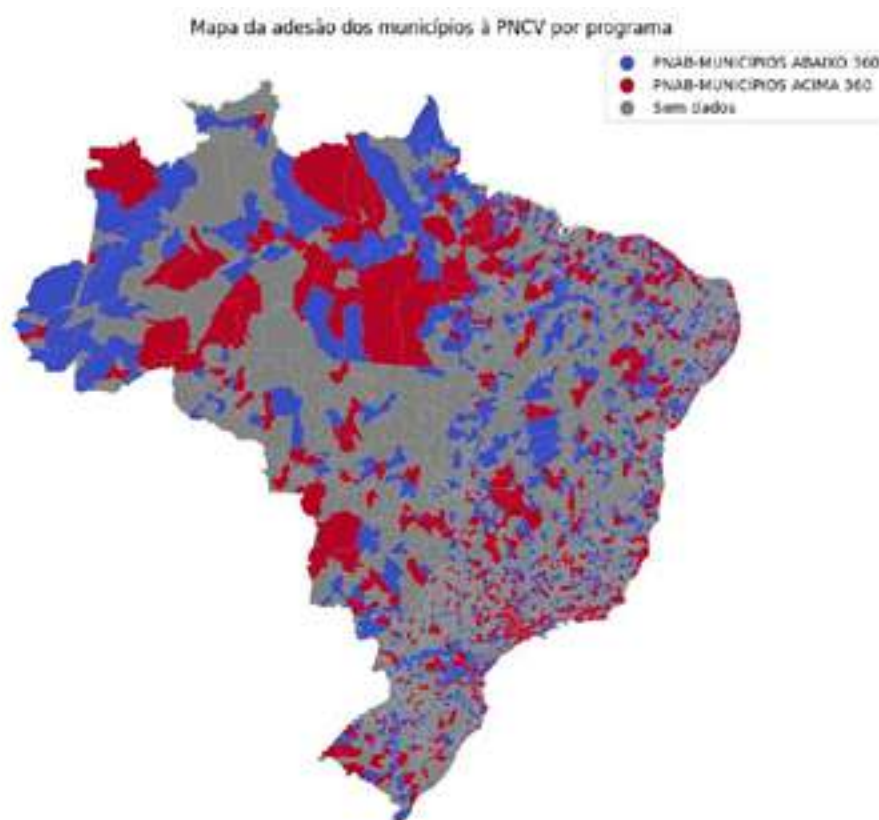
Tabela 2 – adesão à PNCV na PNAB

programa	entes que aderiram à PNAB	entes que aderiram à PNCV*	% de adesão à PNCV
PNAB-ESTADOS	27	27	100%
PNAB-MUNICÍPIOS ACIMA 360	694	694	100%
PNAB-MUNICÍPIOS ABAIXO 360	4704	1317	28%
Total Geral	5425	2038	38%

*exclui 24 municípios cujos gestores destinaram valores abaixo de 100 reais para a PNCV.

Fonte: Elaboração própria com dados da Transferegov.br

Mapa 2: Adesão municipal à PNCV (municípios que receberam acima de 360 mil reais e municípios que receberam menos)



*sem dados: entes federados que não destinaram recurso à PNCV

Fonte: Elaboração própria com dados da Transferegov.br

Todos os estados aderiram à PNAB e cumpriram a obrigatoriedade de adesão à PNCV. Mas esse quadro não se repetiu em todos os municípios, e vale a análise, a seguir, de quais territórios concentraram maior impacto da PNAB na PNCV.

2.2. Adesão das municipalidades por estado

Na Tabela 3 a seguir é possível observar claramente que o conjunto de municipalidades dos estados do Pará, Acre, Amazonas e Amapá são aqueles que reúnem mais municípios (em percentuais relativos à adesão da PNAB) com atenção à PNCV. E isso ocorreu tanto considerando todas as municipalidades que aderiram à PNAB, como também no recorte do conjunto de municípios que receberam abaixo de 360 mil e não tinham essa obrigatoriedade pelo regramento. No Nordeste, Ceará, Pernambuco, Maranhão e Alagoas também possuem o mesmo destaque na adesão à PNCV.

Tabela 3 – Municipalidades que dedicaram recursos à PNCV (% relativos ao total de municípios que aderiram ao programa)

Estado	% de municípios que dedicou recurso à PNCV	
	Todos os programas	somente programa abaixo 360
PA	72%	61%
AC	68%	65%
AM	63%	53%
AP	56%	50%
RJ	55%	25%
CE	51%	37%
MS	47%	40%
PE	45%	31%
MA	43%	37%
AL	42%	35%
BA	42%	34%
SE	40%	34%
RO	37%	23%
ES	36%	24%
PR	36%	29%
SP	35%	16%
PB	35%	31%
GO	34%	26%
MG	34%	27%
SC	34%	25%
RR	33%	29%
RS	33%	25%
PI	28%	26%
MT	26%	17%
TO	22%	19%
RN	19%	14%

*exclui 24 municípios cujos gestores preencheram valores abaixo de 100 reais.

Fonte: Elaboração própria com dados da Transferegov.br

Os mapas a seguir (Mapas 3 e 4) ilustram os dados descritos acima. Nos estados do Norte e Nordeste, em geral, mais municipalidades planejaram distribuição de recursos para a PNCV, seja na totalidade de municípios, seja entre os que não tinham esse dever. Note-se também que São Paulo, um dos estados com maior quantidade de municípios, apresentou baixo percentual de adesão à PNCV nos municípios que não tinham essa obrigatoriedade, comportamento semelhante em Rio Grande do Norte, Mato Grosso e Tocantins.

Mapas 3 e 4: Percentual de municípios que se dedicaram à PNCV



Fonte: Elaboração própria com dados da Transferegov.br

Os estados destacados em cores mais fortes nos Mapas 3 e 4 são aqueles que apresentam mais impacto à PNCV no que tange à existência de recurso para pontos (e/ou pontões) de cultura, ainda que não se tenha comentado até este ponto do texto, sobre a quantia desses recursos. É o que será detalhado na próxima sessão.

2.3. Panorama geral da distribuição de recursos

A vinculação de percentual mínimo de recursos para a PNCV por parte dos Estados (10%) e dos municípios que receberam acima de 360 mil (25%) representa uma grande injeção de recursos na PNCV. É interessante observar que nos Planos de Ação, muitos entes federados destinaram um valor maior do que o devido pelo regramento, resultando sempre numa quantia maior se comparado ao à expectativa mínima programada pela política, conforme expõe a tabela abaixo.

O valor total destinado no planejamento dos entes federados para a PNCV foi de R\$ 480.901.601,75, o que representa 16,1% do total dos Planos de Ação, conforme demonstra a Tabela 4 a seguir. Destaca-se que alguns municípios que receberam um valor menor que 360 mil destinaram recursos, embora não tivessem essa obrigação, resultando um somatório de R\$ 29.451.512,31 que não eram esperados na expectativa gerada pelo regramento. Já entre os municípios que receberam mais de 360 mil o valor foi excedido em 2,1% (eram previstos 25% dos recursos do Plano de Ação), e nos estados, 2,8% (eram previstos 10%)

Tabela 4: distribuição dos recursos dos Planos de Ação por meta

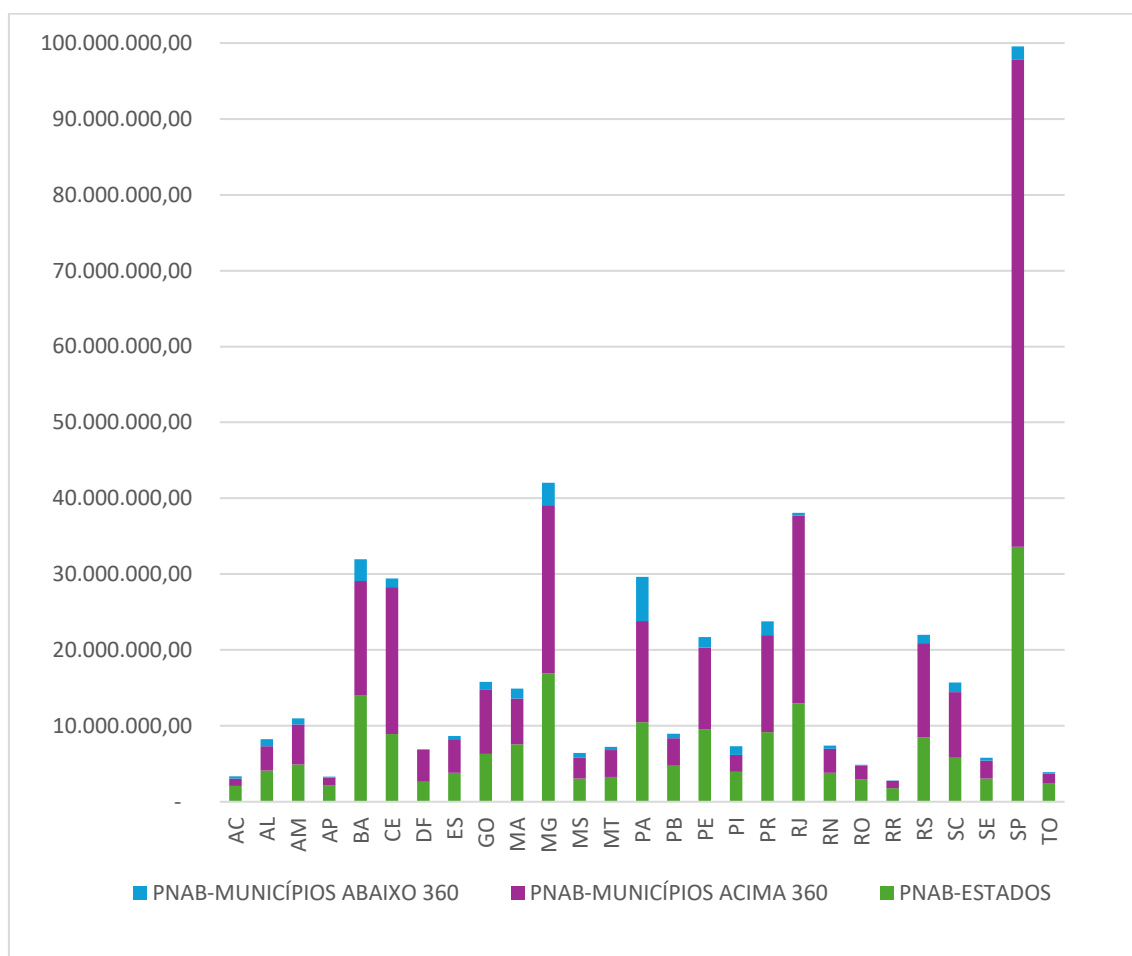
Programa	Meta ações gerais	Meta custo operacional	Meta Cultura Viva	Valor total do Plano de Ação	% destinado à PNCV
PNAB-ESTADOS	1.312.299.806,50	-	192.316.117,63	1.504.615.924,13	12,8%
PNAB-MUNICÍPIOS ACIMA 360	696.045.963,76	-	259.133.971,81	955.179.935,57	27,1%
PNAB-MUNICÍPIOS ABAIXO 360	484.364.314,40	20.884.864,82	29.451.512,31	534.700.691,53	5,5%
Total Geral	2.492.710.084,66	20.884.864,82	480.901.601,75	2.994.496.551,23	16,1%

Fonte: Elaboração própria com dados da Transferegov.br

2.4. Distribuição de recursos por estado

A análise dos Planos de Ação expõe que São Paulo é o estado que mais reúne recursos destinados à PNCV, com um total de R\$ 99.569.792,88 considerando estados e municípios; mais que o dobro do segundo colocado, Minas Gerais, com R\$ 42.063.430,61, como é possível observar no gráfico abaixo.

Gráfico 1: Distribuição de recursos por estados e municipalidades



Fonte: Elaboração própria com dados da Transferegov.br

Se considerada o impacto de injeção de recursos nominais à PNCV esses são os mais impactados, seguidos por Rio de Janeiro e Bahia. Porém, nota-se que a maior parte dos recursos dedicados de São Paulo decorrem de entes federados que deviam

obrigatoriedade pelo regramento. Por isso vale um olhar mais atento. A tabela abaixo dispõe duas colunas. A primeira refere-se ao valor, em % relativo ao Plano de Ação, que o conjunto dos municípios que receberam acima de 360 mil destinaram à PNCV. Já a segunda coluna, diz respeito ao conjunto de municípios que receberam abaixo de 360 mil. Nesse caso, observa-se que São Paulo apresenta, na realidade, as municipalidades que menos destinaram recursos para além do que era devido. Já o estado do Pará apresenta municípios que mais destinaram recursos, tanto no recorte dos que receberam acima de 360 mil, quanto abaixo desse valor.

Tabela 5: Quantidade de municípios que dedicaram recursos à PNCV (% relativo ao Plano de Ação)

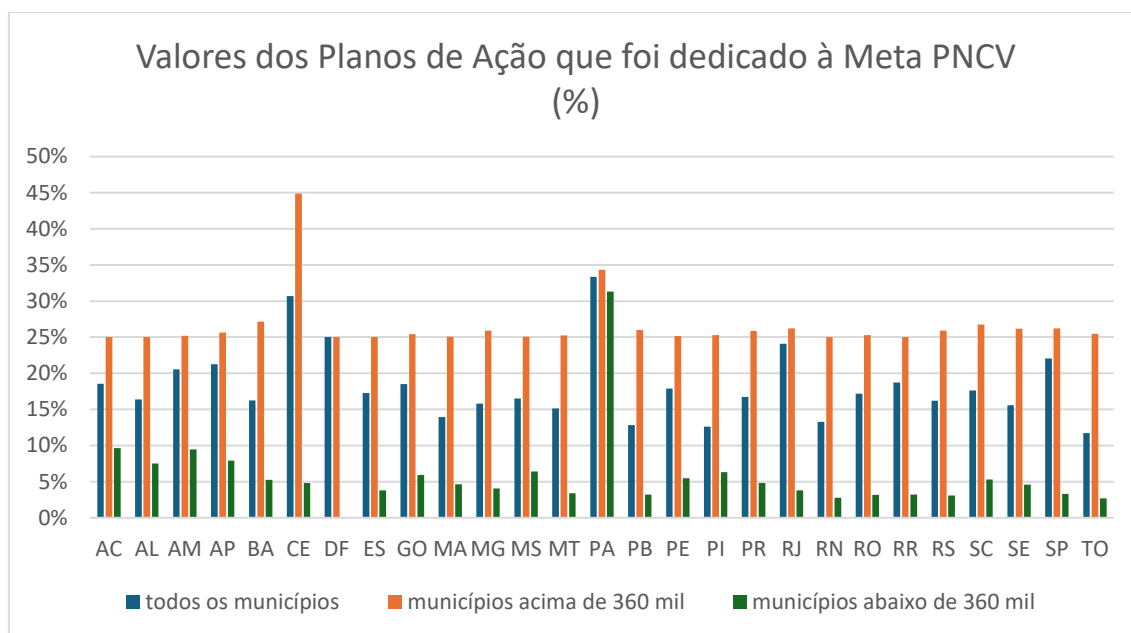
estado	todos os municípios	municípios acima de 360 mil	municípios abaixo de 360 mil
AC	19%	25,0%	9,7%
AL	16%	25,0%	7,5%
AM	21%	25,2%	9,5%
AP	21%	25,6%	7,9%
BA	16%	27,2%	5,2%
CE	31%	44,9%	4,8%
DF	25%	25,0%	-
ES	17%	25,0%	3,8%
GO	19%	25,4%	5,9%
MA	14%	25,1%	4,6%
MG	16%	25,9%	4,1%
MS	17%	25,0%	6,4%
MT	15%	25,2%	3,4%
PA	33%	34,3%	31,3%
PB	13%	26,0%	3,2%
PE	18%	25,2%	5,5%
PI	13%	25,3%	6,3%
PR	17%	25,9%	4,8%
RJ	24%	26,2%	3,8%
RN	13%	25,0%	2,8%
RO	17%	25,3%	3,2%
RR	19%	25,0%	3,2%
RS	16%	25,9%	3,1%
SC	18%	26,7%	5,3%
SE	16%	26,2%	4,6%
SP	22%	26,2%	3,3%
TO	12%	25,5%	2,7%

Fonte: Elaboração própria com dados da Transferegov.br

O Ceará também chama atenção pelo valor a mais dedicado à PNCV municipal no conjunto de municípios que recebeu acima de 360 mil. Porém, esse é um retrato gerado

pelo município de Fortaleza, que dedicou 75% do Plano de Ação à PNCV, elevando o percentual do conjunto desses municípios.

Gráfico 2: Valores dos Planos de Ação na meta PNCV

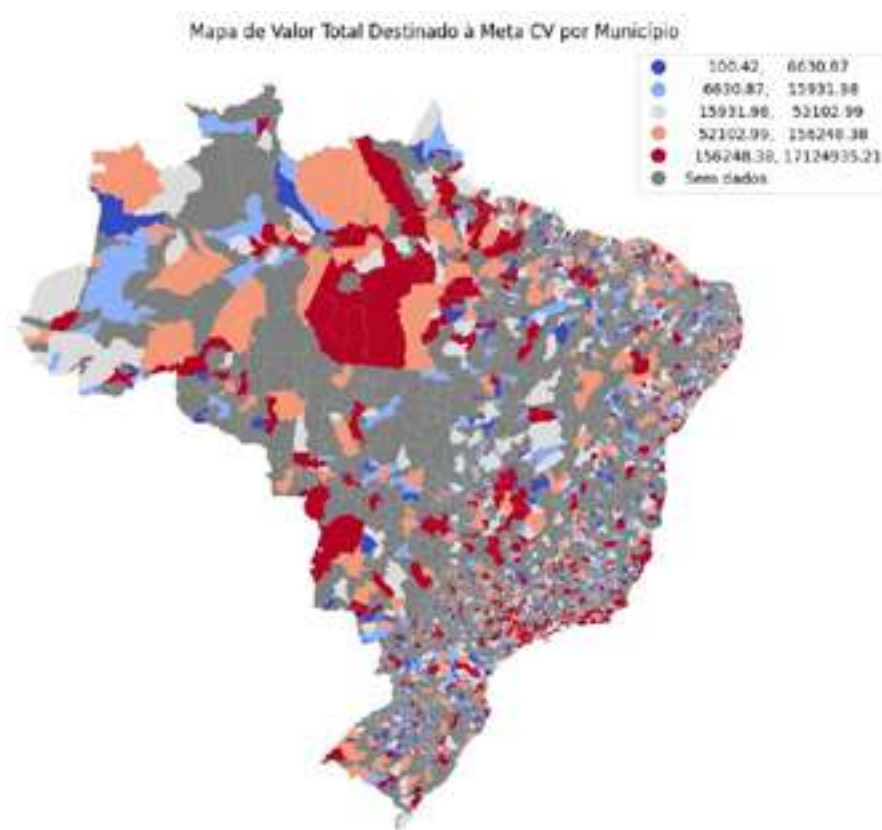


Fonte: Elaboração própria com dados da Transferegov.br

Nos demais estados, o grupo de municípios que recebeu acima de 360 mil se mantém com valores em torno dos 25% do Plano de Ação, obrigatório pelo regramento. No recorte de municípios que receberam menos que isso, as municipalidades de Acre, Amazonas e Amapá (além do já mencionado Pará), são as que mais dedicaram recursos. E isso não decorre de poucas municipalidades que resolveram dedicar um alto recurso, elevando o percentual do conjunto (como ocorreu no caso de Fortaleza-CE). Nesses estados praticamente todos os municípios PNAB-ABAIXO 360 dedicaram algum valor à PNCV.

Por último, para ilustrar a divisão de recursos nas municipalidades brasileiras, segue o Mapa 5 com a distribuição de recursos nos Planos de Ação dos municípios. As áreas em vermelho e laranja são aquelas cujo impacto, em valores nominais, serão maiores, possivelmente.

Mapa 5: Distribuição de recursos nos Planos de Ação dos municípios

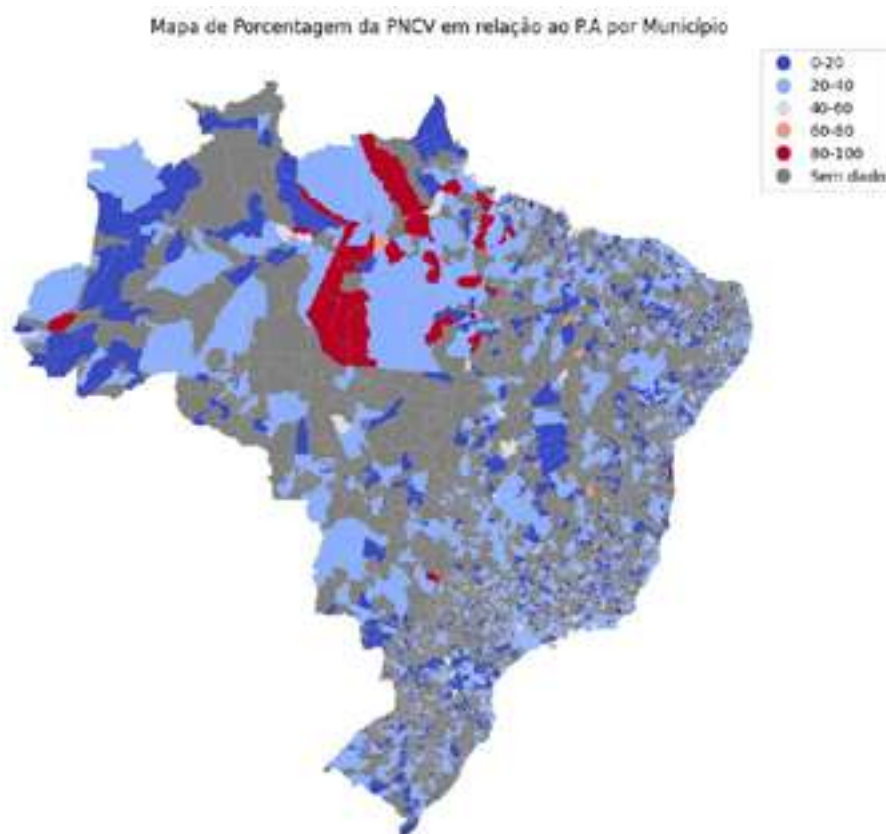


*sem dados: entes federados que destinaram recursos à PNCV

Fonte: Elaboração própria com dados da Transferegov.br

Entretanto, ao observar o mapa de distribuição de recursos em % relacionados ao Plano de Ação, entende-se o impacto da PNAB na PNCV a partir de outra perspectiva. Os municípios em vermelho laranja e branco olharam para pontos e pontões de cultura como entidades em potencial, muito além do que um valor obrigatório a ser cumprido como condição para recebimento de recursos. Note-se também que os estados que estão em azul escuro também não possuíam obrigação de destinação de recursos. Desse modo, as regiões Norte e Nordeste apresentam um impacto especial no que tange ao olhar das gestões para a PNCV.

Mapa 6: Distribuição de recursos nos Planos de Ação dos municípios (% em relação ao Plano de Ação



*sem dados: entes federados que destinaram recursos à PNCV

Fonte: Elaboração própria com dados da Transferegov.br

Conclusão

As análises desse artigo se deram sobre os Plano de Ação para adesão à Política Nacional Aldir Blanc em seu primeiro ano de execução, trata-se de documento preliminar de planejamento dos recursos pelos entes federados. Ainda que seja passível de alteração através do Plano Anual de Aplicação de Recursos, o Plano de Ação é importante não só por compor uma primeira base de dados capaz de estimar impactos da PNAB na Política Nacional de Cultura Viva, como também por representar a expectativa que os entes federados tinham sobre investimentos da PNCV.

De pronto é possível afirmar que há um grande impacto na PNCV com a injeção de recursos obrigatórios a estados e municípios que receberam acima de R\$ 360 mil, e voluntários para municípios que receberam menos de R\$ 360 mil. É interessante destacar que muitos municípios se engajaram para além da obrigação do regramento – seja por empenho do gestor, seja por mobilização social e engajamento na construção do Plano de Ação para adesão à política.

A adesão à PNCV, sobretudo a voluntária, ainda que os recursos sejam de valores mais baixos, tem por potencial fortalecer (ou reacender) narrativas e o reconhecimento de “ponteiros” de cultura, uma categoria de agentes culturais historicamente engajada não apenas em políticas culturais, como também em transformações sociais de seu entorno. O debate público gerado pelo direito ao investimento nessas instituições remete a reflexões sobre o direito à cultura.

A região sudeste é a que mais planejou recursos em valores nominais para a PNCV, dado que os estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais, bem como suas municipalidades reúnem critérios para maiores repasses. Mas numa análise atenta, a boa parte desses entes federados o fizeram por obediência ao regramento. Por outro lado, Pará, Acre, Amazonas e Amapá reúnem conjuntos de municipalidades que dedicam consideráveis percentuais do Plano de Ação à PNCV, ainda que, em valores nominais esses recursos sejam menores que os distribuídos na região sudeste. A região Norte também se destaca por reunir maior percentual de municipalidades que adere à PNCV ainda que não sejam obrigados à tal.

Os dados aqui apresentados são apenas um recorte da pesquisa realizada no âmbito do Consórcio Universitário Cultura Viva, cujas publicações futuras reunirão maiores detalhamentos tanto sobre o planejamento dos entes federados na distribuição de recursos na PNCV, como sobre sua execução. Entende-se que a comparação entre a expectativa prévia de gestores sobre a PNCV, o Plano Anual de Aplicação de Recursos e a real implementação do planejamento são fundamentais para aprofundar o entendimento sobre a PNCV e seus vieses de gestão.

Em se tratando de uma política continuada de transferência recursos, as análises dos planejamentos do primeiro ano, entendemos, vai permitir que os entes federativos ajustem seus futuros Planos de Trabalho buscando uma política cultural continuada. Em relação à sociedade civil, a performance da gestão pública inicial pode fortalecer as

disputas por maiores investimentos em determinadas políticas, como na PNCV por exemplo.

Cabe destacar que uma política de transferência de recursos do governo federal para governos estaduais, municipais e distrital representa aspecto novidadeiro e que dialoga diretamente com a previsão de transferências fundo a fundo na lógica do Sistema Nacional de Cultura (SNC). Por outro lado, é importante destacar que municípios que nunca tiveram receita específica para ações no setor cultural passam a tê-la.

Referências

Anexo da Portaria MINC nº 80/2023, disponível em <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/pnab/valores-2> acesso em 04/12/2024.

Base de dados da Transferegov.br, disponível em <https://portal.transferegov.sistema.gov.br/portal/home>, acesso em 22/11/2024.

Comunicado MinC Nº 1, de 1º de agosto de 2024 - Orientações sobre o PAAR

Decreto Nº 11.740, de 18 de outubro de 2023 - Decreto regulamentador da Lei nº 14.399/2022

Decreto nº 12.257, de 22 de novembro de 2024.

Lei Nº 14.399, de 8 de julho de 2022 - Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura

Ministério da Cultura. Guia prático da Política Nacional Aldir Blanc. Guia prático da PNAB para gestores e gestoras de cultura. Ministério da Cultura. Governo Federal. 2023. Disponível em <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/pnab/guias-praticos-1/guias-praticos> acesso em 02/01/2025.

Portaria MinC Nº 119, de 28 de março de 2024 - Plano Anual de Aplicação de Recursos (PAAR)

Portaria MINC nº 80/2023, disponível em <https://www.gov.br/cultura/pt-br/acesso-a-informacao/legislacao-e-normativas/portaria-no-80-de-27-de-outubro-de-2023>, acesso em 04/12/2024.

**CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES SOBRE O PROJETO DE PESQUISA
“PONTOS DE CULTURA - A POLÍTICA DE BASE COMUNITÁRIA
RECONSTRUINDO O BRASIL: UMA ANÁLISE A PARTIR DO EDITAL
SÉRGIO MAMBERTI 2023”**

Roberta de Mendonça Porto¹

Beatriz Akemi Takeiti²

Patricia Dorneles³

Resumo: Este artigo apresenta um recorte das análises preliminares do projeto de pesquisa “Mapa da Diversidade Cultural Brasileira - Sérgio Mamberti” com enfoque nas análises produzidas, a partir das candidaturas da categoria Pontos de Cultura, do Edital Cultura Viva Sérgio Mamberti. Esta pesquisa tem como objetivo mapear o contexto cultural atual do Brasil, por meio de suas características, pontos fortes e áreas de melhoria; traçar o perfil dos fazedores de cultura considerando fatores como origem geográfica, gênero, raça, idade e formação acadêmica e realizar um mapeamento geográfico das ações culturais. A partir dessas análises, será produzido um relatório da diversidade cultural brasileira, em que estará registrado um amplo panorama da riqueza cultural do Brasil, com contribuições para a compreensão das tendências culturais nas diferentes regiões do país, como orientador de futuras políticas culturais.

Palavras-chave: Cultura Viva. Pontos de Cultura. Política Pública Cultural. Edital Cultura Viva. Avaliação.

¹ Terapeuta Ocupacional, Doutora em Políticas Públicas e Formação Humana - PPFH/ UERJ. Pós-doutorado em Terapia Ocupacional pela UFSCar. Docente do Departamento de Terapia Ocupacional, UFRJ. E-mail: roberta.mendonca@medicina.ufrj.br.

² Terapeuta Ocupacional, Doutora em Psicologia Social pela PUC/SP, Docente do Departamento de Terapia Ocupacional e do Programa de Pós-Graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social (EICOS), UFRJ. E-mail: biatakeiti@medicina.ufrj.br.

³ Terapeuta Ocupacional. Doutora em Geografia pela UFRGS. Pós-doutorado em Terapia Ocupacional pela UFSCar. Docente do Departamento de Terapia Ocupacional e do Programa de Pós-Graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social – EICOS – UFRJ e-mail: patricia.dorneles.ufrj@gmail.com

Introdução

Este artigo apresenta um recorte das análises preliminares do projeto de pesquisa “Mapa da Diversidade Cultural Brasileira - Sérgio Mamberti” com enfoque nas análises produzidas, a partir das candidaturas da categoria Pontos de Cultura, do Edital Cultura Viva Sérgio Mamberti”. O Edital Cultura Viva Sérgio Mamberti realizado pela Secretaria de Cidadania e Diversidade Cultural- SCDC do Ministério da Cultura – MinC foi lançado em 31 de agosto de 2023, dividido em quatro categorias de premiação: Prêmio Culturas Populares e Tradicionais - Mestre Lucindo; Prêmio Culturas Indígenas - Vovó Bernaldina; Prêmio Diversidade Cultural e Prêmio Pontos de Cultura Viva, tendo em sua proposta, premiar iniciativas culturais, como:

espetáculos, shows, apresentações artísticas e culturais, cursos, oficinas, seminários, palestras, intervenções, vivências, intercâmbios, ações de troca de saberes entre gerações, atividades criativas e de produção artística e cultural, dentre outras já promovidas ao longo do tempo por agentes culturais - pessoas físicas, grupos/coletivos culturais e instituições privadas sem fins lucrativos de natureza ou finalidade cultural (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2023).

Esta pesquisa sobre Pontos e Pontões de Cultura, integra o projeto “Mapa da Diversidade Cultural Brasileira – Sérgio Mamberti”⁴, coordenado por pesquisadoras da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ e tem como objetivo sistematizar o perfil dos candidatos ao edital e auxiliar na construção dos indicadores culturais. Trata-se de um diagnóstico que apresentará um relatório geral das iniciativas culturais inscritas, com dados acerca do perfil dos proponentes considerando fatores como origem geográfica, raça, gênero, identidade cultural, público atendido, tempo de desenvolvimento da atividade cultural, recebimento de fomentos de órgãos governamentais ou de outras fontes, atuação sob a perspectiva da transversalidade da

⁴ Mapa da Cultura da Diversidade Brasileira - Sérgio Mamberti - Termo de Descentralização 946757 . Parceria Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ e Ministério da Cultura. Coordenação Geral: Patricia Dorneles, Márcia Cabral e Roberta Mendonça. Coordenação pesquisa categoria Cultura Viva -Roberta Mendonça, Beatriz Takeiti e Patricia Dorneles

cultura, entre outras questões. Os dados sistematizados e as análises realizadas a partir deste mapeamento, tem como objetivo, auxiliar na construção de futuras propostas e ações de políticas públicas culturais. As perguntas desenvolvidas que compõem o instrumento da pesquisa foram formuladas a partir das questões próprias apresentadas no cadastro das iniciativas ao edital definidas no formulário de inscrição, disponível na plataforma Mapa da Cultura, questões apresentadas nos relatórios da comissão⁵ de seleção, bem como consulta junto a equipe e direção da Política Nacional Cultura Viva.

A metodologia de pesquisa do projeto “Mapa da Diversidade Cultural Brasileira-Sérgio Mamberti, foi elaborada sob uma certa uniformidade geral em todos os subprojetos de pesquisa, relacionados às categorias do edital, respeitando as particularidades de cada uma. A primeira fase da pesquisa, foi desenvolvida em 4 etapas.

A Etapa 1 se caracterizou como acompanhamento e avaliação das propostas culturais do edital Sérgio Mamberti. Nesta etapa, as pesquisadoras e coordenadoras das pesquisas por categorias realizaram as avaliações e pareceres sobre as iniciativas culturais inscritas no edital e acompanharam todo o processo dos avaliadores e as discussões em torno do processo de avaliação, atentas aos desafios desse processo. Como resultado desta metodologia registra-se uma análise prévia do objeto de trabalho, e a elaboração de um parecer inicial do contexto sociocultural e o perfil das iniciativas inscritas. Através deste parecer, foi possível qualificar os instrumentos de investigação, bem como elaborar novas questões em busca de aprofundamento de dados, para além dos dados quantitativos, já computados nos registros nas planilhas de avaliação da comissão. Relatórios dos integrantes da comissão também auxiliaram no trabalho sobre

⁵ Para cada uma das categorias do edital foi formada uma comissão de avaliação. A constituição da comissão atendeu as normativas de representatividade entre servidores públicos e sociedade civil. Parte da representação dos servidores públicos foi composta por funcionários públicos indicados por ministérios parceiros das ações e outra parte por servidores, pesquisadores/professores de diferentes universidades federais que atuaram na comissão com o objetivo de colaborar com a pesquisa do Mapa da Diversidade da Cultura Brasileira – Sérgio Mamberti. A participação dos pesquisadores como integrantes da comissão faz parte da metodologia de pesquisa-ação, proposta no projeto.

a avaliação dos editais, o seu processo de seleção e a organização da comissão. Embora estes relatórios não estejam diretamente ligados aos produtos, a coordenação da

pesquisa entendeu a necessidade desta avaliação, a fim de contribuir com estas observações para qualificar futuros editais. As avaliações realizadas, de modo geral, dizem respeito aos instrumentos, plataformas, processos de seleção e organização de metodologia da comissão. Uma parte das observações apresentadas pelos integrantes da comissão, que atuavam diretamente junto com a coordenação do projeto, foi absorvida nas questões que auxiliaram na qualificação dos instrumentos de investigação.

A Etapa 2, realizada junto aos bolsistas selecionados de diferentes programas de pós-graduação da UFRJ, envolvidos com o tema, baseou-se no trabalho da pesquisa bibliográfica, levantamento das publicações e o mapeamento do estado da arte de cada uma das categorias. A Etapa 3, que se encontra em fase de finalização, é o trabalho da coleta de dados, realizada por meio de um formulário com perguntas a serem respondidas por meio das informações dadas pelos proponentes ao prêmio, na realização das inscrições na plataforma do MinC - Mapa da Cultura. A Etapa 4, consiste no trabalho de análise dos dados e a elaboração dos relatórios / produtos que serão entregues ao MinC. Desta forma, como já citado anteriormente, apresentamos neste resumo o resultado preliminar das etapas anteriores e do trabalho prévio de coleta, feito até o momento, com enfoque nos dados relacionados aos Pontos de Cultura Viva.

Política Nacional Cultura Viva

O Programa Nacional de Educação, Cultura e Cidadania - Cultura Viva, criado em 2004, se tornou uma política de Estado a partir da lei nº 13.018/2014 - Política Nacional de Cultura Viva. O programa foi concebido com o objetivo de valorizar a cultura de base comunitária, reconhecendo e apoiando as iniciativas culturais que pulsam nos territórios, compreendendo que a “cultura é viva”, surge e se organiza nas dinâmicas locais. Como afirmou o Ministro da Cultura Gilberto Gil na época de sua criação: “Programa Cultura Viva ... é um reconhecimento plural e democrático de quem já é, já faz, já diz, já mostra. O Estado não impõe: dispõe. O Estado vai junto para crescer a comunidade em organização e capacidade de multiplicação” (GIL, 2004).

Nesse discurso fica evidente a centralidade das organizações culturais comunitárias nessa política, que se articula em uma teia formada por atores e representantes dos

diversos setores da sociedade: educação, direitos humanos e cidadania, inclusão, dentre outros, localizados na base dos territórios.

O Programa Cultura Viva nasceu como uma rede orgânica de criação e gestão cultural mediados pelos Pontos de Cultura, sua principal ação. O papel inicialmente do Ministério foi através de editais, agregar recursos e fortalecer a capacidade dos projetos e instalações já existentes, dispondo de recursos para uma ação contínua destes Pontos junto às comunidades, para que amplificassem as possibilidades do fazer artístico. O objetivo do Programa, na época, era de potencializar energias sociais e culturais, dando a vazão à dinâmica própria das comunidades, entrelaçando ações e suportes dirigidos ao desenvolvimento de uma cultura cooperativa, solidária e transformadora, fomentando assim uma rede horizontal de “transformação, de invenção, de fazer e refazer, no sentido da geração de uma teia de significações que nos envolve a todos” (DORNELES, 2011).

Estes Pontos de Cultura foram a ação central do Cultura Viva, que veio pelo reconhecimento dessas diferentes iniciativas de instituições da sociedade civil que atuavam com atividades culturais e artísticas em diversos territórios de vulnerabilidade social e ou que desenvolviam ações culturais de base comunitária. Este reconhecimento, inicialmente caracterizado com uma política de fomento, nomeava as instituições selecionadas por editais como Pontos de Cultura, definidos como entidades ou os coletivos organizados, que em âmbito local, promovem “intervenções agudas nas profundezas do Brasil urbano e rural, para despertar, estimular e projetar o que há de singular e mais positivo nas periferias, nos quilombos, nas aldeias: a cultura local” (BRASIL, 2004).

Desta forma, pode se considerar que os Pontos de Cultura, através de suas ações culturais que atuam no cotidiano das comunidades, em espaços físicos, subjetivos e afetivos, e que estão na capilaridade das cidades, seja nas zonas urbanas, nos grandes centros, ou no interior do Brasil, promovem e potencializam as expressões vivas da cultura brasileira. Para Dorneles (2011) são considerados,

como território como palco das manifestações de lugar espacial e social, território como rede emergente das relações de solidariedade entre atores e produtores de cultura, território que como cultura de nação, se

expressa e se faz sentir –reconstrói sua identidade na diversidade numa perspectiva de mundo globalizado, território como potencialidades de identidades inventivas – que interferem e criam novas significações no espaço (DORNELES 2011, p.15).

Sabe-se que a constituição da Política Nacional Cultura Viva – PNCV em 2014 é resultado da força política da sociedade civil envolvida com o programa, que soube mobilizar e sensibilizar diferentes parlamentares sobre a necessidade do reconhecimento e a valorização das práticas culturais de base comunitária, seu papel com a promoção da cidadania e diversidade cultural, entre outras dimensões fundamentais como a economia da cultura e a da criação simbólica. Reconhece-se ainda, que houve um grande esforço da sociedade civil, de gestores públicos culturais e parlamentares em assegurar a implementação da PNCV, entre os tempos do processo de impeachment da presidenta Dilma Rousseff e o agravamento da crise com o desmonte total das políticas culturais e do MinC com o governo Bolsonaro.

Em novos tempos de reconstrução do MinC, no atual governo Lula, tendo à frente da pasta da cultura a Ministra Margareth Menezes, as políticas culturais de base comunitária e da diversidade cultural encontram enormes desafios. Para além do orçamento, se faz necessário a reconstrução do tecido cultural e a retomada de uma política de fomento de laços e redes, elementos fundamentais para qualificar a política de base comunitária, idealizada na construção do programa.

Os editais da SCDC, a realização da 4ª Conferência Nacional de Cultura - CNC em 2024, o trabalho com os Comitês de Cultura realizados pela Secretaria dos Comitês de Cultura -SCC, a atuação dos Pontões de Cultura, a constituição das Representações Regionais do MinC, retomada dos Fóruns e Teias, bem como a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura - PNAB e a Lei Paulo Gustavo - LPG, entre outras ações

transversais com autarquias do MinC e outros órgãos do governo federal, tem auxiliado no fortalecimento das políticas culturais de base comunitária.

É importante ressaltar que desde 2023, com o retorno do MinC e todo o esforço de reconstrução do órgão e da retomada e reconstrução PNCV, foi criado o Fundo Setorial Nacional Cultura Infância, composta por 1/3 de representantes do PNCV que também resulta a proposta de se estabelecer os Pontinhos de Cultura. Sabe-se que PNCV por meio da PNAB será fortalecida, já que receberá o maior investimento de sua história, fomentará o setor cultural mediante repasses anuais de R\$ 3 bilhões da União aos Estados, Distrito Federal e Municípios de forma continuada até 2027, totalizando R\$ 15 bilhões” (BRASIL, 2024). A PNAB assim como a LPG, também colaboram para fortalecer o Sistema Nacional de Cultura – SBC. O MinC recentemente finalizou a consulta pública que auxiliará na construção do Plano Nacional de Cultura – PNC, e em breve anunciará novos encaminhamentos que visam o fortalecimento da PNCV.

Em comemoração aos 20 anos do Cultura Viva, a SCDC realizou um importante encontro, que aconteceu entre os dias 03 a 06 de junho de 2024 na cidade de Salvador. Também foi dado destaque ao aniversário do Cultura Viva no 20º Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura - ENECULT, espaços e momentos significativos para o fortalecimento do Programa Cultura Viva, da Rede Latino Americana Cultura Viva e do IberCultura Viva. O consórcio realizado entre Universidade Federal Fluminense - UFF, Universidade Federal do Paraná e Universidade Federal da Bahia – UFBA é outra iniciativa importante da SCDC para os processos de qualificação e fortalecimento da PNCV. A parceria com a UFRJ, através do projeto Mapa da Diversidade da Cultura Brasileira – Sérgio Mamberti, irá colaborar com novos dados, a fim de somar com a SCDC neste processo de retomada e qualificação da política Cultura Viva.

Análise preliminar do processo de inscrição no Edital Sérgio Mamberti: categoria - Pontos de Cultura

Como apresentado anteriormente, as questões elaboradas para o processo de levantamento de dados para a pesquisa do projeto Mapas da Diversidade da Cultura Brasileira – Sérgio Mamberti, foram construídas a partir de observações sobre o edital e sobre as iniciativas proponentes, apresentadas nos relatórios de integrantes da comissão; dos dados cadastrados na inscrição do edital na plataforma Mapa da Cultura; e a partir das sugestões da equipe responsável pela Política Cultura Viva na SCDC. Ao todo somam-se 42 questões para o instrumento de pesquisa relacionadas às temáticas: Perfil das/dos proponentes: idade, raça, etnia, gênero, renda econômica, pessoa com deficiência; Formação escolar; Distribuição geográfica: estado, município, zona rural/urbana, região metropolitana; Estrutura de trabalho; Desafios da iniciativa; Linguagem artística; Parcerias, Intersetorialidade; Transversalidade; Tempo de trajetória; Ações estruturantes da iniciativa; Público-alvo; Recursos, apoios e fomentos; Participação em colegiados gestores; Novas tendências culturais; Inovação; Geração de renda e trabalho, Economia criativa; Economia solidária; Portfólio. Questões direcionadas tanto aos proponentes (produtores culturais) quanto às lideranças das iniciativas culturais.

Compartilhamos neste texto algumas reflexões e dados construídos nas etapas 1, 2 e 3 da pesquisa, bem como dados preliminares da etapa 4, no que diz respeito a 570 iniciativas cadastradas no formulário de sistematização dos dados. Este processo ainda encontra-se em produção, devido alguns problemas que afetaram o desenvolvimento do trabalho, entre eles, destaca-se a suspensão ao acesso da plataforma Mapa da Cultura do MinC por duas vezes para atualização da mesma. Ao todo, a categoria “Cultura Viva - Pontos de Cultura” teve 1.312 inscrições no Edital “Sérgio Mamberti” distribuídas por regiões: Nordeste (463), Centro-Oeste (92), Norte (113), Sul (136) e Sudeste (508).

As questões apresentadas nos relatórios dos integrantes da comissão estavam relacionadas à avaliação do processo de trabalho, a fim de apontar as fragilidades do edital e seus pontos fortes, bem como expor suas impressões sobre o processo de inscrição (facilidades/dificuldades) dos proponentes, fazedores de cultura. Uma

observação recorrente dos/das avaliadores/as, tanto expostas durante as reuniões realizadas no processo de avaliação, quanto em resposta ao questionário de avaliação, foi o relato de algumas dificuldades concernentes à compreensão, por parte dos/das proponentes, da redação do questionário de avaliação da candidatura. Além disso, identificou-se dificuldade dos/das proponentes, ao preencher os formulários de inscrição, em compreender alguns termos relativos aos marcadores de diferença, como por exemplo, “raça/cor/etnia”, de gênero, “cis/trans” e de pertencimento social (povo), “comunidades de terreiro/comunidade tradicionais”, “religião” e “pcd”. Outra questão de impacto foi a dificuldade dos/das proponentes, na criação, organização e apresentação de portfólios, um material fundamental para a avaliação do mérito e da trajetória dos/das fazedores de cultura, por parte dos/das avaliadores/as, para que a iniciativa fosse contemplada com a premiação do edital.

Nesse ponto é importante considerar que as dificuldades observadas impactam diretamente no êxito daquela candidatura em receber ou não ao prêmio, tendo em vista que, pela falta de compreensão, o/a candidato/a não responder às questões consideradas importantes na avaliação, bem como não atender e apresentar o material que atenda aos critérios do edital, por não compreender o que está sendo solicitado comprometeria a sua classificação.

Em face dessas dificuldades verificadas com a linguagem textual das candidaturas, seja na compreensão dos enunciados das perguntas, seja na comprovação das atividades realizadas, vale refletir sobre as estratégias para incentivar a submissão das inscrições de maneiras cada vez mais acessíveis. Em relação a esses dados, é fundamental que os gestores reflitam sobre a necessidade de criar estratégias na redação do edital para facilitar a compreensão das informações sobre a identificação pessoal e de grupo.

Em relação ao gênero desses fazedores de cultura, tivemos uma presença relevante de candidaturas femininas, tendo mulheres como representantes das iniciativas culturais, entretanto, uma recorrência de inscrições realizadas por homens, em contextos que o proponente e o executor não são as mesmas pessoas. Ou seja, observa-se homens como os proponentes, mas as executoras dos projetos são mulheres. Desta forma, consideramos que os primeiros seriam, de modo geral, produtores promotores culturais

especializados e as segundas, as lideranças locais/comunitárias gestoras e fazedoras de cultura.

À luz dessas constatações iniciais, indicadas pelos/as avaliadores/as, produzimos perguntas para a Etapa 3, as quais será possível aprofundar-se nas questões, a fim de extrairmos dados mais consistentes sobre a atual realidade dos pontos de cultura. Essa próxima etapa da pesquisa, conforme já exposto, refere-se a coleta de dados realizada por meio de um formulário com perguntas criadas pelas pesquisadoras, a serem respondidas a partir das informações dadas pelos/pelas proponentes ao prêmio, no ato das inscrições feitas na plataforma do MinC “Mapa da Cultura”. São estas: Há discordância entre as respostas do mesmo campo semântico? A proponente da candidatura e a executora do projeto são as mesmas pessoas? Qual a identificação de gênero de cada uma dessas pessoas? As respostas estão coerentes às perguntas e aos critérios estabelecidos pelo edital? Segue abaixo alguns dados possíveis de serem compartilhados até nesse ponto da pesquisa.

Em relação aos proponentes, 1,0% foi de Pontos de Cultura já certificados sem CNPJ; 4,4% foram de Pontos de Cultura já certificados com CNPJ; 0,2% referem-se a Instituição privada sem fins lucrativos e 16,7% instituições privadas com CNPJ. Grupos e Coletivos sem CNPJ representaram 25,4% das inscrições e 52,3% foram de Grupo ou Coletivo com CNPJ. Em relação a idade dos/das proponentes, registra-se que a maioria encontra-se na faixa etária entre 40 a 50 anos, com 30,0 % das respostas. Em seguida, com 22,4% estão os/as proponentes na faixa etária de 29 a 29 anos; com 20,7% estão aqueles/aquelas acima de 61 anos; 4,2% são proponentes entre a faixa etária de 18 a 28 anos. Acima de 80 anos, 1,6%.

A maioria das iniciativas registradas até agora encontra-se em cidades do interior, com uma porcentagem de 54,0%, em seguida, com 32,7% as atividades estão localizadas nas capitais e 12,9% em regiões metropolitanas e apenas 0,2% encontram-se na área rural. Confirmando as questões já apresentadas pelos integrantes da comissão, até então, 50,4% dos proponentes são do gênero masculino, 48,0% do gênero feminino e até então, somente 1,2% se identificaram como pessoas não binárias. Com a porcentagem de 1,6% proponentes se identificam como transgênero ou travesti. Declaram-se LGBTQIA+, 15,2% dos/das proponentes. Em relação a autodeclaração

racial, registra-se que 31,0% dos/das proponentes se declaram como pessoas negras; 14,3% como pessoas brancas; 5,5% como pessoas indígenas; 3,4% como pessoas negras e indígenas; 0,7% como pessoas pardas; e 4,4% dos proponentes não se autodeclararam.

Em relação às atividades do Ponto de Cultura serem desenvolvidas em comunidade tradicional, 68,2% afirmam que não. As iniciativas que sim, atuam em comunidades tradicionais, encontram-se na sua maioria identificadas como ribeirinhos com 6,0%; seguida pelos povos de terreiro com 4,2% e pela população que se identifica como quilombola, 3,2%.

Encontra-se de modo geral, baixíssima a presença de pessoas com deficiência como proponentes, com cerca de 1,2 %. No que se refere aos dados sobre renda, 50,4% dos/das proponentes dizem que atividade cultural é a sua principal fonte. A maioria das iniciativas cadastradas, com 55,3%, tem atuação entre 10 e 20 anos. Em relação a autossuficiência de ambientes e recursos disponíveis para o desenvolvimento das atividades do ponto de cultura, 77,1% declaram que não são suficientes para suprir as necessidades da iniciativa.

Em relação aos dados relacionados às ações estruturantes das iniciativas culturais dos pontos de cultura, destaca-se: 45,8% atuam com agente Cultura Viva; 31,7% Comunicação e Mídia livre; 57,6% com Comunidades Tradicionais; 22,25% com Cultura Digital; 56,9% com Cultura e Direitos Humanos; 86,8% com Cultura e Educação; 72,5% com Cultura e Juventude; 47,0% com Cultura e Meio ambiente; 26,1% com Cultura e Saúde; 53,7% com Economia Criativa e Solidária; 65,8% com Infância e Adolescência; 47,4% com Livro, Leitura e Literatura; 15,8% com Artes (Teatro, Circo, Dança, etc); 60,4% atuam com Memória e Patrimônio Cultural; 1,1% com Artesanato; em residência artístico- cultural 30,5% e 15,5% Outros. Esses dados apontam para a presença da transversalidade da cultura com outras políticas na ação dos pontos de cultura, condição fundamental para o desenvolvimento e consolidação deste campo, à medida que mobiliza as políticas transversais capazes de produzir uma capilarização entre os diferentes setores e uma articulação no ambiente cultural (RUBIM, 2021).

Após a coleta total dos dados, seguiremos com a elaboração de um relatório objetivo e imparcial, com a análise detalhada das iniciativas culturais inscritas no edital, com o objetivo de analisar de forma ampla o panorama da riqueza cultural das ações de cultura de base comunitária

Considerações Finais

Nesse marco dos 20 anos da Política Nacional de Cultura Viva e de reconstrução do MinC essa pesquisa tem a responsabilidade de jogar luz sobre a trajetória dos pontos de cultura e resgatar os fundamentos da proposta do Programa Cultura Viva, criado em 2004, em reconhecer e fortalecer aquelas iniciativas culturais que estão capilarizadas nos territórios, ao mapear suas ações, seus agentes, suas trajetórias e sua capacidade em movimentar práticas artístico-culturais e ampliar o exercício da cidadania cultural, como um orientador de futuras políticas públicas.

É preciso destacar a importância do edital “Sérgio Mamberti”, que por meio da premiação e certificação dos grupos e coletivos culturais, vem transferindo recursos financeiros, face à supressão de recursos do último governo destinado à cultura, e reativou a rede dos pontos de cultura.

São muitos os desafios nesse processo de reconstrução e interessa-nos olhar para esses desafios e fragilidades, no sentido de trazer proposições de melhoria para os próximos editais. Como analisa Stella e Araújo (2024) ao acompanharem o processo de inscrição de uma iniciativa cultural ao edital de premiação “Sérgio Mamberti”, há a necessidade de melhorar os processos burocráticos nos trâmites, e especificam sobre os processos de obtenção do certificado nacional de ponto de cultura e a participação no Prêmio Sérgio Mamberti, diante da dificuldade que a iniciativa acompanhada por elas, teve na comunicação com o Ministério, no processo de inscrição ao prêmio.

Apontam algumas idas e vindas burocráticas que atrasaram a certificação, bem como a repetição de documentos para os dois processos (certificação e inscrição no edital) realizados concomitantemente. Além disso, relatam sobre a necessidade das iniciativas culturais realizarem um trabalho educacional de base, a fim de conscientizar o coletivo sobre a necessidade de assinarem tantos documentos, um problema que, na

perspectiva das autoras, poderia ser minimizado por meio de estratégias de marketing digital, por exemplo, para uma comunicação mais efetiva.

Reconhecemos os desafios de efetivar essa política, na proporção de grandeza que é a Cultura Viva, e que só é possível através da força e resistência dos fazedores de cultura, sobretudo nestes últimos anos em que foram apagados da agenda política.

Por fim, esta pesquisa “Mapeamento da Diversidade Cultural Brasileira: uma análise a partir do Edital Sérgio Mamberti” está ancorada no conjunto de ações e estratégias que o Ministério da Cultura, vem lançando mão (ROLLEMBERG, 2024), com o objetivo de atualizar e compreender a nova realidade dos pontos e pontões de cultura para a condução da política pública e para pensar sobre a próxima revisão normativa que regulamenta a Política Nacional Cultura Viva.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Ministério da Cultura (MinC). Caderno Cultura Viva: Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania. Brasília, 2004.

BRASIL. Cultura Viva na PNAB. Disponível em: <https://www.gov.br/culturaviva/pt-br/rede-cultura-viva/cultura-viva-na-pnab>, acesso em 06 de fev. 2024.

CADERNO CULTURA VIVA. Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania. Ministério da Cultura, 2004.

DORNELES, P - Identidades Inventivas – Territorialidades na Rede Cultura Viva dos Pontos de Cultura da Região Sul. Programa Cultura Viva / Ministério da Cultura. Tese de Doutorado – Universidade Federal do Rio Grande do Sul UFRGS – POGEA 2011.

GIL, Gilberto. Discurso sobre o Cultura Viva durante o encontro com artistas em Berlim, Alemanha, em 02 de setembro de 2004.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Edital de Premiação Cultura Viva- Sérgio Mamberti, 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/editais/inscricoes-em-andamento/edital-premiacao-cultura-viva-sergio-mamberti-1/edital-premiacao-cultura-viva-sergio-mamberti.pdf> Acesso em 20.02.2025.

ROLLEMBERG. Márcia Helena Gonçalves. Cultura Viva: 20 anos de uma trajetória com desafios e conquistas. Revista observatório da diversidade cultural, v.101, n.01.2024.

STELLA, Joelma; ARAÚJO, Ricardo Silva. Programa Cultura Viva: avanços e limitações no diálogo com as comunidades. Revista Boletim do Observatório da

Diversidade Cultural, Belo Horizonte, v. 101, n. 1, 2024. Disponível em:
<https://observatoriodadiversidade.org.br/boletins/>. Acesso em 20.02.2025.

CULTURA VIVA E OS DIREITOS CULTURAIS

Márcia Helena Gonçalves Rollemberg¹

RESUMO: A inter-relação entre a Política Nacional de Cultura Viva e os Direitos Culturais indica como o Brasil reconhece direitos e fomenta a cultura de base comunitária, grupos, coletivos e instituições sem fins lucrativos, que fazem arte, educação e cidadania em seus territórios, e que são certificados como Pontos e Pontões de Cultura. Ao exercício dos direitos culturais, à salvaguarda do patrimônio, identidades, modos de vida e ação em rede, se soma uma gestão compartilhada entre governo e sociedade. A efetividade desta inovadora “Parceria Público-Comunitária” depende da força dos movimentos da sociedade, do investimento público, da municipalização e do acesso universal. Neste sentido, se apresenta a proposição de uma Carta dos Direitos Culturais, simples e acessível, para melhor apropriação e usufruto destes direitos pela sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura Viva, direitos culturais, cidadania.

INTRODUÇÃO

A Política Nacional de Cultura Viva, instituída pela Lei nº 13.018/2014, tem uma trajetória de mais de 20 anos, tendo sido criada como Programa em 2004, quando esse conceito "Cultura Viva" emergiu como um poderoso eixo para a promoção dos direitos culturais. Uma iniciativa que delimitou um novo universo para a macro política pública de cultura, ao enfatizar a importância do conjunto das práticas culturais ancestrais, tradicionais, comunitárias e gregárias, que materializam direitos culturais nos territórios, e que muitas vezes estão à margem da política pública.

Neste sentido, ela abrange um complexo e interseccionado conjunto de expressões, festejos, saberes e fazeres, linguagens artísticas, contemporâneas e de raiz, urbanas e rurais, de todos os lugares, incluindo os povos indígenas, comunidades de matriz africana, quilombolas, ciganas, pomeranos, ribeirinhos, fundo de pasto e outras (cf. Decreto nº 6.040, de 07.02.2007). Envolve, assim, uma pluralidade de segmentos da diversidade, desde a infância às pessoas anciãs, nossos Mestres e Mestras, guardiãs das memórias e que fazem a alma brasileira.

¹ Assistente social, arte educadora pela Universidade de Brasília e especialista em sistemas de saúde pela Universidade de Campinas. Secretária de Cidadania e Diversidade Cultural do Ministério da Cultura 2011-2014/2023-2025. Com 35 anos de experiência em gestão pública, cooperação internacional, edição de publicações, mostras e exposições. Contato de e-mail: marcia.rollemberg@cultura.gov.br

Os direitos culturais devem ser compreendidos como direitos humanos fundamentais para uma sociedade com democracia. São essenciais para garantir que todos os indivíduos tenham a vivência da expressão, criação e fruição, incentivo para ler e ouvir histórias, pensar, fazer arte e adotar hábitos culturais, por meio do acesso à formação, ao intercâmbio, aos recursos, à infraestrutura e aos bens e serviços.

São direitos que fortalecem as identidades individuais e coletivas, a imaginação e criatividade, a capacidade crítica, ampliam repertórios, promovem diálogos interculturais e uma convivência mais pacífica, com o acolhimento das diferenças. Por sua natureza *per si*, o exercício dos direitos culturais desenvolve a autoestima, o pertencimento e o protagonismo das comunidades, com produção, intercâmbio e circulação de conhecimentos, impulsiona um conjunto de direitos sociais, econômicos, ambientais. Se pensarmos os direitos dos povos indígenas e quilombolas, sua origem étnica e reconhecimento cultural são elementos inerentes ao histórico, e nem sempre garantido, direito ao território, condição para manter viva suas identidades.

A Cultura Viva pauta novas centralidades e se apresenta como uma porta de acesso democrático à política pública. É um marco histórico neste campo, ao reconhecer a relevância dos nossos tesouros vivos que celebram, resistem e nos ensinam que cada história merece ser contada, com o respeito e a escuta da voz de cada grupo.

As populações mais vulnerabilizadas enfrentam barreiras estruturais que limitam e negligenciam – por vezes violentam – essa participação, o que mantém e/ou perpetua a condição precarizada de famílias por gerações. Os direitos culturais sob a perspectiva da justiça social são fundamentais para entender as desigualdades que afetam a sociedade. E se faz necessário adotar políticas que criem a possibilidade de romper esse ciclo; no caso da educação, um exemplo é a Política Pública de Cotas para pessoas negras, indígenas e quilombolas nas universidades. A Lei de Cotas, sancionada em 2012 e atualizada em 2023 pela Lei nº 14.723/23, é a ação afirmativa que promove maior igualdade de oportunidades e combate à desigualdade racial e social, com reais impactos no ingresso dessas pessoas ao ensino superior no Brasil, mudando para melhor a vida de milhares de famílias.

A Política Nacional de Cultura Viva se apresenta como uma potente política afirmativa justo por fomentar maior equidade de acesso aos direitos, combatendo o colonialismo, o racismo, a fome, a pobreza, a violência e as históricas desigualdades, valorizando as expressões artísticas, vivências, saberes, tecnologias e práticas que acontecem em todo o território nacional. E, neste artigo, abordaremos a relação intrínseca

dessa política com o exercício dos direitos culturais, tendo como base uma visão holística e estratégica, que integra à dimensão cultural as dimensões política, social, econômica e ambiental. Ela dá sentido e significado coletivo à vida, e deve estar posicionada como uma amálgama, permeando o conjunto das políticas públicas.

ELEMENTOS DA CULTURA VIVA

A Cultura Viva é uma rede de educação popular, de formação e respeito à diversidade, que inclui linguagens, dança, música, livro e literatura, circo, artesanato, memória, festas, celebrações, comidas, rituais, patrimônios e saberes ancestrais e populares, dentre outras manifestações e modos de vida. Por ser viva, é dinâmica, se adapta ao longo do tempo aos novos contextos e desafios, gera novos pensamentos, ocupações e inovações, como a cultura Hip-Hop, a cultura DEF, LGBTQIA+, a arte e saúde, a cultura digital e os novos territórios da web, da experimentação artística e tecnológica.

Transmitida de geração em geração, abriga do patrimônio imaterial às criações do cotidiano da vida, da trama social, da inter religiosidade, com os ensinamentos dos povos originários sobre o bem viver, os cuidados com as crianças e com os mais velhos, com a mãe terra. Além de sua importância na manutenção das narrativas e das histórias dos territórios, do país, das digitais de cada local, a Cultura Viva desempenha um papel fundamental na promoção da resistência e resiliência social. Em face de processos de violência, globalização e homogeneização cultural, as línguas, tradições, ritos, celebrações e expressões são formas de afirmar singularidades e de reivindicar direitos.

Ao impulsionar o reconhecimento e fomento dessas práticas, a troca de experiências entre diferentes núcleos e espaços de diálogo, conectá-los em rede, como pontos e pontões de cultura, há uma alavanca que potencializa a capacidade local e as soluções coletivas.

DIREITOS CULTURAIS: UMA PERSPECTIVA DE JUSTIÇA SOCIAL

No contexto político e social do Brasil e do mundo, marcados por desigualdades profundas e históricas, os direitos culturais são, portanto, uma extensão irrestrita dos direitos humanos, visando garantir que todos os indivíduos e suas comunidades sejam respeitados, independentemente da origem étnica, racial, de gênero, etária, de religião ou condição socioeconômica.

A Política Nacional de Cultura Viva tem como princípios previstos em Lei o “protagonismo, a autonomia e o empoderamento” (art, 4º § 1º da Lei nº 13.018/2014), de modo a permitir que indivíduos e grupos se posicionem politicamente, com a legitimidade de suas vozes em um mundo que viveu uma traumática pandemia e ainda vive a fome, a pobreza, a falta de água e de saneamento, as doenças, as radicalizações políticas, a expropriação de territórios, as guerras, os fluxos migratórios e a emergência climática.

O reconhecimento dos direitos culturais é, portanto, não apenas uma questão de justiça social, como também de reparação histórica e fortalecimento das identidades e da autonomia dos grupos periféricos à ação pública. Assim, as políticas culturais devem ser concebidas de forma a refletir e respeitar a pluralidade da sociedade, e cabe ao Estado “dar condições necessárias para que as pessoas definam seus fins.” (COELHO, 1986).

A emoção que permeia esta luta está intrinsecamente ligada ao desejo de pertencimento e reconhecimento, afirmação de identidade e resistência. As expressões artísticas, filosóficas, de gênero, geracional, religiosas ou sociais, dentre outras, estão carregadas de significados que ressoam com as vivências e histórias de cada comunidade. Quando se nega a prática dessas expressões, se nega também o direito à auto identificação e à preservação da memória ancestral, familiar e coletiva. Portanto, a defesa dos direitos culturais deve ser acompanhada de uma escuta ativa e sensível às narrativas dos grupos, promovendo um espaço de diálogo e de envolvimento das lideranças locais.

Em síntese, a perspectiva de justiça social na discussão dos direitos culturais nos convida a refletir sobre como as políticas podem ser moldadas para servir à equidade e à inclusão, e isso envolve a promoção de um ambiente com polifonia e respeito. O grau de representação dos diversos segmentos da sociedade nos processos de gestão pública, e a garantia de presença nos espaços decisórios e de poder definem a musculatura de uma democracia. Boaventura de Sousa Santos destaca que o respeito às diferenças é um conceito âncora para a construção de uma sociedade mais justa e igualitária. Segundo ele, "a interculturalidade crítica quer ser uma proposta orientada à construção de sociedades democráticas que articulem igualdade e reconhecimento das diferenças culturais". (SANTOS, 1999.)

A IMPORTÂNCIA DOS DIREITOS CULTURAIS

Sociedades que acolhem as diferenças geralmente conquistam maior desenvolvimento humano e uma convivência mais harmoniosa entre diferentes grupos. Uma das principais referências teóricas que apoiam essa ideia é o trabalho do sociólogo, economista e filósofo indiano Amartya Sen, que recebeu o Prêmio Nobel de Economia em 1998 por seu trabalho sobre desenvolvimento humano e bem-estar. Ele argumenta (SEN, 2016) que a diversidade cultural é uma riqueza e não uma ameaça, e que as sociedades que a acolhem tendem a ser mais justas e equitativas.

São direitos que desempenham um papel significativo na promoção da educação, informação e comunicação e que atuam como um mecanismo de proteção contra a homogeneização e a marginalização de vozes minoritárias, nem por isso restritas às minorias. Asseguram que cada povo, comunidade, grupo possa preservar e expressar sua cultura, fortalecendo cada lugar, região, nação, o que inclui a educação artística, patrimonial, popular, as celebrações e as tradições locais, elementos vitais para o desenvolvimento pessoal e social dos indivíduos e comunitário.

Outro aspecto característico dos direitos culturais é sua capacidade de empoderar lideranças e coletivos, pois quando reconhecidas e respeitadas, as pessoas se tornam mais confiantes e mais propensas a reivindicar outros direitos, incluindo os direitos sociais, econômicos e o direito ao território. Isso cria um ciclo potente, com a apropriação de ativos e agregação em redes, em que a valorização da cultura leva à mobilização social e à luta por justiça e igualdade.

Também são uma forma de reparação histórica. Muitas populações, especialmente aquelas que sofreram opressão e discriminação, têm sua cosmovisão, conhecimentos e formas de vida subestimadas, ignoradas ou mesmo surrupiadas e violentadas. Reconhecer e promover os direitos culturais são maneiras de garantir que suas histórias e contribuições à existência humana sejam valorizadas, possibilitando um processo de cura e restauração gradual das injustiças do passado.

Promover, proteger e exercer os direitos culturais constituem um compromisso com a essência do ser humano, que inclui a riqueza da experiência da vida compartilhada. Os direitos culturais são imprescindíveis para a construção de sociedades justas e equitativas, pois promovem, com o acesso à formação, um caminho para a reparação histórica e a justiça social, empoderando comunidades.

CONSTRUINDO UM FUTURO CULTURALMENTE JUSTO

A promoção dos direitos culturais deve ser uma prioridade nas agendas políticas e sociais. Para isso, é importante que governos e instituições implementem políticas públicas que assegurem o investimento em educação e cultura, e um real apoio a iniciativas que promovem o envolvimento comunitário na construção de seus próprios destinos.

A luta por direitos culturais é tão antiga como a dos direitos humanos. A proteção e a promoção da cultura e das identidades têm sido uma preocupação constante ao longo da história da humanidade, e ganham força em diferentes períodos históricos, a partir dos movimentos da sociedade que questionam estruturas de poder que posicionam grande parte da população à margem dos direitos e da distribuição de riqueza e benefícios.

A força contínua de artistas, gestores, produtores, mestras e mestres, trabalhadores e trabalhadoras, ativistas, coletivos e organizações não governamentais na luta contra injustiças, mobiliza direitos e transforma a sociedade, fortalecendo as políticas públicas que tenham por base a democracia. Após a conquista da redemocratização, o direito à cultura foi reconhecido com a promulgação da Constituição Federal de 1988. Especificamente, os artigos nº 215 e 216 da Constituição garantem o pleno exercício dos direitos culturais e o acesso às fontes da cultura nacional. O artigo nº 215 destaca o papel do Estado em proteger e promover as manifestações culturais, incluindo as de grupos populares, indígenas e afro-brasileiros.

Poderíamos tecer uma linha do tempo na qual a conquista de direitos está fortemente associada aos movimentos políticos, artístico-culturais e sociais pelos direitos humanos, pelo patrimônio histórico, pela liberdade de expressão. Contudo, a proposta é apontar para um período mais recente, com a criação do Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania - Cultura Viva, por meio da Portaria nº 156, de 6 de julho de 2004, pelo Ministro Gilberto Gil, no primeiro mandato do Presidente Lula, um marco conceitual que veio ampliar de forma significativa a pauta de direitos culturais para diferentes grupos da sociedade.

A Política Nacional de Cultura Viva, criada pela Lei nº 13.018, de 22 de julho de 2014, consolida esse marco decisivo de reconhecimento e acesso aos direitos, ao fortalecer a gestão cultural pactuada com os municípios, Distrito Federal e estados. Ela também promove uma gestão compartilhada entre o poder público e a sociedade civil, por meio da Comissão Nacional de Pontos de Cultura, dos fóruns e teias, respectivas e

reconhecidas instâncias de representação, decisão e celebração dessa Política. Por conseguinte, ela atende à recomendação de Albino Rubim: “Somente políticas submetidas ao debate e crivo públicos podem ser consideradas substantivamente políticas públicas de cultura.” (RUBIM, 2007, p. 151)

Ainda mais recentemente, a Lei Paulo Gustavo (Lei nº 14.399/2022), que instituiu o Programa de Emergência para o setor, com o objetivo de apoiar artistas e produtores afetados pela pandemia de COVID-19 e a Lei Aldir Blanc (Lei nº 14.017/2020), que institui a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (PNAB), são marcos legais muito significativos na escalada pelos direitos culturais e em especial a PNAB, ao estabelecer financiamento para o Sistema Nacional de Cultura e vincular, do total de 3 bilhões de reais por ano de financiamento, 12,9% dos recursos para a aplicação na Política Nacional de Cultura Viva.

A conhecida PNAB reitera o respeito à diversidade, promoção da democratização e universalização do acesso à cultura no Brasil. Trata-se da “nacionalização dos investimentos em cultura”, como afirma a Ministra Margareth Menezes, pois destina recursos para todo o país². Soma-se, assim, conceitualmente, a dimensão territorial à dimensão “cidadã, econômica e simbólica” da cultura apresentada pelo ex-Ministro Gilberto Gil³. Ampliar o acesso aos direitos culturais dos agentes, artistas, grupos, coletivos em todas as localidades por meio da capacidade e poder de articular e co-responsabilizar os estados, o DF e os municípios, de forma sistêmica, para fomentar a formação, o subsídio, a produção e circulação cultural.

INTER-RELAÇÃO ENTRE A POLÍTICA NACIONAL DE CULTURA VIVA E OS DIREITOS CULTURAIS

A inter-relação entre a Política Nacional de Cultura Viva e os direitos culturais é um fenômeno complexo que indica a forma como um país valoriza sua diversidade e estabelece mecanismos para garantir a expressão e o acesso a essas práticas. Trata-se de uma política que ativa essa dinâmica, ao criar um arcabouço normativo e institucional que busca proteger e promover as manifestações da sociedade, e reconhecer a riqueza

² “Margareth Menezes participa da primeira reunião ministerial do ano” in Ministério da Cultura, 20/01/2025, disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/margareth-menezes-participa-da-primeira-reuniao-ministerial-do-ano>

³ GIL, G. “Cultura, diversidade e acesso” in GIL Tempo Rei, s/d. Disponível em: https://gilbertogil.com.br/noticias/lista_textos/cultura-diversidade-e-acesso/

cultural do país, garantindo que todas e todos possam exercer seus direitos e acessar o fomento cultural.

Quando uma política nacional reconhece e apoia a cultura viva comunitária, há um marco inclusivo na política pública de cultura, com a valorização da multiplicidade de vozes e experiências presentes na sociedade, elos de uma identidade nacional plural, que deve ser celebrada e respeitada. Seus resultados transbordaram as fronteiras e hoje essa política brasileira inspira e articula 14 países por meio do Programa de Cooperação Ibero-cultura Viva⁴, vinculado à Secretaria Geral Ibero-americana (SEGIB), e também impulsiona o movimento da cultura viva comunitária que articula a sociedade civil em cerca de 17 países da região.

Além disso, trata-se de uma política especialmente importante em contextos históricos marcados por marginalização e exclusão, pois visa reparar e valorizar a cultura de populações oprimidas, como as comunidades indígenas, afro-brasileiras e outras minorias. Assim, a inter-relação entre a Cultura Viva e os direitos culturais pode ser observada nos projetos, ações e iniciativas dos pontos e pontões desenvolvidos nas regiões que oferecem a crianças, adolescentes, jovens e adultos de todas as idades, aprendizagem, vivências, espetáculos, festividades, a prática da economia solidária, circular e criativa.

A efetividade dessa inter-relação depende de um comprometimento político por parte do governo e da sociedade, e isso deve ser traduzido em um sistema de dados, investimentos financeiros, formação de profissionais e gestores, com metodologias participativas, com a ciência de que uma política robusta deve ir muito além da democratização do acesso e do consumo de bens e serviços, mas gerar real impacto na vida das pessoas.

Para ampliar direitos, a Cultura Viva se posiciona como a política de base comunitária, a “atenção básica” do Sistema Nacional de Cultura (SNC). Esse Sistema, que institucionaliza a gestão federativa, ganhou recentemente um novo marco regulatório, a Lei nº 14.835, de 4 de abril de 2024, que visa promover o desenvolvimento humano, social e econômico por meio do pleno exercício dos direitos culturais.

⁴ Programa de Cooperação técnica e financeira entre governos, criado em 2014, durante o 6º Congresso Ibero-americano de Cultura, na Costa Rica, e que reúne atualmente 14 países: Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Costa Rica, El Salvador, Equador, Espanha, México, Panamá, Paraguai, Peru, República Dominicana e Uruguai. <https://iberculturaviva.org>

DIREITOS CULTURAIS NO CENÁRIO INTERNACIONAL

A cultura se posiciona como eixo estratégico para o desenvolvimento humano e sustentável e devem estar garantidos os recursos financeiros, parcerias com a iniciativa privada, concertação de responsabilidades, formação, dados e evidências, participação e controle social, sempre considerando as necessidades e interesses locais. Neste sentido, é importante destacar que, no cenário internacional, a Conferência Mundial sobre Políticas Culturais e Desenvolvimento Sustentável, conhecida como Mondiacult, realizada na Cidade do México em 2022, com participação de 150 países e da comunidade internacional, reconheceu a cultura como um bem público global, destacando sua importância para o desenvolvimento sustentável.

Os países aprovaram, na ocasião, uma declaração que define um conjunto de direitos culturais, incluindo direitos sociais e econômicos de artistas, a salvaguarda das culturas dos povos indígenas e a necessidade de regulamentação para o setor digital, visando beneficiar a diversidade cultural online e os direitos de propriedade intelectual dos artistas. Também está em curso o debate sobre a posição da Cultura no âmbito dos Objetivos do Desenvolvimento Sustentável, seu aglutinador papel transversal e a construção estratégica de um ODS específico.

CARTA DOS DIREITOS CULTURAIS

Para vencer desafios e fortalecer essa interação entre a sociedade e o acesso às políticas públicas de cultura, considera-se relevante a redação de uma Carta sobre os direitos culturais, em linguagem simples e acessível, referenciados em marcos legais previstos na Constituição Federal e no conjunto da legislação que versa sobre o tema. Uma inspiração para essa iniciativa é a Carta dos Direitos dos Usuários da Saúde (MINISTÉRIO DA SAÚDE, 2011), da qual tive a honra de participar da proposição, edição e publicação, à época Coordenadora-Geral de Documentação e Informação da pasta.

A proposta objetiva uma melhor e maior compreensão dos direitos culturais pelo conjunto da sociedade. Em seu embasamento técnico estão consideradas as legislações nacionais, como também as Convenções Internacionais. A proposta é dotar a sociedade de uma importante ferramenta para identificar e apropriar a cultura como um direito do ser humano, no qual devem estar garantidos a proteção e o respeito à diversidade, e o

acesso à política pública. No Brasil, os direitos culturais estão previstos na Constituição Federal de 1988, quais sejam:

1. Todos têm direito ao acesso às fontes da cultura nacional, bem como às obras e bens culturais (art. 215);
2. É livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença (art. 5º, IX);
3. O Estado protegerá os bens de natureza material e imaterial que formam o patrimônio cultural brasileiro (art. 216);
4. O Estado promoverá e protegerá a cultura, incentivando a produção, difusão e circulação de conhecimento e bens culturais (art. 215);
5. O Estado valorizará a diversidade das expressões culturais e promoverá a inclusão de todos os grupos sociais na vida cultural do país (art. 215, § 1º);
6. A gestão cultural será compartilhada entre o poder público e a sociedade civil, garantindo a participação de todos os grupos sociais na definição das políticas culturais (art. 216-A).

Por fim, é necessário que a educação, informação e comunicação promovam maior consciência sobre os direitos culturais, para que sejam parte do cotidiano da vida, das pessoas de todas as idades que precisam bem nascer, crescer e envelhecer. Programas que promovam o respeito à diversidade e incentivem o diálogo intercultural podem ajudar a construir pontes entre diferentes grupos, fomentando um ambiente de respeito, empatia e valorização mútua. Ao promover a educação em direitos culturais e facilitar o acesso à cultura, estamos não apenas preservando legados, mas também criando solidariedades para um futuro necessário em que todos possam se sentir valorizados e representados.

COMPROMISSO PÚBLICO COM ACESSO AOS DIREITOS CULTURAIS

Merece menção a Política Nacional Aldir Blanc (PNAB), instituída pela Lei nº 14.399, de 8 de julho de 2022, que traz em suas diretrizes uma institucionalidade histórica, enriquecendo sobremaneira a base legal para a efetivação desses direitos. Ela representa um inédito avanço ao instituir o financiamento e o repasse de recursos para o fomento à cultura em todo o Brasil, na ordem de R\$ 3 bilhões destinados a Estados, Distrito Federal e Municípios, com gestão participativa e compartilhada entre o poder público e a sociedade civil, e transparência na gestão dos recursos públicos destinados à cultura. Em sua regulamentação, por meio do Decreto nº 11.740, de 18 de outubro de 2023, foi

definida a vinculação de 12,9% do total de recursos para a Cultura Viva, comprometendo investimentos regulares por cinco anos.

Para a maior efetivação de direitos, a Cultura Viva promove ações estruturantes que visam desenvolver políticas públicas integradas. Nesse sentido, as áreas previstas no Artigo 5º da Lei nº 13.018/2014 são: conhecimentos tradicionais; patrimônio e memória; livro, leitura e literatura; residências artísticas; cultura circense; cultura digital; economia criativa e solidária; e o agente cultura viva. No âmbito intersetorial, com outros ministérios, são previstas ações unindo cultura à educação; saúde; direitos humanos; meio-ambiente; comunicação; juventude; infância e adolescência e a outras que venham a ser definidas pelo órgão gestor da PNCV, que é o Ministério da Cultura, por meio da Secretaria de Cidadania e Diversidade Cultural.

Atualmente, são reconhecidos mais de 7.200 pontos e pontões de cultura, em todas as unidades da federação e mais de 1.600 municípios. Com a aplicação dos recursos da PNAB, em seu primeiro ano, a Cultura Viva teve adesão de cerca de 1.214 municípios, número superior à estimativa inicial de 696, e com um piso financeiro que subiu de 388 milhões para 420 milhões de reais. A expectativa é fomentar entre 8 e 12 mil pontos de cultura, cenário que irá impactar de forma positiva e significativa no acesso aos direitos culturais.

PONTOS DE CULTURA: ECOSSISTEMA ATIVADOR DE DIREITOS CULTURAIS

A Cultura Viva utiliza três principais instrumentos: 1. Pontos de Cultura; 2. Pontões de Cultura; 3. Cadastro Nacional de Pontos e Pontões de Cultura. Eles são complementados com a permanente formação e com a realização de encontros de saberes, estudos e pesquisas, cursos e oficinas de formação, fóruns e teias, bem como ações para gestores públicos, gestores culturais, fazedores de cultura, lideranças e artistas. O fomento compreende bolsas, prêmios e Termos de Compromisso Cultural⁵ (TCC) para a formação, criação e produção cultural, ações em rede, celebrações, festivais, pesquisa e manifestações e ações que ampliam e efetivam direitos culturais no Brasil.

⁵ Previsto no parágrafo 1º do artigo 9 da Lei nº 13.018/2014, o Termo de Compromisso Cultural é o mecanismo que rege a transferência dos recursos da União, por meio do Ministério da Cultura e dos entes federados parceiros, para os pontos e pontões de cultura, com a identificação e a delimitação das ações a serem financiadas, as metas, o cronograma de execução físico-financeira e a previsão de período.

Os Pontos de Cultura, ao longo dos anos, se consolidaram como um ecossistema de ativamento e promoção dos direitos culturais no Brasil. A rede Cultura Viva, como é conhecida, entrelaça espaços geradores de cultura feita pelos grupos locais, um ambiente democrático e acessível, palco de diversas manifestações e expressões, que passam a ser certificadas, incentivadas e divulgadas.

Os editais de chamamento público empreendidos pela Cultura Viva reconhecem e fomentam os Pontos de Cultura, sua capacidade de envolver coletivos formais e informais que vivenciam tradições, celebrações e ofícios, que por vezes têm significativas limitações para suas práticas e adoção de hábitos culturais. Ao serem reconhecidos como pontos de cultura, detentores de conhecimentos, portadores de um variado repertório cultural e de histórias que merecem ser contadas e ilustradas, registradas e filmadas, que devem ser consideradas na vida cultural, expandem-se parcerias com escolas, unidades de saúde, etnoturismo, agroecologia. Com mais reconhecimento e intercâmbio, alguns grupos iniciam circuitos de festivais, congressos e residências artísticas em outros estados e países.

O certificado de reconhecimento dos Pontos e Pontões de Cultura no Cadastro Nacional do Ministério da Cultura é um símbolo do valor do trabalho realizado e da “Parceria Público-Comunitária”, que é um termo que começo a cunhar, uma vez que já existe o instrumento Parceria Público-Privada. Tenho a esperança e expectativa de agregarmos novos instrumentos à PNCV, pois para aperfeiçoar a política pública e ser mais assertiva, deve-se considerar a construção de diversos meios e formatos de fomento, cada vez mais acessíveis, interativos e constantes.

A rede Cultura Viva, com os Pontos e Pontões de Cultura conectados, atua como uma malha de agentes de sustentabilidade cultural, promovendo a viabilidade econômica de iniciativas artísticas e culturais, com a produção, circulação e divulgação de expressões culturais, garantindo que os saberes sejam transmitidos a outras gerações. Esse processo enriquece a vida cultural da sociedade e reforça a importância dos direitos culturais como um componente essencial para a dignidade humana e o ajuntamento social. Assim, se configuram como verdadeiros ecossistemas que, ao combinar acesso, diálogo e meios, ativam de forma alargada os direitos culturais. Segundo Turino (2009):

[...] tratar a cultura enquanto processo pressupõe colocar a sua dinâmica em um ciclo completo: Patrimônio cultural; Formação Cultural;

Informação e difusão cultural e Criação e produção cultural. (TURINO, 2009, p. 190).

Dessa forma, os Pontos e Pontões de Cultura funcionam como indutores dessa apropriação e exercício de direitos, e promovem a formação artístico-cultural onde atuam, como denominou Marilena Chauí, em “A cultura como direito e como trabalho de criação” (CHAUÍ, 2006, p. 67). Para garantir a participação na gestão, os Pontos e Pontões se fazem representar, de forma organizada, em suas comissões e grupos de trabalho, e são eleitos em Fóruns nacionais, estaduais/distrital e municipais, tendo suas instâncias reconhecidas nas normativas. Eles atuam também, em condição paritária, nas comissões de pareceristas requeridas para os editais públicos.

Os Pontos e Pontões atuam em rede, trocam experiências, ajudam a informar, formar e transformar os territórios. Essa dinâmica e articulação fortalecem as lideranças locais e os laços sociais, pois as comunidades são escritoras de suas próprias narrativas e reivindicam seus direitos, não só culturais, mais sociais, políticos e econômicos. Neste sentido, afirma Rubim: “A cultura, sob pena de estagnação, precisa interagir com outras culturas, emerge assim outro momento do fazer cultural: o intercâmbio e a cooperação.” (RUBIM, 2011, p.108).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo destaca a intrínseca relação entre a Política Nacional de Cultura Viva e os Direitos Culturais, enfatizando a importância de promover e proteger o fazer cultural como elemento essencial na construção de uma sociedade mais humana. É um trabalho colaborativo entre governo e sociedade civil e se constitui num sólido caminho para posicionar a cultura como um Objetivo do Desenvolvimento Sustentável, pois permite que vozes historicamente marginalizadas tenham a oportunidade de acessar direitos e ocupar espaços na esfera pública.

É sabido que barreiras educacionais, sociais, econômicas e geográficas ainda impedem muitas pessoas e grupos de exercerem seus direitos culturais, refletindo as desigualdades enraizadas em nossa sociedade. São desafios estruturais, o que torna imperativo que as políticas culturais sejam moldadas com uma perspectiva de justiça social, visando à reparação histórica e ao fortalecimento de nossos biomas culturais. A formulação de políticas públicas inclusivas, onde a cultura seja reconhecida como um direito humano fundamental e um campo aglutinador da política pública e da sociedade.

Nesse sentido, a educação em direitos culturais deve ser uma diretriz central para promover o respeito e a compreensão do valor da vida e, portanto, de toda a diversidade da existência. Portanto, a publicação de uma Carta dos Direitos Culturais, simples e acessível, como um ato legal de comunicação institucional, é um passo nessa apropriação e ativação, visando despertar maior consciência e delimitar novos horizontes sobre direitos ainda pouco conhecidos.

Embora a cultura seja uma parte antiga e fundamental da vida humana, o reconhecimento e a proteção dos direitos culturais como um conjunto específico de direitos humanos são relativamente recentes. E ainda estamos descobrindo os “Brasis” que nos habitam e os direitos das culturas que conformam o povo brasileiro. Jogar luz sobre elas é revigorar nosso país, é fortalecer a essência da nossa singularidade.

O ente público deve sempre respeitar a autonomia das comunidades e realizar uma gestão compartilhada, princípios da poética desta política; por outro lado, deve buscar, avaliar e aperfeiçoar sua estética, melhorar os instrumentos, as metodologias e empreender uma busca ativa. Por ser uma “Parceria Público-Comunitária”, onde os agentes culturais são catalisadores da transformação social, a Cultura Viva inova a política pública e a cultura com um novo fazer político.

Ao reconhecer a contribuição do trabalho cultural realizado, com certificados e prêmios, e/ou fomentar os planos de trabalho por meio do TCC, com metas, recursos financeiros, bolsas para mestres e mestras, jovens agentes, dentre outros incentivos, e com a perspectiva de financiamento perene advindo da PNAB, a Cultura Viva se apresenta com uma política promissora no sentido de efetivar direitos culturais para toda a população. Para ganhar essa escala – ter a métrica do tamanho do Brasil – e estar presente em todo o território, ela requer o compromisso de investimentos perenes e uma crescente adesão municipal. E deve estar garantida também sua ética, demonstrada com evidências quantitativas e qualitativas, na avaliação dos resultados de sua economia de impacto.

Sua efetividade em ampliar o acesso aos direitos culturais estará sempre diretamente relacionada ao respeito à diversidade e à capacidade de gestão junto às lideranças locais, as quais devem participar da tomada de decisões das políticas que afetam suas vidas e estarem cientes de seus direitos. Todas as pessoas têm direito aos benefícios do progresso, de forma mais direta ou indireta, a acessar o resultado do PIB nacional, a usufruir do direito a uma vida digna e feliz, e a política pública de Cultura Viva é um caminho de esperança por tempos de bem-viver.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL - *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Brasília, DF: Presidência da República, [2016]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/

BRASIL. *Decreto nº 6.040, de 7 de fevereiro de 2007*. Institui a Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais. D.O.U, Brasília, DF.

BRASIL. *Lei nº 13.018, de 22 de julho de 2014*. Institui a Política Nacional de Cultura Viva.

BRASIL. *Lei nº 14.835, de 4 de abril de 2024*. Dispõe sobre o Sistema Nacional de Cultura (SNC) e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, DF

BRASIL. *Lei nº 14.399, de 8 de julho de 2022*, institui a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura, regulamentada pelo Decreto nº 11.740, de 18 de outubro de 2023.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Cadastro Nacional Nacional de Pontos e Pontões de Cultura*.

BRASIL. Ministério da Cultura. Portaria nº 156, de 6 de julho de 2004. Institui o *Programa Cultura Viva*.

CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 1997.

CALABRE, L. *Políticas culturais: reflexões sobre gestão, processos participativos e desenvolvimento*. São Paulo: Itaú cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009.

CHAUÍ, M. *Cidadania Cultural*. O direito à cultura. São Paulo: Perseu Abramo, 2006.

CHAUÍ, M. “Uma opção radical e moderna: Democracia Cultural” In: *Cidadania Cultural em Ação*. 1989/1992. Prestação de contas da Secretaria Municipal de Cultura aos Cidadãos. São Paulo: Prefeitura Municipal de São Paulo, 1992; Revista Pólis, n. 12, 1993.

COSTA, Rodrigo Vieira; TELLES, Mário Ferreira de Pragmático, *Cultura e direitos culturais*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2017.

FARIA, H. e SOUZA, V. *Agenda cultural para o Brasil do presente*. São Paulo: Instituto Pólis, 2003. (Cadernos Pólis 6).

IBERCULTURA VIVA. Programa de Cooperação Ibero-americano. <https://iberculturaviva.org>

MINISTÉRIO DA SAÚDE. *Carta dos Usuários da Saúde*. Brasília, 2011. Disponível em: https://bvsmms.saude.gov.br/publicacoes/cartas_direitos_usuarios_saude_3ed.pdf

MICELI, S. Programa cultural para o desenvolvimento do Brasil. Brasília: MinC, 2006.

RUBIM, A. A. C. *As políticas culturais e o governo Lula*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2011.

RUBIM, A. A. C. e BARBALHO, Alexandre. *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: Edufba, 2007.

SANTOS, Boaventura Sousa. *A construção Multicultural da igualdade e da diferença*. Oficina do CES, 1999.

SANTOS, Boaventura Sousa. *A construção multicultural da igualdade e da diferença*. 1999

SEN, A. Direitos Humanos e Diferenças Culturais, in *Democracia*, ed. R. Darnton e O. Duhamel
Rio de Janeiro: Record, 2001, pp. 421–429.

COELHO, T. *Usos da cultura*. Políticas de ação cultural. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

COELHO, T. *Dicionário crítico de políticas culturais*. São Paulo: FAPESP/Iluminuras, 1997.

TURINO, C. *Pontos de Cultura: o Brasil de baixo para cima*. São Paulo: Anita Garibaldi, 2009.

UNESCO. Declaração da Cidade do México sobre Políticas Culturais. *Conferência Mundial sobre Políticas Culturais e Desenvolvimento Sustentável*, Cidade do México, 28-30 set. 2022.

MESA XIV

Educação I

PENSANDO A INTERLOCUÇÃO ENTRE EDUCAÇÃO E CULTURA NO ÂMBITO DA POLÍTICA PÚBLICA

Leonardo Minervini¹

Cristina Carvalho²

RESUMO: O artigo apresenta reflexões sobre o desenvolvimento de políticas culturais em diálogo com o campo da educação. Por esse viés, é abordado o Programa Mais Cultura nas Escolas, criado em 2013. Refletindo sobre a descontinuidade do programa, busca-se compreender o cenário de desmonte das políticas culturais federais ocorrido na última década e, em contraponto, indicar uma nova perspectiva que surge a partir de 2023, com a recriação do Ministério da Cultura. Nesse sentido, o artigo aborda a crescente oferta de editais, os novos programas criados no sentido de democratizar o acesso aos mecanismos de fomento e, em especial, a retomada do diálogo interministerial entre o MinC e o MEC, a criação do Programa Territórios da Cultura e a alteração na Lei Rouanet, possibilitando que projetos culturais sejam concebidos para serem realizados em escolas.

PALAVRAS-CHAVE: cultura, educação, políticas culturais.

Urge que se restabeleça uma relação estratégica e institucionalizada entre o Ministério da Cultura e o Ministério da Educação, que garanta aos dois uma autonomia compartilhada, de responsabilidade recíproca com os processos de formação do indivíduo e da sociedade. (...) Essa rearticulação deve passar pelo entendimento do ambiente e da vida universitária e escolar, como lugares de aprendizagem, fruição, mas também de produção cultural, onde cada geração desenha seu projeto de futuro e ganha a aptidão cultivada para realizar seu presente (BRASIL, 2006, p. 40).

O trecho escolhido para iniciar o artigo foi retirado do documento “Programa Cultural para o desenvolvimento do Brasil”, publicado pelo Ministério da Cultura em novembro de 2006. Com ele, pretende-se demonstrar que o tema do artigo não parte de uma invenção aleatória, mas é consequência de um conjunto de reflexões que estavam presentes no desenvolvimento das políticas culturais do MinC nos anos 2000 e que resultaram em um importante arcabouço teórico sobre a interlocução entre as áreas da educação e da cultura.

¹ Doutor em Educação pela PUC-Rio, gestor cultural do Polo Educacional Sesc e integrante do Grupo de Estudos e Pesquisa em Educação, Museu, Cultura e Infância (GEPEMCI/PUC-Rio). E-mail: leo.minervini@gmail.com

² Doutora em Educação pela PUC-Rio, Professora do Departamento de Educação da PUC-Rio, Coordenadora do Grupo de Estudos e Pesquisa em Educação, Museu, Cultura e Infância (GEPEMCI/PUC-Rio). E-mail: cristinacarvalho@puc-rio.br

Retomar esse contexto histórico é premissa para pensar o tema atualmente, sendo uma das contribuições pretendidas por este trabalho. Sendo assim, vale destacar como a relação com a educação e a compreensão da cultura enquanto direito, em suas diferentes dimensões, está presente em diretrizes das políticas públicas como, por exemplo, no Plano Nacional de Cultura (PNC), instituído por meio do projeto de Lei nº 6.835/2006³ e da Lei nº 12.343. O PNC rege princípios para o desenvolvimento de iniciativas públicas de cultura e estabelece um conjunto de 53 metas, com seus respectivos indicadores, a serem atingidos no prazo de 10 anos. No Plano são definidos 16 objetivos, dentre os quais nos interessa destacar os itens VI e VII, que visam, respectivamente, “estimular a presença da arte e da cultura no ambiente educacional” e “estimular o pensamento crítico e reflexivo em torno dos valores simbólicos”. Para tanto, no capítulo II, onde são listadas as atribuições do poder público, constam nos incisos V e VII, respectivamente: “promover e estimular o acesso à produção e ao empreendimento cultural; a circulação e o intercâmbio de bens, serviços e conteúdos culturais; e o contato e a fruição do público com a arte e a cultura de forma universal;” e “articular as políticas públicas de cultura e promover a organização de redes e consórcios para a sua implantação, de forma integrada com as políticas públicas de educação (...)”. A Lei é categórica ao afirmar que compete ao Estado, dentre outras atribuições,

Ampliar e permitir o acesso compreendendo a cultura a partir da ótica dos direitos e liberdades do cidadão, sendo o Estado um instrumento para efetivação desses direitos e garantia de igualdade de condições, promovendo a universalização do **acesso aos meios de produção e fruição cultural**, fazendo equilibrar a oferta e a demanda cultural, **apoiando a implantação dos equipamentos culturais** e financiando a programação regular destes (BRASIL, 2010; grifos nossos).

Pode parecer óbvio afirmar que educação e cultura devem estar entrelaçadas na concepção de processos educativos. No entanto, menos óbvio é pensar as maneiras pelas quais essa interlocução pode ocorrer, diante da complexidade e amplitude dos conceitos envolvidos. O Plano Nacional de Cultura apresenta estratégias que ratificam esta importância e apontam caminhos possíveis para sua concretização, tais como os incisos:

1.10.7 Estabelecer uma **agenda compartilhada de programas, projetos e ações entre os órgãos de cultura e educação municipais, estaduais e federais**, com o objetivo de desenvolver diagnósticos e planos conjuntos de trabalho. Instituir marcos legais e **articular as**

³ Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra?codteor=745802>. Acesso em: 20 fev. 2025.

redes de ensino e acesso à cultura; (...) 1.10.9 Realizar programas em parceria com os órgãos de educação para que **as escolas atuem também como centros de produção e difusão cultural da comunidade** (BRASIL, 2010; grifos nossos).

Na busca por aprofundar a interlocução entre a cena cultural e as escolas, o Ministério da Cultura (MinC) e o Ministério da Educação (MEC) lançaram no ano de 2013 o Programa Mais Cultura nas Escolas. A iniciativa interministerial teve como propósito criar as condições necessárias para ações em conjunto entre escolas, artistas e entidades culturais, reconhecendo que o ambiente escolar deve ser espaço para a difusão da arte e da diversidade cultural brasileira. Destaca-se na proposta o entrelaçamento com os Programas Mais Educação e Ensino Médio Inovador, formando uma complexa rede de iniciativas integradas que se retroalimentam em busca de finalidades semelhantes.

Com metodologia simplificada, o Programa demandava que instituições culturais, escolas e artistas elaborassem conjuntamente um Plano de Atividade Cultural da Escola, com duração mínima de seis meses, dialogando com os princípios estabelecidos no projeto pedagógico da unidade escolar. A proposta deveria estar embasada por pelo menos um dos nove eixos temáticos definidos no Programa, sendo estes: Residência de artistas para pesquisa e experimentação nas escolas; Criação, circulação e difusão da produção artística; Promoção cultural e pedagógica em espaços culturais; Educação patrimonial - patrimônio material e imaterial, memória, identidade e vínculo social; Cultura digital e comunicação; Cultura afro-brasileira; Culturas indígenas; Tradição oral; e Educação Museal. A previsão inicial do Programa era selecionar, ainda em 2013, cinco mil projetos, contemplando-os com valores entre 20 e 22 mil reais, a depender do número de estudantes registrados no censo escolar. Outro programa do Governo Federal se associava ao Mais Cultura nas Escolas para a realização do repasse dos recursos, ocorrendo em parcela única por meio do Programa Dinheiro Direto na Escola, do Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação. Estavam habilitadas para participar do edital 34 mil escolas municipais e estaduais da rede pública inscritas nos Programas Mais Educação e Ensino Médio Inovador.

As atividades propostas poderiam contemplar as mais diversas linguagens e manifestações artístico-culturais, não havendo formato pré-determinado no edital, de modo a incentivar a criatividade e a inovação dos participantes. Esperava-se que as ações realizadas não se configurassem como “atividade complementar na escola, mas que

integrem processos de aprendizado contínuos, colocando em diálogo práticas culturais, artísticas e projeto(s) pedagógico(s) da escola” (BRASIL, 2013, p. 11).

Como política pública, o Programa Mais Cultura nas Escolas exemplifica muitos dos princípios defendidos neste artigo. A iniciativa partiu essencialmente da integração entre cultura e educação, por meio de seus ministérios, compondo uma ampla rede que conectava diferentes programas já existentes e consonantes em seus objetivos. O propósito do Mais Cultura nas Escolas de fomentar a articulação entre instituições escolares e manifestações artísticas e culturais dos territórios onde estão inseridas se alinhava amplamente com os princípios do Programa Mais Educação, que considerava que “para transformar a escola num espaço onde a cultura local possa dialogar com os currículos escolares, é importante reconhecer que as experiências educacionais se desenvolvem dentro e fora das escolas” (MEC, 2009). Sendo assim, a inserção de manifestações artísticas e culturais no cotidiano da escola, compondo parte do currículo em profundo diálogo com o projeto pedagógico da instituição, colocaria em prática a premissa da impossibilidade de promover educação de forma desassociada da cultura, algo corriqueiramente afirmado, porém pouco compreendido em termos práticos, esvaziando-se em abstração pela amplitude dos conceitos envolvidos.

Vale também destacar que o Mais Cultura nas Escolas tinha como ponto de partida conceitual o reconhecimento de que somente seria possível alcançar seus objetivos por meio da convocação da sociedade civil para atuar como protagonista do programa, entendendo que “em um país de dimensões continentais como o Brasil, de imensa diversidade geográfica e cultural, é impensável, sem dúvida, a sustentação de projetos e programas uniformes direcionados a todo o país, ou mesmo às macrorregiões” (CALABRE, 2020, p. 167).

Em janeiro de 2014⁴, a Comissão Interministerial de Avaliação do Programa Mais Cultura nas Escolas havia selecionado mais de mil projetos de Plano de Atividades Culturais para serem realizados nas escolas públicas do ensino fundamental e médio em todo o território brasileiro. No entanto, a complexidade de implantação do Programa envolveu diversos fatores, desde processos que percorriam as etapas de formulação, implementação e avaliação, até a conjuntura política brasileira que em dado momento se

⁴ Disponível em: <<http://pnc.cultura.gov.br/2014/01/10/mais-culturas-nas-escolas/>>. Acesso em: 26 nov. 2024.

transformou no principal obstáculo para sua continuidade. A política proposta pelo Programa tratava de um processo de múltiplas camadas, que envolvia a divisão de competências e responsabilidades entre os governos federal, estadual e municipal, além da sociedade civil, permitindo que cada um assumisse o papel de formular sua proposta com autonomia e legitimidade decisória, desde que alinhadas a parâmetros pré-estabelecidos. Como indica o modelo de síntese no estudo de políticas públicas, sua implementação envolvia negociação e o estabelecimento de acordos, consensos, coalizões e mecanismos de convencimento para levar à adesão.

Dutra (2016), em trabalho de conclusão do curso de especialização em Educação, apresenta relato de sua experiência atuando no Mais Cultura nas Escolas como supervisora de uma das instituições escolares integrantes do Programa. Segundo a pesquisadora, “na maioria das experiências observadas nem a escola deu conta de estabelecer o diálogo entre os programas e o parceiro cultural, nem os programas tiveram as garantias preconizadas para sua implementação” (DUTRA, 2016, p. 22). Outro fator apontado como crítico foi o descompasso no cronograma de aporte financeiro, ocasionando na interrupção das atividades e, conseqüentemente, descontinuidade das ações. A partir de entrevistas com participantes do Programa, Dutra ressalta que “faltou orientação e monitoramento às escolas, que tinham que lidar com um programa novo, por vezes sem o conhecimento de seus objetivos ou do alcance político de seus pressupostos” (DUTRA, 2016, p. 22).

A análise reforça a importância e a responsabilidade dos gestores atuantes nas escolas onde foram realizadas as atividades, que na condição de burocratas de linha de frente deveriam estabelecer relação direta com os artistas e com os estudantes, gozando de legitimidade para assumirem a articulação entre as diretrizes presentes na política pública e a realidade local onde ela deveria ser implementada. Desta forma, é possível visualizar na prática a relevância dos burocratas de linha de frente para a execução do Programa, visto que a ausência de pessoas no desempenho desta função esvaziou ou até extinguiu seu sentido, tornando as práticas culturais desconexas dos projetos político-pedagógicos das instituições escolares. Em contrapartida às condições que afetaram a qualidade do Programa, a autora analisa que “é completamente unânime a aceitação por parte das crianças e jovens das propostas culturais ofertadas, assim como a necessidade

de se garantir a presença das artes (e, portanto, dos artistas) como parte constitutiva do processo educativo” (DUTRA, 2016, p. 26).

O Programa Mais Cultura nas Escolas nasce com características de uma política descentralizada e com elementos próprios de uma ação horizontal. Ao mesmo tempo em que pode ser visto como um exemplo do protagonismo que o governo federal possui na elaboração de políticas educacionais e culturais no Brasil, também fica explícito o entendimento que o poder público não é o único ator, sendo necessárias diversas iniciativas de governança, como reconhecem os estudos da quarta geração de implementação de políticas públicas. Ao estabelecer nove eixos temáticos, concedendo a instituições culturais, escolas e artistas o papel de desenvolver conjuntamente um Plano de Atividade Cultural da Escola que abarcasse ao menos um dos eixos, nota-se o caráter plural e pouco restritivo do programa, um convite à criatividade dos proponentes e uma estratégia necessária para contemplar a diversidade cultural brasileira tão heterogênea em todo o território nacional.

No entanto, é possível identificar na estrutura do Programa altos graus de ambiguidade e conflito. Compreender tais características a partir do Mais Cultura nas Escolas se faz importante, tendo em vista que dificilmente uma política cultural articulada à educação básica poderá ser concebida democraticamente sem assumir certos graus de ambiguidade e conflito. Pela natureza democrática e participativa, a ambiguidade se faz necessária para a construção de programas e ações que levem em consideração as idiossincrasias e as territorialidades. Sendo assim, a política possui maleabilidade em suas diretrizes para abarcar a diversidade, alçando os proponentes à condição de coautores, fazendo da ambiguidade algo premeditado como uma estratégia de negociação de conflitos. Em contrapartida, pode gerar dúvidas e questionamentos sobre as formas de implementação. Já o conflito é inerente à própria escassez de políticas voltadas à interlocução entre educação e cultura, que fazem com que iniciativas voltadas à inserção de manifestações culturais no ambiente escolar tenham sua importância questionada. Soma-se a isso, outros diversos fatores que deixam a educação pública no Brasil, de maneira geral, em condição de precariedade, levantando o questionamento sobre a

pertinência de investir um orçamento de cem milhões de reais⁵, considerando apenas a primeira etapa do Programa, enquanto deveriam existir outras prioridades.

São escassas as informações sobre os resultados do Programa, assim como as etapas que sucederam sua implantação. Na internet, informações em páginas oficiais dos Ministérios da Educação e da Cultura apresentam dados gerais acerca da criação do Mais Cultura nas Escolas, restringindo-se à fase de divulgação do edital e dos primeiros contemplados, ocorrida em 2014. A descontinuidade do Programa após um período extremamente curto de existência inviabiliza a realização de uma análise mais detalhada sobre seus impactos e pode ser atribuída a um projeto político que ganhou força no Brasil com a destituição de Dilma Rousseff da Presidência da República e a ascensão de Michel Temer ao poder, que em um de seus primeiros atos extinguiu o Ministério da Cultura em maio de 2016.

O crescimento e a ascensão ao poder de uma ideologia de extrema direita, fenômeno global ocorrido na década de 2010 e que resultou na eleição de governos autoritários em países como Estados Unidos, Bolívia, Espanha, Itália, Suécia, Hungria e mais recentemente na Argentina, com a eleição de Javier Milei, teve sua representação no Brasil no período de 2019 a 2022. A política adotada no Governo Bolsonaro, amplificada por seus discursos que alimentavam a construção de narrativas de ódio e oposição à diversidade cultural e ao papel subversivo que a arte pode desempenhar, transformando trabalhadores da cultura em inimigos públicos, trouxe graves consequências ao campo das políticas culturais brasileiras. A extinção do Ministério da Cultura (MinC) como um dos primeiros atos de governo, ocorrida em janeiro de 2019, deu a tônica que perduraria pelos quatro anos seguintes, agravada pela descontinuidade de programas e projetos, cortes de orçamentos e vetos a políticas culturais como as Leis Aldir Blanc e Paulo Gustavo, tão essenciais para artistas e produtores culturais, sobretudo no cenário vivido durante a pandemia de Covid-19. Para conferir contornos mais específicos ao que foi denominado de desmonte do setor cultural, vale acrescentar aos exemplos já mencionados outros fatos como: a desestruturação do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), com o estabelecimento de legislação que dificultou a produção cultural; a eliminação dos Planos Plurianuais e os entraves criados para a aprovação de

⁵ Disponível em: <<http://pnc.cultura.gov.br/2014/01/10/mais-culturas-nas-escolas/>>. Acesso em: 26 nov. 2024.

Planos Anuais, tão necessários para a gestão eficiente de equipamentos culturais; total ausência de diálogo com a classe artística e com os trabalhadores da cultura, somada a manifestações oficiais pautadas por abordagens extremistas e preconceituosas, como, por exemplo, o pronunciamento do primeiro Secretário Nacional de Cultura⁶ da gestão Bolsonaro, Roberto Alvim, repleto de referências nazistas, tais como o incentivo a uma arte nacional 'heroica' e 'imperativa', e a entrevista com o então presidente da Fundação Nacional de Artes (Funarte)⁷, Dante Mantovani, que associou o estilo musical rock com aborto e satanismo, apenas para citar dois casos absurdos de completa inadequação do conceito de cultura; desmonte do Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura (Salic), com a supressão de módulos gerenciais e disparidade em relação à legislação vigente; interrupção dos trabalhos da Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC), retomada no último ano do Governo em condições desfavoráveis para o desempenho do trabalho (deslegitimada em relação às suas atribuições, sem protagonismo nos processos decisórios, subaproveitamento dos conselheiros, esvaziamento das reuniões, com cancelamento de datas, atrasos regulares e a descontinuidade dos encontros presenciais).

Por consequência desta conjuntura, houve o deslocamento das pautas que centralizavam os debates no âmbito das políticas culturais, migrando da fase de implementação para a disputa de narrativa sobre a agenda pública, o que podemos afirmar como um exemplo explícito do retrocesso vivido pelo setor. Afinal, como debater, elaborar e implementar uma política de fomento ao acesso de estudantes da educação básica a práticas artísticas e culturais em um contexto em que o chefe do poder executivo, detentor de forte influência sob a opinião pública, reduz a importância do setor cultural a uma pasta do Ministério do Turismo? Mais uma vez os trabalhadores da cultura precisaram se articular na luta por direitos, pressionando políticos em busca de apoio e visibilidade para o setor que é, segundo dados do Observatório Itaú Cultural⁸ de 2023, responsável por 3,11% do Produto Interno Bruto (PIB) da economia brasileira, superando

⁶ Disponível em: <<https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/01/17/secretario-nacional-da-cultura-roberto-alvim-faz-discurso-sobre-artes-semelhante-ao-de-ministro-da-propaganda-de-hitler.ghtml>>.

Acesso em: 20 fev. 2025.

⁷ Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2019/12/02/dante-mantovani-novo-presidente-da-funarte-e-maestro-e-disse-que-rock-leva-ao-aborto-e-ao-satanismo.ghtml>>. Acesso em: 20 fev. 2025.

⁸ Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/observatorio/paineldedados/publicacoes/boletins/pib-da-economia-da-cultura-e-das-industrias-criativas-a-importancia-da-cultura-e-da-criatividade-para-o-produto-interno-bruto-brasileiro>>. Acesso em: 20 fev. 2025.

inclusive outros setores tradicionais, tais como o de automobilístico e de serviços de informação.

Após cerca de sete anos de intenso desmonte do setor cultural, sobretudo na esfera federativa, uma nova perspectiva começa a despontar a partir do ano de 2023, marcado por um cenário de muitas transformações na política brasileira, com impactos significativos nas perspectivas de mudança de rumo para as políticas culturais do país. Em sua fala de abertura da reunião da Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC), ocorrida no mês de abril⁹, a Ministra da Cultura Margareth Menezes se utilizou da metáfora da fênix para falar sobre o ressurgimento do MinC, promessa de campanha do Presidente eleito em 2022, Luiz Inácio Lula da Silva, e cumprida em seu primeiro dia de mandato. Mais do que um símbolo de importância dentro das pautas governamentais, ter um ministério dedicado exclusivamente para o setor cultural é o primeiro passo para a retomada de políticas específicas, pensadas a partir das demandas do setor, que são inúmeras.

No primeiro ano do novo governo, diversas medidas importantes foram tomadas, dentre as quais: o Decreto nº 11.453¹⁰, de 23 de março de 2023, que dispõe sobre os mecanismos de fomento do sistema de financiamento à cultura, e estabelece a uniformização para execução de recursos da Lei Paulo Gustavo (R\$ 3,8 bilhões), da Lei Aldir Blanc (R\$ 3 bilhões) e da Lei Rouanet (R\$ 2 bilhões), a criação de novas modalidades de fomento, tais como as Bolsas Culturais e a Premiação Cultural, a elaboração de modelos mais democráticos de acesso aos mecanismos de fomento visando a ampliação dos investimentos nas regiões Nordeste, Norte e Centro-Oeste, como, por exemplo, os Programas Rouanet nas Favelas e Rouanet Norte, o lançamento de 25 editais, totalizando investimento superior a 230 milhões de reais nas mais diversas áreas da cultura¹¹, e a retomada do protagonismo da Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC), com legislação revisada para tornar sua composição mais representativa.

⁹ No biênio 2022-2023, integrei a Comissão Nacional de Incentivo à Cultura e estive presente na reunião realizada no Ministério da Cultura no dia 18 de abril de 2023 e que contou com a palestra de abertura da Ministra Margareth Menezes.

¹⁰Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2023/decreto/D11453.htm>. Acesso em: 20 fev. 2025.

¹¹Disponível em: <<https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/editais-e-portarias/editais>>. Acesso em: 02 jan. 2024.

Alguns impactos dessas medidas já podem ser identificados. Em 2023, a Lei Rouanet registrou o maior número de inscrições de propostas dos últimos dez anos¹², totalizando 12.265, dentre as quais 10.676 foram aprovadas para a fase de captação de recursos, número bastante superior à média de 3.500 projetos aprovados em anos anteriores. Importante destacar o crescimento como consequência de uma nova perspectiva para a cultura. O aumento também pode representar, dentre tantas outras consequências positivas, maior acesso a atividades culturais para estudantes da educação básica, tendo em vista o significativo número de projetos que têm como contrapartida social a oferta de ingressos gratuitos e transporte para escolas públicas.

Na perspectiva temática deste artigo, abordaremos três medidas especialmente relevantes: a retomada do diálogo interministerial entre o MinC e o MEC, a criação do Programa Territórios da Cultura e a promulgação da Lei 14.568/2023, de 04 de maio de 2023, que altera a Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, “a fim de possibilitar que recursos do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) sejam utilizados para estimular a participação de artistas locais e regionais em projetos de instituições públicas de educação básica e de entidades sem fins lucrativos”.¹³

Para tanto, sustenta-se que tais iniciativas devem ser pensadas e articuladas necessariamente em conjunto pelos setores públicos responsáveis pela gestão da educação e da cultura, em via de mão dupla com a sociedade civil e a iniciativa privada. Nesse sentido, foi mencionado o Programa Mais Cultura nas Escolas como uma referência de interlocução entre as áreas, tendo como objetivos centrais promover a ampliação de repertórios dos estudantes por meio do acesso a diversas formas e manifestações das linguagens artísticas. Por esses motivos, a retomada de ações interministeriais ocorrida em 2023 é vista de maneira auspiciosa e, mesmo que estejam sendo realizadas ainda com características eventuais, podem sinalizar boas possibilidades para o entrelaçamento e o aprofundamento de interesses afins nos próximos anos.

É o caso do Seminário Nacional de Cultura e Educação – *Aprender para Construir*, realizado entre junho e outubro de 2023 nas cinco regiões do país e que teve desdobramentos como a Conferência Temática Cultura e Educação, ocorrida no mês de

¹² Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2023/12/23/retomada-do-ministerio-da-cultura-tem-recorde-na-rouanet-e-criticas-pela-centralizacao-de-recursos.ghtml>>. Acesso em: 20 fev. 2025.

¹³ Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2023-2026/2023/Lei/L14568.htm>. Acesso em: 20 fev. 2025.

dezembro do mesmo ano. O principal intuito dos seminários foi “promover o debate sobre a construção de políticas públicas intersetoriais que destaquem a integração entre educação, arte e cultura como estratégias fundamentais para a criação de repertórios e a democratização de atividades culturais e educativas”¹⁴. A intenção foi situar o diálogo entre cultura e educação na agenda da 4ª Conferência Nacional de Cultura (CNC), realizada em março de 2024 após um intervalo de 10 anos. O documento base elaborado para a 4ª CNC, cujo tema central foi democracia e direito à cultura, aborda no eixo 6 um importante indicativo conceitual para a interlocução que se pretende incluir no novo PCN:

É especialmente potente debater o vínculo entre arte, cultura e educação, valorizando o ensino formal das artes na educação básica, profissional e superior, assim como as ações educativas não-formais. Trata-se do **estímulo à criatividade, à expressão, ao pensamento crítico e à ampliação do repertório cultural da população brasileira**, especialmente de crianças e jovens (MINC, 2023a, p. 30; grifo nosso).

Ainda sobre o Seminário Nacional de Cultura e Educação, vale destacar as aspas presentes na publicação feita no site do MEC, conferida ao Ministro da Educação Camilo Santana, que sintetizam algumas das crenças presentes neste artigo:

Cultura e educação andam juntos e são essenciais para a promoção da cidadania, dos direitos humanos, da diversidade, da sustentabilidade e do desenvolvimento. Por isso, o Ministério da Educação está ao lado do Ministério da Cultura na promoção do Seminário Nacional de Cultura e Educação: aprender para construir. Juntos, vamos pensar políticas públicas integradas, com ênfase na formação artística e cultural na educação básica.¹⁵

Soma-se às iniciativas de parceria entre os ministérios a realização do Seminário *Diálogos da Educação Profissional e Tecnológica: Mundo do Trabalho em Cultura*, que ocorreu em outubro de 2023 na sede do MEC, no Distrito Federal, visando estabelecer planejamento conjunto com as redes federais de ensino para a formação e a qualificação de trabalhadores da cultura. Os debates estabelecidos no evento foram objeto de análise na Conferência Temática de Políticas para os Trabalhadores da Cultura, que ocorreu na Fundação Nacional de Artes (Funarte), em São Paulo, no mês de janeiro de 2024. A retomada das conferências públicas de cultura em todo o país é essencial para a

¹⁴ Disponível em: <<https://www.gov.br/mec/pt-br/assuntos/noticias/2023/junho/comeca-hoje-o-seminario-nacional-de-cultura-e-educacao>>. Acesso em: 20 fev. 2025.

¹⁵ Disponível em: <<https://www.gov.br/mec/pt-br/assuntos/noticias/2023/junho/comeca-hoje-o-seminario-nacional-de-cultura-e-educacao>>. Acesso em: 20 fev. 2025.

composição de agendas públicas mais democráticas, elaboradas a partir da participação efetiva dos trabalhadores da cultura e de representações sociais que atuam no campo dos direitos e da diversidade.

A segunda medida relevante a ser destacada é a criação do Programa Territórios da Cultura, instituído por meio da Portaria MinC nº 68, de 29 de setembro de 2023¹⁶. O programa prevê a formação de redes de espaços e equipamentos culturais localizados em territórios periféricos, “com vistas à efetivação de direitos culturais, à promoção da cidadania e ao reconhecimento e à valorização da diversidade cultural” (MINC, 2023b). Importante também ressaltar a definição de periferia presente no documento, tendo em vista que o termo é constantemente utilizado em contextos de projetos culturais e sua abrangência extrapola o viés geográfico. Segundo o documento,

Entende-se por territórios periféricos as localidades urbanas ou rurais caracterizadas pela predominância de um ou mais dos seguintes elementos: I - inadequação ou inobservância dos direitos à moradia; II - indicadores sociais, econômicos e ambientais abaixo da média do conjunto da cidade; III - estigmatização socioespacial, insuficiência histórica de investimentos do Estado e da iniciativa privada; e IV - informalidade multidimensional (MINC, 2023b).

Em um sentido ampliado, periferia não se reduz à ideia de território satélite ao centro geográfico de uma determinada cidade, mas considera também todas as condições históricas, sociais, políticas e econômicas que situam pessoas à margem da sociedade. Portanto, o Programa, ao ter seu direcionamento voltado às periferias, visa fortalecer princípios presentes na dimensão cidadã de cultura, na busca pela garantia de direitos. Ou seja, na perspectiva aqui apontada é possível contribuir para a redução de desigualdades de acesso da população a equipamentos culturais, na maioria das capitais brasileiras localizados em áreas centrais ou concentrados em regiões de maior poder aquisitivo das cidades. Além disso, busca-se reconhecer esses territórios como locais de produção de saberes, de criação estética, de inovação artística e de salvaguarda de memória, criando as condições necessárias para a inserção da produção local na economia criativa da cultura.

Sabe-se que diversos fatores influenciam na formação ou na exclusão do hábito cultural, como a localização dos espaços culturais, a oferta de transporte público, o

¹⁶ Disponível em: <<https://in.gov.br/web/dou/-/portaria-minc-n-68-de-29-de-setembro-de-2023-513840797>>. Acesso em: 20 fev. 2025.

direcionamento da programação, a influência familiar, o estímulo promovido na escola, entre outros tantos elementos. O Programa Territórios da Cultura pode se configurar como uma importante iniciativa que contemple direta ou indiretamente esses aspectos, a partir do fortalecimento do senso de pertencimento da população local, da inclusão dos habitantes nos debates culturais, da oferta de formação e capacitação de artistas e aprendizes culturais, da mobilização para o intercâmbio e a difusão da produção artística e da oportunização de acesso para fazedores de cultura, incluindo os públicos nesta categoria, a espaços especializados, tecnicamente bem equipados e acessíveis em uma concepção física e simbólica.

A política pública proposta engloba em sua essência a interlocução entre cultura e educação, ao considerar como modalidades de equipamentos a Biblioteca-Parque e o CEU da Cultura, edificações que têm em suas naturezas o incentivo à leitura, à arte e à produção cultural em uma perspectiva orgânica de educação não formal. Complementa a estrutura de execução a criação do MovCEU, equipamentos culturais itinerantes criados a partir da adaptação de veículos com estrutura para ofertar acervo literário, estúdio de gravação e outros suportes para eventos previsto para ser implementado em municípios com menos de 20 mil habitantes.

Assim como a análise feita anteriormente acerca do Programa Mais Cultura nas Escolas, o método de implementação do Programa Territórios da Cultura se configura como uma iniciativa de múltiplas camadas, conferindo-lhe diferentes níveis de complexidade. A implantação e a coordenação geral são de responsabilidade da Subsecretaria de Espaços e Equipamentos Culturais (SEEC), do Ministério da Cultura, e a implementação ocorrerá em parceria com os estados, o Distrito Federal, os municípios e as comunidades locais, por meio de mobilização social voltada à formação de redes, estimulando o envolvimento e a participação de moradores e agentes culturais na gestão dos equipamentos.

Processos desta natureza, baseados em decisões de múltiplas camadas, implicam “na construção de negociações, consensos e sistemas de adesão para funcionarem” (LOTTA, 2019, p. 19). Nesse sentido, entende-se que a formulação não é uma etapa distinta da implementação e que, portanto, para o alcance dos objetivos estabelecidos no Programa se faz necessária e fundamental que a cadeia decisória envolva diferentes atores de distintas instâncias da sociedade. Nesse caso, ficam nítidas as presenças de três

dimensões analíticas dos mecanismos de governança - participação, consensualidade e gestão mista (LIMA; D'ASCENZI, 2019) -, baseadas na convicção apontada pelos estudos de quarta geração de análise de políticas públicas que indicam que “quando os atores sociais afetados por programas governamentais são incorporados à discussão antes de sua implementação, a capacidade de entrega dos bens ou serviços previstos aumenta” (GOMES, 2019, p. 51).

Por fim, o terceiro fato destacado, ocorrido no ano de 2023, é a promulgação da Lei 14.568/2023, que acrescenta a alínea "d" ao inciso I do art. 3º da Lei nº 8.313, contendo o seguinte objetivo:

estímulo à participação de artistas locais e regionais em projetos desenvolvidos por instituições públicas de educação básica que visem ao desenvolvimento artístico e cultural dos alunos, bem como em projetos sociais promovidos por entidades sem fins lucrativos que visem à inclusão social de crianças e adolescentes.

A alteração pode parecer sutil ou mera formalidade, tendo em vista que uma quantidade significativa de propostas submetidas à Lei Rouanet inclui contrapartidas sociais associadas à oferta de ingressos gratuitos para estudantes de escolas públicas. No entanto, na prática significa dizer que projetos culturais inscritos para utilização de recursos do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) podem ser pensados e elaborados tendo o ambiente escolar e os estudantes de instituições públicas de educação básica como protagonistas e não apenas beneficiários de contrapartidas sociais de um determinado projeto. Há na interpretação do texto uma possibilidade de mudança de paradigma importante para o desenvolvimento de projetos que tenham como princípio a educação não formal por meio da arte e das práticas culturais.

Cabe também ressaltar que a inclusão deste tópico na Lei pode passar despercebida, já que o mesmo documento apresenta uma segunda mudança relevante, que é a inclusão da música regional no Artigo 18, o que vem gerando ampla discussão acerca dos conceitos e dos limites que devem ser estabelecidos para categorizar uma determinada manifestação musical como regional ou não. Tal alteração desperta atenção e interesse imediato dos trabalhadores da cultura, visto que os projetos culturais enquadrados no Artigo 18 podem ser patrocinados com 100% de isenção fiscal. Desta forma, faz-se ainda mais necessário destacar a mudança referente à participação de artistas locais e regionais

em projetos de instituições públicas de educação básica e de entidades sem fins lucrativos, para que a medida não seja ofuscada por outros debates.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, buscou-se traçar um panorama da gestão pública brasileira contemporânea no desenvolvimento de políticas culturais, tendo como ênfase o diálogo com o campo da educação. Partindo do Plano Nacional de Cultura, foram destacados os princípios que visam à interlocução com a educação, presentes nas ações descritas em alguns dos incisos da Lei que instituiu o PNC e que substanciaram a criação do Programa Mais Cultura nas Escolas. Tendo em vista a impossibilidade de pensar o momento atual sem considerar os impactos gerados pela instabilidade política vivida no país desde 2016, e que gerou uma abrupta mudança no rumo das iniciativas públicas, sobretudo no âmbito social, foram abordados exemplos que caracterizam o desmonte vivido na gestão cultural brasileira. Por fim, observou-se que o ano de 2023 ficou marcado pela retomada das políticas culturais, indicando caminhos auspiciosos para a interlocução com a educação, principalmente a partir de ações em caráter interministerial.

Na perspectiva atual, o modelo de implementação e governança tem sido a tônica das ações promovidas pelo Ministério da Cultura a partir de sua recriação no ano de 2023, presente na Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (PNAB), na Lei Paulo Gustavo (LPG), nos Programas Rouanet nas Favelas e Rouanet Norte, no Programa Territórios da Cultura, nas conferências e seminários nacionais, entre outras iniciativas. Se na gestão de Gilberto Gil à frente do MinC, entre os anos de 2003 e 2008, a diversidade cultural e a promoção do acesso foram características que ficaram marcadas na história, sobre os primeiros anos da gestão de Margareth Menezes é possível afirmar que há um resgate destes propósitos, somado à ampliação de instrumentos de participação social que visam reduzir as desigualdades existentes no país.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. **Programa Cultural para o Desenvolvimento do Brasil**. Brasília: MINC, 2006.

_____. **Plano Nacional de Cultura (PNC)**. Lei Federal nº 12.343, de 02 de dezembro de 2010.

_____. **Programa Mais Cultura nas Escolas**. Diretoria de Educação e Comunicação para a Cultura/SPC-MinC. Brasília: Parceria SEB/MEC e SPC/MinC, 2013.

CALABRE, Lia. O direito à cultura no Brasil do século XXI: avanços e retrocessos. In: CARNEIRO, Juliana e BARON, Lia. **Cultura é território**. Niterói, RJ: Niterói Livros, 2020.

DUTRA, Alba Valéria Freitas. **Qualidade e permanência**: um olhar sobre o Programa Mais Cultura nas Escolas. UFMG, 2016.

GOMES, Sandra. Sobre a viabilidade de uma agenda de pesquisa coletiva integrando implementação de políticas, formulação e resultados. In: LOTTA, G. (Org.) **Teoria e análises sobre implementação de políticas públicas no Brasil**. Brasília: Enap, 2019, p. 39-65.

LIMA, Luciana Leite; D'ASCENZI, Luciano. Implementação e avaliação de políticas públicas: intersecções, limites e continuidades. In: LOTTA, G. (Org.) **Teoria e análises sobre implementação de políticas públicas no Brasil**. Brasília: Enap, 2019, p. 127-152.

LOTTA, Gabriela. A política pública como ela é: contribuições dos estudos sobre implementação para a análise de políticas públicas. In: LOTTA, G. (Org.) **Teoria e análises sobre implementação de políticas públicas no Brasil**. Brasília: Enap, 2019, p. 11-38.

MEC. **Rede de saberes mais educação**: pressupostos para projetos pedagógicos de educação integral: caderno para professores e diretores de escolas. Brasília: MEC, 2009.

MINC. **4ª Conferência Nacional de Cultura**: Democracia e Direito à Cultura. Documento base. Brasília - DF, 2023a.

_____. **Transparência e Prestação de Contas – 1º, 2º e 3º trimestres de 2023**. Brasília - DF, 2023b.

OS LABORATÓRIOS DE CRIAÇÃO DA ESCOLA PORTO IRACEMA DAS ARTES E O MERCADO DE TRABALHO: ALGUNS APONTAMENTOS

Alexandre Barbalho¹
Beatriz Perote Fernandes²
Bruna Costa Silva do Nascimento³
Isaac Pipano⁴

RESUMO: Este artigo se propõe a discutir as políticas de formação da Escola Porto Iracema das Artes (EPIA), um equipamento da Secretaria da Cultura do Ceará (SECULT). O objetivo é identificar se há uma relação entre a ação formativa empreendida pelos Laboratórios de Criação em artes visuais, cinema, dança, música e teatro da EPIA com o trajeto posterior dos egressos no mercado de trabalho. Para darmos conta dessa questão nos apoiamos em um banco de dados obtido a partir de um *survey* aplicado junto a egressos de todas as turmas dos Laboratórios (2013-2023).

PALAVRAS-CHAVE: Formação em Artes. Política Cultural. Mercado de Trabalho Artístico.

INTRODUÇÃO

A discussão sobre os aspectos econômicos da produção cultural e artística não pode prescindir de analisar o papel do Estado e, portanto, das políticas públicas de cultura, em todos os aspectos de sua cadeia produtiva: capacitação, produção, financiamento, distribuição, formação de mercado consumidor, comercialização etc. Esse dado é particularmente relevante em países que possuem uma tradição de presença governamental relevante no setor, como é o

¹Professor dos Programas de Pós-Graduação em Sociologia e em Políticas Públicas da UECE. Líder do Grupo de Pesquisa Políticas de Cultura e de Comunicação (CULT.COM). E-mail: alexandre.barbalho@uece.br

²Mestra 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

³Mestra e doutoranda em Sociologia pela UECE. Pesquisadora do CULT.COM. E-mail: bruna.nascimento@aluno.uece.br

⁴Doutor 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

caso brasileiro onde, desde os anos 1930, o poder público se faz presente como agente no campo cultural de modo mais ou menos intenso de acordo com o recorte espacial e temporal.

Essa não é, certamente, uma especificidade da economia da cultura, mas do campo econômico como um todo. Pierre Bourdieu, ao mostrar o etnocentrismo embutido no pressuposto da ciência econômica clássica de que todas as pessoas agem a partir de uma conduta econômica racional, aponta que os mercados são formações sociais e culturais. E o Estado, mais do que em outros campos, é constituinte do campo econômico, pois contribui, “a cada momento, para a sua existência e a sua permanência, mas também para a estrutura das relações de força que o caracteriza” (Bourdieu, 2000, p. 28). Em outras palavras, “é uma das funções do Estado construir mercados” (Bourdieu, 2012, p. 43), incluindo o cultural

Se o papel das políticas públicas é fundamental para a configuração do mercado cultural brasileiro, essa presença torna-se ainda mais necessária para municípios e estados que não se situam no eixo central deste mercado, configurado pelas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro.

Tendo essa discussão como pano de fundo, o presente artigo se propõe a discutir um mercado cultural nas margens, no caso, o do Ceará (Barbalho; Barreto, 2020), a partir do lugar que a política pública ocupa nesse processo. O foco vai ser dirigido para as políticas voltadas para a formação e, mais especificamente, para um equipamento da Secretaria da Cultura do Ceará (SECULT), a Escola Porto Iracema das Artes (EPIA). Desse modo, perguntamos: é possível identificar uma relação entre a ação formativa empreendida pelos Laboratórios de Criação em artes visuais, cinema, dança, música e teatro da EPIA com o trajeto posterior dos egressos no mercado de trabalho?

Para darmos conta dessa questão nos apoiamos em um banco de dados obtido a partir de um *survey* aplicado junto a egressos de todas as turmas dos Laboratórios (2013-2023), pesquisa feita em parceria entre o grupo do Cientista Chefe da Cultura (CCCult)⁵ e a Coordenação de Pesquisa e Inovação da EPIA. O artigo está estruturado em três seções. Na primeira, abordamos o papel das políticas públicas de cultura voltadas para formação em artes no Ceará. Na segunda, expomos o projeto da EPIA e o programa Laboratórios de Criação. Por fim, analisaremos os dados obtidos na pesquisa.

⁵Trata-se do projeto “Cultura, inovação e inclusão social no Ceará” 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.

POLÍTICA CULTURAL E FORMAÇÃO EM ARTES NO CEARÁ

O Ceará foi o primeiro estado a criar uma Secretaria de Cultura, em 1966, a partir de intelectuais próximos ao campo político e ligados à Academia Cearense de Letras e ao Instituto Histórico, Geográfico e Antropológico do Ceará. Com essa gênese palaciana, o órgão atuou como catalisador de demandas vindas dessa elite intelectual na lógica da “política de balcão”, promovendo expressões da cultura erudita ou da popular mediada e legitimada pelos intelectuais eruditos, no esforço de valorizar uma suposta identidade do povo cearense (Barbalho, 1998). Este paradigma só seria quebrado com o início de um novo ciclo da política cearense, autointitulado de “mudancista”, que ascendeu ao poder por meio da eleição do empresário Tasso Jereissati ao governo do Estado em 1987, eleito com a bandeira da modernização dos setores produtivos e da gestão pública estaduais.

No governo de Ciro Gomes (1991-1994), integrante do ciclo mudancista, o secretário de Cultura Paulo Linhares baseou sua gestão no tripé criação-difusão-animação. Nesse período, a SECULT promoveu, entre outras ações, projetos de formação artística – como o “Luz, Câmera e Imaginação”, cujo objetivo era capacitar profissionais para o audiovisual, o “Criação”, para as artes visuais, e o “Encenação”, para as artes cênicas.

Esta política foi ampliada no segundo governo Jereissati (1995-1998), posto que Linhares permaneceu à frente da Secretaria. A meta do secretário era transformar Fortaleza em uma “metrópole cultural”. Para isso, fazia-se necessário romper com o que qualificava de “provincianismo do campo cultural local”, o que só ocorreria com o investimento público, em especial nos “setores de ponta da produção cultural”. Desse modo, em 1996, a SECULT criou o Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria de Audiovisual (IDMAID) para atuar na formação e capacitação de profissionais para “o mercado da emergente indústria cultural cearense” e que era formado por três centros: o Centro de Estudos de Dramaturgia, o Centro de Design e o Centro de Estudos Básicos. O objetivo do Centro de Estudos de Dramaturgia era suprir a carência de roteiristas para audiovisual, teatro, rádio e publicidade.

Já o Centro de Estudos Básicos, composto de cinco programas (Cinema e Vídeo; Design em Artesanato; Artes Plásticas; Gestão Cultural; e Artes Cênicas), oferecia cursos profissionalizantes sequenciais de curta duração em diversas áreas como, por exemplo, Fotografia de Cena (*still*); Técnica de Som; Direção de Produção; Cenotécnica e Carpintaria Teatral e Figurino. O público-alvo desses cursos, oferecidos em Fortaleza e em outras cidades

do estado, era a população de baixa renda que poderia, por meio deles, se capacitar para atuar nas empresas de serviços culturais e de entretenimento. Com esse perfil, contou com financiamento do Fundo de Apoio ao Trabalhador (FAT), mantido pelo Ministério do Trabalho (Barbalho, 2005).

O Instituto foi extinto em 2003 pela SECULT no início do governo Lúcio Alcântara (2003-2006). De certo modo, como reação ao vácuo deixado pelo governo estadual, a prefeitura de Fortaleza, então administrada pela petista Luizianne Lins, criou em 2006 a Vila das Artes que tornou-se um complexo cultural reunindo três equipamentos onde ocorrem políticas de formação gratuita por meio das escolas de artes visuais, de audiovisual, de música, de dança, de teatro e de circo.

Em âmbito estadual, a política de formação só seria retomada no governo de Cid Gomes (2011-2014) com o retorno de Paulo Linhares à gestão, dessa vez como presidente do Instituto Dragão do Mar (IDM), primeira Organização Social na área da cultura do país, criado em 1998. Em 2013, o então secretário de Cultura Paulo Mamede criou a EPIA que ficou sob gestão do IDM, tema da próxima seção.

A ESCOLA PORTO IRACEMA E OS LABORATÓRIOS DE CRIAÇÃO

A EPIA é uma escola de formação em artes que compõem a Rede Pública de Espaços e Equipamentos Culturais do Estado do Ceará (Rece) da SECULT. O Projeto Político-Pedagógico (PPP) da Escola tem como compromissos: 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 EPIA como um equipamento que, por meio de processos formativos, atua catalisando o alcance mais amplo das políticas culturais do estado.

A Porto Iracema atua em três esferas formativas: o Programa de Formação Básica, o Programa de Formação Técnica de Nível Médio e o Programa dos Laboratórios de Criação. Este último está dividido nas linguagens Artes Visuais, Cinema, Dança, Música e Teatro – ação que conta com recursos captados por meio da Lei Federal de Incentivo à Cultura. A seleção para participar dos Laboratórios ocorre por edital e o processo possui três etapas: 1º. análise de documentos; 2º. avaliação técnica dos projetos por comissões externas à Escola; e 3º. entrevista das comissões com os selecionados nas etapas anteriores.

Os participantes 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. 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 (Tabela 01). 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 dos Laboratórios.

Tabela 01: Número de projetos e artistas por ano em cada laboratório

Linguagens		2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024
Artes Visuais	Projetos	5	6	4	4	4	4	-	8	-	8	8	8
	Artistas	16	12	8	8	8	8	31	8	30	8	8	8
Cena 15 Cinema	Projetos	5	5	6	6	6	6	6	5	6	6	6	7
	Artistas	15	10	11	10	11	11	11	10	10	10	10	12
Cena 15 Série de Ficção	Projetos	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1	1
	Artistas	-	-	-	-	-	-	-	-	-	4	3	3
Dança	Projetos	-	-	4	4	4	4	4	4	4	6	6	6
	Artistas	-	-	12	11	12	12	12	12	12	18	18	18
Música	Projetos	5	5	4	4	4	4	4	4	4	4	6	6
	Artistas	15	15	11	11	12	12	11	12	12	12	18	18
Música Cariri	Projetos	-	-	-	-	-	-	-	-	-	4	-	-
	Artistas	-	-	-	-	-	-	-	-	-	12	-	-
Teatro	Projetos	5	5	4	4	4	4	4	4	4	6	6	6
	Artistas	15	15	12	12	12	12	12	12	12	18	18	18
Total de Projeto/ ano		20	21	22	22	22	22	18	26	18	35	33	33

Total de Artistas/ ano	61	52	54	52	55	55	77	54	76	82	75	77
------------------------	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----

Fonte: EPIA

O apoio financeiro aos participantes dos Laboratórios, na forma de ajuda de custo mensal, reflete o entendimento de que a dedicação integral ao desenvolvimento 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 materiais geram no processo de criação.

Apesar da força do processo formativo dos laboratórios estar no processo, não necessariamente nos resultados ou em suas consequências imediatas no que diz respeito ao mercado de trabalho, para fins desta nossa abordagem, interessa privilegiar esta última perspectiva, diante dos desafios da empregabilidade no campo artístico, o que será feito na próxima seção.

A REVERBERAÇÃO DOS LABORATÓRIOS NA VIDA PROFISSIONAL DOS EGRESSOS

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 entre os anos de 2013 e 2023, e obtivemos 120 retornos (uma amostragem de aproximadamente 18%). Os laboratórios mais procurados pelos respondentes foram os de teatro (29,2%), seguidos pelos de cinema (21,7%), música (20%), artes visuais (15%) e dança (15%) e série de ficção (3,3%).

Na análise que segue, não trabalharemos o conjunto das 43 questões que compuseram o instrumento, mas um recorte que nos permita estabelecer o perfil socioeconômico dos egressos, bem como as reverberações econômicas e de empregabilidade sociais que a formação propiciou ao conjunto de pessoas beneficiadas.

Um primeiro dado relevante é o fato da maioria estar cursando ensino superior (20,8%), ou já ter uma graduação (26,7%) ou pós (41,7%), feitas majoritariamente em instituições de ensino superior pública (figuras 01 e 02). Esta realidade nos aponta a importância da formação acadêmica para os artistas, ainda que não seja possível dizer se esta qualificação se relaciona diretamente com o fazer artístico, ou com o intuito de entrar no

mercado de trabalho de ensino, incluindo o superior, ou ainda com uma capacitação para outros mercados de trabalho que permitiriam as condições financeiras para a materialização da carreira artística.

Figura 01

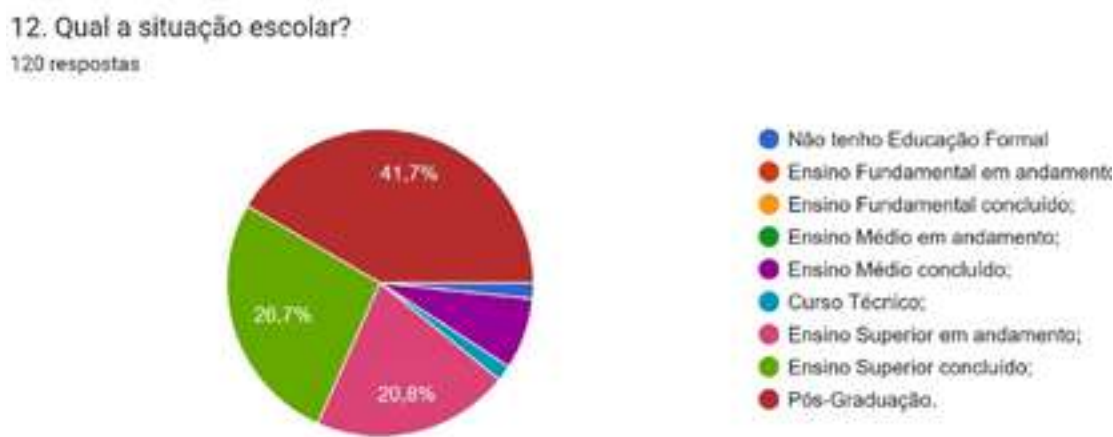
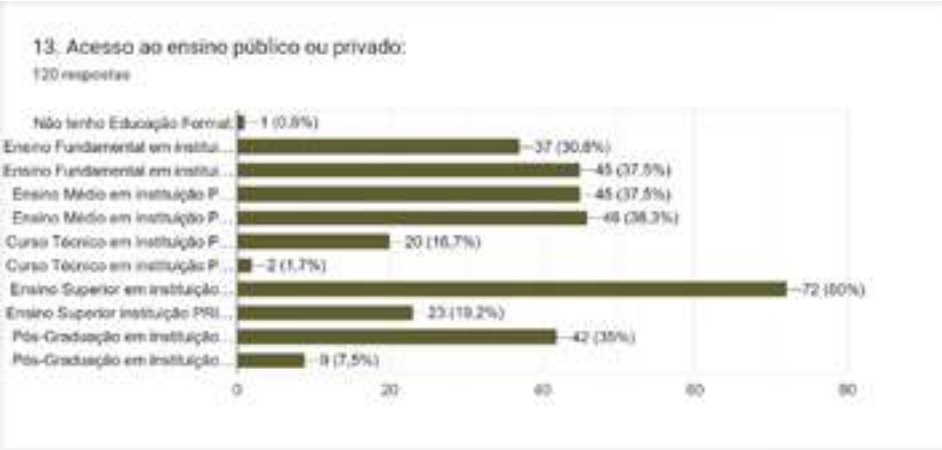


Figura 02



Em relação à fonte de renda no momento em que iniciou o Laboratório, a maioria não possuía qualquer uma, além da bolsa oferecida pelo programa (40%), e os que possuíam eram, na grande maioria, autônomos formais ou informais (45%) (Figura 03). Entretanto, quando indagamos qual era essa situação no momento em que responderam o questionário (Figura 04)⁶, constatamos uma situação favorável, com um número ainda relevante porém bem mais

⁶O questionário esteve aberto para os respondentes entre 30 de janeiro e 30 de março de 2024. A coordenação da EPIA fez um trabalho de divulgação junto aos egressos motivando-os a participarem da pesquisa.

reduzido de pessoas sem qualquer fonte (5,8%) e um crescimento no que se refere ao trabalho com carteira assinada, passando de 7,5% para 20%. Observamos também um aumento de trabalhadores autônomos formais (cadastrado com ME ou MEI) de 29,2% para 40,8%. Esses dados apontam para uma diminuição da inserção precarizada no mercado de trabalho.

Figura 03

22. No período em que participou do Laboratório, você tinha alguma fonte de renda além da bolsa
120 respostas

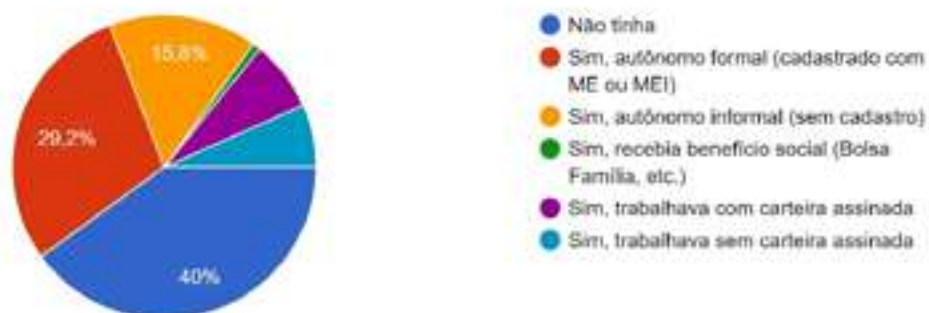


Figura 04

23. Atualmente, você tem alguma fonte de renda?
120 respostas



Ainda que não possamos fazer uma correlação direta entre a formação no Laboratório e uma aparente melhoria nas condições de trabalho e do decréscimo significativo dos que não possuíam renda, é legítimo supor que ela foi importante para a empregabilidade dos artistas. Essa suposição se reforça quando sabemos que 80% dos respondentes atuam em algum setor da “economia criativa”.

Outro achado importante da pesquisa é a busca constante por formação, tanto que somente 15% dos respondentes não tinham feito atividades formativas na área da cultura e/ou da economia criativa antes dos laboratórios e fora da EPIA e 73,3% fizeram três ou mais. A Escola, por sua vez, surge como um espaço importante de qualificação para os artistas, pois 40,8% tinham feito três ou mais cursos nesse equipamento. Esses dados se referem ao período antes do Laboratório. Após essa experiência, os egressos continuam buscando se qualificar na própria EPIA ou em outros espaços formativos.

Se, como dito, os Laboratórios não estão voltados para o mercado de trabalho, a formação ampla que propiciam não deixa de reverberar na atuação dos egressos em suas várias frentes de trabalho. Eles ampliaram não só o conhecimento sobre os procedimentos técnicos das linguagens que atuam, mas também do campo artístico e cultural como um todo, incluindo a capacidade de lidar com as políticas e as formas de financiamento públicas, ou seja, com as “condições institucionais” de produção cultural (Figuras 05, 06 e 07).

Figura 05

36. De que modo você avalia que os Laboratórios desenvolveram seus conhecimentos sobre o campo da Cultura e das Artes?
120 respostas



Figura 06

36. De que modo você avalia que os Laboratórios desenvolveram seu conhecimento quanto aos procedimentos e técnicas referentes à linguagem do seu projeto?
120 respostas

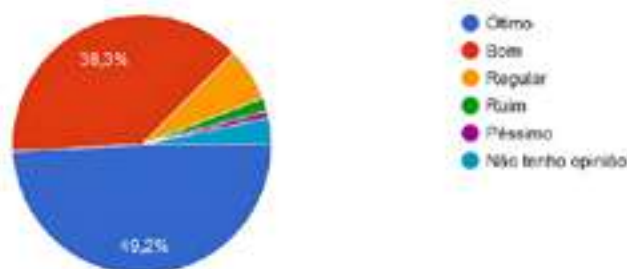
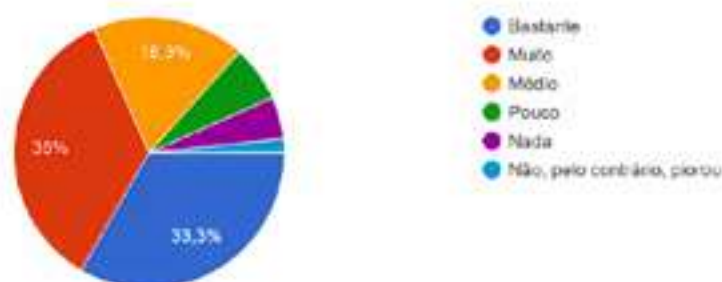


Figura 07

f) Depois do Laboratório, você se sente mais apto(a) a concorrer aos diferentes formatos de financiamento da política pública cultural (editais, prêmios, leis de incentivo)?

120 respostas



Essa percepção positiva se expressa na avaliação significativa de que a formação do Laboratório ampliou bastante (17,5%) e muito (26,7%) as oportunidades de trabalho em suas áreas de atuação. Por fim, é importante destacar a ampliação de repertório que o egresso adquire, para além de um conhecimento mais instrumental. Além de uma inserção crítica no campo, ele conquistou uma compreensão sócio-política mais complexa e atenta aos problemas do seu território.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo partiu do pressuposto da importância das políticas culturais para o mercado e para o mundo do trabalho na cultura e nas artes. A partir desse parti pris, nos interessava entender o lugar da formação como uma das áreas de atuação destas políticas. Para tanto, pesquisamos o programa Laboratórios de Criação da EPIA, um equipamento da SECULT, em estado situado nas margens da economia cultural brasileira, mas que vem se destacando, desde os anos 1990, por suas políticas nesse campo.

A partir de um survey aplicado aos egressos dos Laboratórios, constatamos que a formação é uma área estratégica para o fortalecimento da economia cultural. Ainda que a maioria dos respondentes tenha acesso ao ensino superior, a possibilidade de se qualificar é

uma demanda constante. Os dados obtidos com o questionário sinalizam também uma aparente melhoria na remuneração e na seguridade social (via empregos formais) dos egressos.

A pesquisa concluiu que os Laboratórios foram importantes tanto para a qualificação do produto estético de quem passou por essa formação e para a sua melhor inserção no mercado de trabalho, quanto para uma contribuição crítica de sua atuação profissional e como cidadão inserido em seu território. Assim, tal como pressuposto no início do capítulo, as políticas da SECULT, e aqui especificamente a de formação e qualificação, se configuram como elementos determinantes para a conformação do campo cultural e, como decorrência, do mercado de trabalho no setor.

REFERÊNCIAS

BARBALHO, Alexandre. *Relações entre Estado e cultura no Brasil*. Ijuí: Unijuí, 1998.

BARBALHO, Alexandre. *A modernização da cultura*. Políticas para o audiovisual nos governos Tasso Jereissati e Ciro Gomes. Fortaleza: UFC, 2005.

BARBALHO, Alexandre; BARRETO, Mariana. Modernização cultural em realidades periféricas: o caso cearense. In: BARBALHO, Alexandre; BARRETO, Mariana (orgs). *Retratos do Ceará moderno: emergência de um padrão de modernização cultural nas margens*. Fortaleza: UECE, 2020, p. 11-30.

BOURDIEU, Pierre. *Sur l'État. Cours au Collège de France*. 1989-1992. Paris: Éditions du Seuil, 2012.

BOURDIEU, Pierre. *Les structures de l'économie*. Paris: Éditions du Seuil, 2000.

GADELHA, Ernesto. *Política pública, currículo e corpo: um estudo autoetnográfico da Formação Básica em Dança da Vila das Artes em Fortaleza*. 2021. 155 f. : il. color. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Fortaleza, 2021.

ALTERIDADE COMO ENIGMA: CINECLUBE CECIERJ ENTRE ESCUTAS E FALAS

Caroline Alciones de Oliveira Leite¹
Nathália Jacinto Ferreira²

RESUMO: O Cineclube CECIERJ, vinculado à Fundação CECIERJ, propõe a humanização do ensino através das artes, buscando distanciar-se da possibilidade de sua instrumentalização por outras áreas do saber. Este artigo analisa o debate cineclubista como espaço de empoderamento e de encontro com a alteridade a partir de registros de discussões e em formulários de agendamento referentes às ações na cidade de Duque de Caxias. Investiga-se o perfil do público e os temas emergentes, refletindo sobre a escuta, o lugar de fala e a construção de subjetividades. O estudo reafirma o cinema como campo autônomo de pensamento e de sensibilização, evidenciando sua potência na formação crítica dos participantes

PALAVRAS-CHAVE: Cineclube CECIERJ, cinema, alteridade, debate, escuta.

HUMANIZAÇÃO DO ENSINO ATRAVÉS DAS ARTES

A percepção da relevância das artes em processos de ensino/aprendizado levou a Fundação CECIERJ – Centro de Educação Superior à Distância do Estado do Rio de Janeiro – a criar o Cineclube CEDERJ no âmbito da Vice-Presidência Científica da mesma Fundação. Sua primeira unidade foi inaugurada no Museu Ciência e Vida, na cidade de Duque de Caxias (Estado do Rio de Janeiro), em 10 de maio de 2012. Seu projeto inicial previa o funcionamento em diversos Polos de Ensino à Distância do Consórcio CEDERJ e em espaços científico-culturais com exibições gratuitas de filmes, debates e oficinas, buscando atuar na articulação entre artes e ciências, sensibilizando olhares e escutas do mundo.

O Cineclube CEDERJ foi um programa criado e implementado pelo Professor Carlos Eduardo Bielschowsky, à época Presidente da Fundação CECIERJ, a partir de um olhar sensível sobre as relações interpessoais nos Polos de Educação a Distância do Consórcio CEDERJ. Ao compreender a necessidade de estabelecer relações presenciais, no contexto da educação a distância, para além das atividades de tutoria presencial,

¹ Doutora em Artes Visuais (UFRJ) e mestre em Estudos Contemporâneos das Artes (UFF). É servidora da Fundação CECIERJ, representante da ANPAP no Estado do Rio de Janeiro e membro titular do Conselho Deliberativo da ANPAP. Realizada Pós-Doutorado no PPGCA-UFF. carolinealciones@gmail.com.

² É especialista em Educação Inclusiva pela Faculdade de Educação São Luís e licenciada em Ciências Biológicas pela UERJ. Bolsista pesquisadora TCT da FAPERJ, atuando na Fundação CECIERJ no âmbito do Cineclube CECIERJ. nathaliaferreiraj@gmail.com.

práticas nos laboratórios e as semanas acadêmicas. O Professor Bielschowsky lembra que a criação do Cineclube tinha como primeira motivação potencializar a identificação dos estudantes, de suas famílias, de tutores e de servidores com os Polos:

O processo educacional a distância envolve muitos fatores a partir de uma perspectiva de aprendizagem ativa, uma aprendizagem participativa. Um fator preponderante para a educação a distância é o componente de identificação emocional que faz parte de um todo que fortalece o processo educacional. (BIELSCHOWSKY, 2020).

Acreditando no fortalecimento dos laços de estudantes com o Polo através das artes, o Professor relatou a busca pelo fortalecimento das relações de estudantes com a educação no sentido do próprio desenvolvimento cognitivo aplicado às disciplinas, aos cursos e a outras frentes. Declaradamente apaixonado por cinema, o Professor Bielschowsky percebia, em suas recorrentes visitas técnicas ao interior do Estado do Rio de Janeiro e aos polos CEDERJ, a dificuldade de acesso a equipamentos culturais como o cinema, acrescidos de certo anesmiamento cultural provocado pela superficialidade de diversas programações televisivas. Assim, o Professor Bielschowsky compreendia o Cineclube CEDERJ como possibilidade de conferir um retorno a cidades que, tão generosamente, abrigam os Polos CEDERJ.

Em setembro de 2019, a identidade do Cineclube foi alterada de CEDERJ, um título atrelado ao consórcio que viabiliza o ensino superior público à distância no Estado, para CECIERJ, buscando abranger todos os programas da Fundação. Permanece, no entanto, inalterada, a ambição do Cineclube CECIERJ de se articular no estímulo ao público escolar em atividades de artes, configurando-se, também, como uma estratégia de divulgação das atividades da Fundação CECIERJ pelo Estado do Rio de Janeiro. Durante o período de 2012 a dezembro de 2019, algumas unidades se consolidaram, algumas foram transferidas e outras mais foram inauguradas. Após o período de isolamento social e vencidas as etapas da burocracia estatal para restabelecer seu funcionamento, o retorno das atividades presenciais do Cineclube CECIERJ se deu em setembro de 2024 nas unidades de Duque de Caxias, no Museu Ciência e Vida; em Angra dos Reis, por apenas 15 dias, no Centro Cultural Theophilo Massad; e em São Gonçalo, no Polo CEDERJ da cidade. Em 2025, a unidade de Angra dos Reis está em processo de transferência para Mangaratiba, bem como a unidade de Paracambi, no Espaço da Ciência do município, está sendo reativada.

Em sua terceira coordenação, desde janeiro de 2015, o Cineclube CECIERJ tem como prática a sistematização de suas ações através do diálogo em busca do atendimento das singularidades e das diversidades que compõem as coletividades. A partir daquele ano, o Cineclube adotou três linhas de atuação mensais em cada uma de suas unidades: Cineclubinho, dedicado ao público infantil; Essencial, com clássicos do cinema; e Romântico, sessões motivadas pela ideia de paixão em sentido ampliado.

Dentro desta metodologia de atuação, o Cineclube CECIERJ prima por desenvolver suas ações de forma a garantir às artes seu papel e lugar preservado enquanto artes cinematográficas. Partindo da premissa de que uma área ou uma prática não deve estar a serviço da outra, o Cineclube CECIERJ se dedica a criar cenários propícios no qual as relações de proximidade entre as mais distintas áreas – artes, cinema, ciência, educação, divulgação científica etc. – estimulem os mais distintos sujeitos a, de forma autônoma, estabelecer suas próprias conexões. O Cineclube CECIERJ compreende que uma das contribuições mais significativas que tem a oferecer à sociedade diz respeito ao estímulo da criatividade desde o olhar, a escuta e à fala, compreendendo que é no exercício da criatividade que permite o estabelecimento de conexões, que as habilidades se exercitam e permitem que os mais diversos sujeitos possam contribuir para seus contextos sociais.

ENTRE A ESCUTA E A FALA

Ao provocar que os sujeitos estabeleçam conexões e reflexões entre as artes e o mundo atual, em atravessamentos realizados para além da exibição de filmes, o Cineclube CECIERJ busca firmar o debate enquanto estratégia de empoderamento. Considerando-se que, na produção cinematográfica, há diversas camadas que envolvem interpretação dos personagens, cenários, efeitos sonoros e outros aspectos necessários para a construção de um filme, parece possível inferir o cinema enquanto em debate e espaço de criação de uma multiplicidade de mundos. Mundos que se estabelecem a partir do cosmos de cada sujeito, desde suas idiossincrasias e contextos sociais. O público do Cineclube CECIERJ somente se fundamenta como tal nos encontros tramados com suas vozes, reflexões e formulações.

Mesmo vivendo em um mundo veloz que, a todo instante, demanda atenção para pontos difusos, o público do Cineclube CECIERJ dedica uma média de duas a três horas

para participar de suas atividades em cada uma de suas sessões. Tempo certamente significativo diante da velocidade dos tempos atuais. Durante as sessões do Cineclube CECIERJ, instaura-se um espaço temporal no qual o experimentador “não participa do mundo. A experiência se realiza ‘nele’, e não entre ele e o mundo. O mundo toma parte da experiência. Ele se deixa experimentar” (MACHADO, 2017, p. 342). De forma análoga, o Cineclube CECIERJ não se instaura como um mundo a ser vivenciado; antes, o Cineclube parece buscar invadir o mundo de cada experimentador, de cada sujeito. Após o tempo dedicado à exibição do filme, através da atuação da equipe do Cineclube CECIERJ, busca-se provocar os diferentes sujeitos do público a falar.

Trata-se de um exercício delicado, considerando-se que, de saída, é necessário um tempo de reverberação da obra no interior do sujeito. Enquanto as vistas se acostumam à claridade pós-exibição do filme, resgatamos relatos de outros públicos, apresentamos nossas impressões e buscamos estimular o público a falar da forma que lhe for mais confortável. Por vezes, um olhar basta, outras vezes, recebemos um *post it* com uma frase, com um desenho que apresenta uma história de um mundo infantil, reverberando as complexidades de projeções de mundo que vão se refazendo, gerando questionamentos, reflexões a partir da ficção recém-exibida na tela, viva no aparato sensório-perceptivo e nas tramas que compõem os sujeitos, independentemente de suas idades.

Ao longo dos debates, que não costumam exceder 30 minutos, desenrolam-se trocas produtivas entre o público e a equipe do Cineclube CECIERJ, instaura-se a criação de processos de significação individual e coletiva, trazendo novos sentidos à produção audiovisual. Com as expectativas e vivências a partir da experiência com o cinema, desenrolam-se processos formativos que podem influenciar nos gostos, nos modos de vida, nas relações e na constituição do indivíduo enquanto sujeito (FREIRE, 2018). Um processo que, quanto mais recorrente se torna o público, mais profundo ele se faz. Na recorrência, o direito à fala do público do Cineclube CECIERJ se consolida, cada vez mais; o debate ganha a sofisticação somente possível ao que é singular, compreendendo que as palavras mais eficazes são aquelas que compõem o vocabulário ativo de cada sujeito e que são consistentes com a verdade da realidade espelhada desde as artes.

Enquanto o filme está sendo exibido, é possível notar as reações do público perante as cenas. Muitas dessas reações são acompanhadas de gargalhadas, sentimento de indignação, nostalgia, apreensão e felicidade. Por vezes, as reações revelam o

estabelecimento de certa identificação com o que é assistido, ainda que, em outras vezes, o inverso também aconteça. Fato é que a identificação ou o apartamento entre a realidade dos sujeitos com o conteúdo cinematográfico se apresentam como estratégicas no sentido de viabilizar certa análise da forma como o público está vivenciando determinada produção audiovisual. Recorrer às suas reações é, assim e desde já, uma (micro?)política do Cineclube CECIERJ no sentido de afirmar ao público - vocês estão sendo percebidos; gostaríamos de destacar sua experiência durante o debate; vocês são os protagonistas do Cineclube CECIERJ.

Sendo assim, após a exibição dos filmes, busca-se criar um ambiente acolhedor e respeitoso através da interação com o público, mostrando interesse em saber sua opinião acerca do filme, quais foram suas percepções, o que mais lhes causou impacto, como o filme dialoga, ou não, com a realidade de cada um e, a partir dessas primeiras impressões, descobrir juntos outros questionamentos e perspectivas. Através de processos de escuta que primam pelas subjetividades, pelos conhecimentos prévios e contextos sociais desses sujeitos, criam-se relações cada vez mais consistentes com o público, contribuindo para a formação de indivíduos críticos e participativos.

Existe uma relação entre a fala e a escuta, de forma que, separadas, elas não funcionam. Quem fala quer ser ouvido. Quem ouve também tem algo a dizer. A capacidade de fala, de articulação está fisiologicamente, cognitivamente e conceitualmente diretamente relacionada com a habilidade da escuta. Diante disso, o estímulo à fala do público permite que as pessoas se reconheçam umas nas outras e se reconstituam como sujeitos de si mesmas quando um novo modo de pensar se avizinha. Nesse momento, um traço marcante do Cineclube CECIERJ é afirmar, na condução do debate e não necessariamente em palavras, que não existem pensamentos certos ou errados no que diz respeito à percepção das artes, o que é trazido para a discussão são as vivências, percepções que, por sua vez, fazem parte da subjetividade de cada um. Em termos de artes, as complexidades tendem a se adensar quando, em processos de *entrainment*, recorrendo a uma expressão cunhada pelo filósofo brasileiro Hilan Bensusan (2016), o sujeito, independentemente de uma decisão consciente, é arrastado a uma percepção profunda da obra de arte. Ou, em sentido análogo, o sujeito pode conter, de antemão, uma nota adormecida dentro de si que, em uma situação de proximidade, pode vir a ser disparada pela obra de arte, em um processo definido pelo artista e pesquisador

Tato Taborda (2021) como vibração por simpatia. Nas incógnitas dos debates, o Cineclube CECIERJ empenha-se por identificar tais relações com a produção cinematográfica, em um movimento que busca conferir vazão ao adensamento das percepções, contaminar a coletividade do público e se retroalimentar para adensar debates e programações futuras.

O estímulo à fala dos sujeitos se caracteriza como estratégia de empoderamento, mas sobretudo, como um instrumento de reivindicação de identidade. De acordo com a pesquisadora doutora em psicologia social Susana Inês Molon (2011), “o sujeito é um elemento constituinte da subjetividade social e, simultaneamente, constitui-se nela” (MOLON, 2011, p. 616). A valorização das múltiplas identidades, realidades e subjetividades tanto nos debates, quanto quando reverberam nas programações mensais, através da incorporação de filmes demandados pelo público, promovem um ambiente rico culturalmente e socialmente, ao mesmo tempo em que são estabelecidos e consolidados processos de identificação.

O incentivo ao diálogo durante os debates ocorre por meio da proximidade que vai sendo desenvolvida com o outro. Entre a escuta e a fala, há o deslocamento até o outro e o encontro com ele. Entre o Cineclube CECIERJ e os mais distintos sujeitos, pretende-se uma relação de alteridade. Para que isso aconteça, é necessário perceber o outro como enigma, e há um caminho desconhecido a ser percorrido até que o encontro se concretize. Nesse percurso de estranhamento, são colocados em jogo os anseios e as vulnerabilidades de cada um. O que é familiar pode nos colocar em um lugar de muito conforto, onde as vivências podem passar despercebidas. Por isso, é importante estabelecer esse lugar de estranhamento, para que, de fato, haja uma escuta de alteridade (AMORIM, 2004).

O deslocamento até o outro é um lugar de desconforto, mas essencial para o aprendizado e para a desconstrução de estereótipos. O estranhamento causado nesse processo é utilizado como ponto de partida para uma análise mais crítica do filme enquanto referência para o debate e para as ideias que vão sendo expostas, gerando um engajamento mais sólido por parte do público quando se torna possível confrontar seus próprios referenciais com a complexidade das narrativas apresentadas. Como preconiza o geógrafo brasileiro Milton Santos (2006, p. 214), o Cineclube CECIERJ compreende que, neste movimento do encontro com a alteridade, “o mundo ganha sentido por ser esse objeto comum, alcançado através das relações de reciprocidade que, ao mesmo tempo, produzem a alteridade e a comunicação”.

A relevância da construção de uma escuta de alteridade no contexto do Cineclube CECIERJ se dá em grande parte pelas características do público que recebemos, majoritariamente um público periférico de Duque de Caxias e de localidades ao redor do município. Neste ponto, cabe frisar o fato de o Cineclube CECIERJ possuir unidades definidas e estabelecidas em cidades. Não sendo um programa itinerante, o movimento em direção ao desconhecido que é o outro, que é o sujeito em direção a quem o Cineclube CECIERJ se desloca, desvela relações de proximidade que se objetiva estabelecer com a alteridade periférica de um lugar determinado, de identidade própria, como Duque de Caxias. De forma análoga ao argumentado por Milton Santos, o interesse do Cineclube CECIERJ por estabelecer relações de proximidade com populações locais e periféricas de suas unidades,

não se limita a uma mera definição das distâncias; ela tem que ver com a contiguidade física entre pessoas numa mesma extensão, num mesmo conjunto de pontos contínuos, vivendo com a intensidade de suas inter-relações. Não são apenas as relações econômicas que devem ser apreendidas numa análise da situação de vizinhança, mas a totalidade das relações. (SANTOS, 2006, p. 215-216)

Acompanhando a formulação do geógrafo brasileiro, o Cineclube CECIERJ interessa-se pelas relações de proximidade no âmbito da alteridade compreendendo que nestas relações laços e práticas culturais se tornam possíveis na consolidação de processos de identidade. Buscando contribuir para a formação de sujeitos críticos, o Cineclube CECIERJ se direciona a sujeitos que, em virtude de contextos socioeconômicos e das desigualdades que assolam o país em processos coloniais, possuem suas falas invalidadas. Neste sentido, o Cineclube busca fazer-se enquanto lugar de escuta, de valorização da fala do outro em processos que primam pela alteridade. Neste sentido, parece pertinente a formulação de Grada Kilomba (2019) que apresenta bem a importância da escuta:

O ato de falar é como uma negociação entre quem fala e quem escuta, isto é, entre falantes e suas/seus interlocutoras/es (Castro Varela e Dhawan, 2003). Ouvir é, nesse sentido, o ato de autorização em direção à/ao falante. Alguém pode falar (somente) quando sua voz é ouvida. Nessa dialética, aquelas/es que são ouvidas/os são também aquelas/es que “pertencem”. E aquelas/es que não são ouvidas/os se tornam aquelas/es que “não pertencem”. (KILOMBA, 2019, p. 42 - 43)

No Cineclube CECIERJ busca-se criar um território em que todos/as/es pertençam, compreendendo a escuta em sentido lato, uma vez que a prática da escuta reorganiza a própria prática do Cineclube CECIERJ. Assim, torna-se patente a

necessidade de um espaço de escuta democrática no qual se abra caminho para as sensibilidades, para as subjetividades, para o se deixar ser afetado e, mesmo, para que haja o estabelecimento de relações que passam pela noção de cuidar de si e do outro. Um espaço no qual as pessoas se sintam à vontade para trazer suas experiências e vivências, sintam-se percebidas, vistas, reconhecidas, escutadas, respeitadas e tenham a sensação de pertencimento àquele espaço cuja razão de ser são esses sujeitos, historicamente e socialmente situados.

Neste sentido, o Cineclube CECIERJ busca diversificar sua programação, de forma a atender aos mais variados interesses, bem como tem por prática programar filmes que permitam diálogos que atravessem as mais diversas pautas como estratégia para que o público possa se sentir representado. Ainda que os títulos possam não ser aqueles que sejam produzidos por grupos periféricos ou por diretores e produtores que, efetivamente, detenham o lugar de fala da temática do filme, é no espaço do diálogo após a exibição que se abre terreno fecundo para abordar questões raciais, de diversidade, de saúde mental, dentre tantas outras. De acordo com bell hooks (2013),

A prática do diálogo é um dos meios mais simples com que nós, como professores, acadêmicos e pensadores críticos, podemos começar a cruzar as fronteiras, as barreiras que podem ser ou não erguidas pela raça, pelo gênero, pela classe social, pela reputação profissional e por um sem-número de outras diferenças. (bell hooks, 2013, p. 174)

Nesta direção, cabe o registro da II Mostra Cineclube CEDERJ: Mulheres (Fig. 1), realizada em março de 2019 em São Gonçalo, Duque de Caxias, Paracambi, Pirai e Angra dos Reis. Desta ocasião, destacamos a fala de Naira Évine, cineasta, pesquisadora, à época, da Universidade Federal Fluminense que, como palestrante da programação, fez importantes observações tanto na unidade de Duque de Caxias quanto na de Angra dos Reis. A propósito do filme *Estrelas Além do Tempo* (2016), de Theodore Melfi, em Duque de Caxias, a pesquisadora baiana ressaltava as contradições e os sintomas de uma produção cinematográfica que apresenta, supostamente, o protagonismo de cientistas mulheres negras sendo viabilizado por um homem branco, movido por uma espécie de consciência que o faz reconhecer a competência da protagonista da história, Katherine Johnson, interpretada por Taraji P. Henson.

Figura 1. II Mostra Cineclube CECIERJ: Mulheres, março de 2019. Cineclube CECIERJ –
Duque de Caxias, Museu Ciência e Vida.



Foto: Caroline Alciones de Oliveira Leite

Naira Évine destacava que o personagem Al Harrison, interpretado por Kevin Costner, figura como o *white savior* [salvador branco] que derruba a placa que distinguia o banheiro feminino que poderia ser usado por mulheres negras, localizado em outro prédio em um local afastado dentro da NASA. Como se a retirada de uma placa por um homem branco dotado de seus privilégios fosse o suficiente para pôr fim a algo que é estrutural – o racismo.

Destacamos, ainda, que é esse mesmo homem branco, chefe dos cientistas, em sua maioria igualmente homens e brancos, que entrega o giz, em uma referência ao afresco de Michelangelo *A Criação de Adão*, localizado no teto da Capela Sistina, como metáfora de ligação entre o divino e o profano. Símbolos de uma cultura ocidental, branca, europeia e que, em nada, representam a luta e as conquistas das mulheres pretas em relação com seus chefes, homens brancos. Nesses diálogos que se estabelecem no Cineclube CECIERJ, o público, em sua maioria negro e periférico, podia se identificar com diversas questões abordadas pelo filme, mas, sobretudo, viam na prática, na experiência do Cineclube CECIERJ com uma palestrante, mulher preta, pesquisadora de cinema de gênero, em uma posição de destaque. Em processos de escuta e diálogo, abre-se espelho que busca devolver aos sujeitos que fazem parte do Cineclube CECIERJ sua própria visibilidade: em um espaço de prestígio – o palco do Auditório onde acontece o

Cineclube CECIERJ - Duque de Caxias – descortina o espetáculo de ter uma mulher preta em espaço de poder e da propriedade de seu lugar de fala (RIBEIRO, 2017). No Cineclube CECIERJ, a mulher preta fala porque a mulher preta é.

O cinema possui grande capacidade de gerar emoções e reflexões, isso muito tem a ver com a conexão estabelecida com a produção audiovisual e o espaço, bem como com o fortalecimento da identidade individual e coletiva. Nesse sentido, o Cineclube CECIERJ se mostra como um ambiente de construção coletiva de conhecimento, de forma a valorizar aquilo que é intrínseco a cada um. Quando os mais distintos sujeitos se sentem reconhecidos e valorizados nesse espaço, eles se engajam mais nas discussões, nas atividades propostas, compartilham ideias e tornam o ambiente enriquecedor para todos.

Sendo assim, os debates pós-exibição dos filmes se configuram como uma estratégia de emponderamento do público, de forma que a troca sobre os mais diversos assuntos discutidos a partir da narrativa de um filme contribui para a construção de um olhar mais crítico. No exercício da autoconfiança ao praticar a fala e a escuta, contribuindo para a construção de um conhecimento coletivo, manifestam-se, também as questões da diversidade de gênero. Em Angra dos Reis, também por ocasião da II Mostra Cineclube CEDERJ: Mulheres, foi exibido o filme *Carol* (2015), dirigido por Todd Haynes, a palestrante Naira Évine elencava a série de sofrimentos e provações que a protagonista Carol Aird, estrelada por Cate Blanchett, enfrenta ao separar-se de seu marido e tentar viver sua paixão por Therese Belivet, interpretada por Rooney Mara. Carol é impedida de ver sua filha, espionada, processada e, para conseguir reverter a situação, é submetida a tratamentos e humilhações pela família de seu marido.

Naira Évine, no entanto, frisava ao público do Cineclube CECIERJ a recorrência de narrativas na indústria cinematográfica que acabam por vender uma imagem de que as pessoas que vivem ou que tentam viver sua sexualidade para além da lógica binária sofrem demasiadamente. Algo que não corresponde à realidade, pois, conforme argumentava Naira Évine, pessoas LGBTQIAPN+ são felizes. Respeitando lugares de fala, o Cineclube CECIERJ busca estabelecer uma atmosfera de empatia na qual possam emergir a expressão individual e a percepção de que se está em um ambiente seguro de compartilhamento, de argumentação e de diversidade de pensamentos.

Ainda que, por vezes, as formulações trazidas pelo público possam ser conflitantes, a condução dos diversos pensamentos é feita de modo a viabilizar diálogo, interpretação e fermentação de reflexões. Com isso, a escuta torna-se fonte de enriquecimento das informações e a fala, uma garantia de espaço democrático, plural e acolhedor. Em Duque de Caxias, durante o mês de reinauguração do Cineclube CECIERJ, foi realizada uma sessão com o filme *Shrek 2* (2004), dirigido por Andrew Adamson, Conrad Vernon e Kelly Asbury, com estudantes entre 4 e 5 anos. O debate propôs a reflexão de que Shrek e Fiona, ao chegarem ao reino Tão Tão Distante, não foram recebidos como esperavam pelos pais da princesa em virtude da aparência física do casal e este é um ponto crucial do filme: por que foram tratados como diferentes?

Durante o diálogo, foi perguntado às crianças o porquê de o rei não ter sido simpático com o Shrek no início do filme, correlacionando com o fato de o rei ter retornado à sua forma original – a de um sapo – ao final do filme. Algumas crianças, de imediato, responderam sobre a diferença e, a partir daí, outros aspectos sobre a percepção da diferença foram levantados e novos questionamentos foram lançados ao público: “Quais outros personagens eram diferentes um dos outros?”; “Quem, ao redor dos personagens principais, também era diferente?”. Com perguntas supostamente básicas é possível captar a percepção das crianças e aprofundar o diálogo de acordo com a faixa etária. A diferença como um dado negativo é uma questão presente no contexto infantil, frequentemente abordada pela prática de *bullying*, então, faz-se necessário dialogar sobre a importância de cada um ser diferente do outro. Nesse sentido, abordar o reconhecimento das potencialidades dos mais diversos sujeitos em suas essências, sem categorizá-los, abre caminho para novos modos de pensar e de agir.

Tão importante quanto a fala e a escuta no debate pós-exibição de filmes no Cineclube, é o direito ao silêncio de cada um. Esse silêncio pode ser fruto de uma necessidade de mais tempo para processar aquilo que foi visto, bem como de constituir uma experiência mais íntima e introspectiva. Como um espaço de acolhimento e de liberdade, é preciso compreender que o silêncio pode ser resposta potente, seja pelo forte impacto emocional que o filme causou, seja pelo respeito ao que foi visto. Sendo assim, o direito ao silêncio é um mecanismo de acolhimento às distintas possibilidades de vivenciar e de lidar com a experiência cinematográfica – uma estratégia de empoderamento.

Considerando-se que o silêncio enquanto ausência de som configura-se como uma impossibilidade e que, seja desde a Revolução Industrial ou imersos na mais profunda floresta, vivemos plenos de ruídos (SCHAFER, 2011), o Cineclube CECIERJ busca viabilizar outras formas de expressões do silêncio ruidoso que povoa o interior dos sujeitos. Algo que pode vir através da escrita, de um desenho ou do ato de ter ali, no espaço do Cineclube CECIERJ, respeitado o tempo de cada um de assimilar a experiência estética vivenciada. Dar abertura às múltiplas possibilidades de percepção contribui para que o Cineclube seja mais inclusivo, uma vez que o programa de humanização do ensino através das artes vai humanizando a si próprio através do mosaico dos processos de identificação que vão se estabelecendo, paulatinamente, em seu movimento em direção ao público por entre escutas e falas.

AS DIMENSÕES DO PÚBLICO

O Cineclube CECIERJ, em todas as suas unidades, recebe um público bastante diversificado. Como um espaço público e de contribuição para formação de repertório cultural daqueles que o frequentam, o Cineclube se constitui e se molda pelas experiências e vivências trazidas pelo seu público que, dentre outras questões, por vezes relatam as dificuldades de acesso ao cinema.

Na unidade de Duque de Caxias, esses relatos são frequentes, manifestando-se já no preenchimento do formulário de solicitação de agendamentos e confirmando-se durante as sessões. Em sessão realizada em fevereiro de 2025 no Museu Ciência e Vida, antes da exibição de *Forrest Gump*, *o Contador de Histórias* (1994) de Robert Zemeckis, um adolescente declarou que aquela era sua primeira vez em um cinema. Cabe o registro de que o espaço em que acontece o Cineclube CECIERJ – Duque de Caxias é um Auditório, com uma estrutura sólida e equipamentos de qualidade, porém não se trata, *stricto sensu*, de uma sala de cinema. Por outro lado, a experiência estética que o Cineclube busca ofertar tem por fundamento a democratização do acesso a um bem cultural análogo ao cinema.

Muitos são os desafios enfrentados para que sujeitos periféricos tenham acesso à arte cinematográfica, que perpassam o transporte, contexto territorial, situação socioeconômica ou a tão somente a percepção de que seu corpo não pode habitar um equipamento cultural. O Cineclube CECIERJ já atuou em cidades que não possuíam sala

de cinema do circuito comercial, como Pirai. Para viver tal experiência, residindo naquela que é conhecida como cidade digital, seria necessário viajar, de forma mais rápida, de Pirai a Volta Redonda com toda uma sorte de gastos envolvidos. Por outro lado, em qualquer cidade, os valores dos ingressos de cinemas do circuito comercial são, recorrentemente, impeditivos. Neste sentido, o relato do adolescente é uma constante entre crianças e jovens em um Estado marcado por desigualdades socioeconômicas, dificuldades de acesso e a consequente supressão da expressão da arte – aquela que se quer independente e criadora de espaços de emancipação – do cotidiano de parcela considerável da população.

O Cineclube CECIERJ – Duque de Caxias recebe tanto público espontâneo quanto por agendamento, atendendo a grupos escolares ou de organizações como abrigos, entidades de inserção de jovens no mercado de trabalho, além de jovens no contraturno da escola ou mesmo, por vezes, adolescentes que, decididos a viver um momento de rebeldia, deixam de ir para a escola e encontram no Cineclube CECIERJ um espaço seguro para exercerem a liberdade. Em Duque de Caxias, o Cineclube CECIERJ recebe público espontâneo durante todo o ano, principalmente, nos períodos de férias escolares, uma vez que se constitui como uma programação pública e gratuita. O público agendado é mais frequente durante o período letivo, especialmente nos meses de março a dezembro, quando já se passou o período de adaptação das escolas e as equipes pedagógicas conseguem se programar para levar crianças e adolescentes ao Cineclube CECIERJ.

Já no processo de agendamento, no campo das observações e/ou comentários no formulário, via e-mail de confirmação de presença ou mesmo já no contexto da sessão, são recorrentes relatos como: “muitos de nossos alunos nunca tiveram acesso ao cinema”; “estávamos à procura de uma oportunidade”; “em nosso Projeto escolar um dos desafios é justamente ampliar essa vivência”. Relatos que evidenciam que as micro-políticas que o Cineclube CECIERJ busca desenvolver criam um movimento de democratização do acesso a produções audiovisuais, trazendo uma concepção de acesso a patrimônio cultural como direito, fortalecendo a participação ativa dos sujeitos na construção de um espaço que é público. Micro-políticas que se dão por meio de pequenos gestos, como a organização de uma sessão, escolha dos filmes que comporão a programação mensal, o acolhimento desde a solicitação de agendamento, uma escuta atenta e o respeito ao

silêncio daqueles que preferem ficar quietos – práticas que consolidam a noção de coletividade e participação democrática.

PERCEBER-SE NO MUNDO E EM RELAÇÃO A ELE

A experiência no Cineclube CECIERJ não se resume a exibição de filmes, posto que suas reverberações podem e tendem a atravessar vidas, pensamentos e gerenciar ações. Cada sujeito que integra o público do Cineclube carrega consigo vivências múltiplas e diversas que, quando compartilhadas, informam não apenas a forma como o filme é percebido, mas também a forma como cada um se percebe no mundo e em relação a ele. Por este motivo, o debate se configura como prática fundamental do Cineclube CECIERJ.

O Cineclube CECIERJ tem como substância o estabelecimento de um espaço de encontro, de troca, de empoderamento, de construção individual e coletiva cuja valorização dos sujeitos prima pelo fortalecimento de suas identidades no estímulo à participação em uma perspectiva consistente. Compreender que a arte faz parte da vida e, a despeito dos diversos desafios que se impõem na prática de democratização de acesso a um bem cultural, implica reconhecer o Cineclube CECIERJ como um espaço no qual a ideia de coisa pública deixa de ser um conceito abstrato e assume um caráter de prática viva. Em sua busca por estabelecer encontros com o outro, entre escutas e falas, o Cineclube CECIERJ reconhece que sua maior contribuição às artes e à sociedade está em reconhecer e em respeitar a alteridade como enigma.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMORIM, Marília. “O pesquisador no país do outro”. In: AMORIM, Marília. *O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas ciências humanas*. São Paulo: Musa, 2004. p. 23 - 91.

BENSUSAN, Hilan. *Being up for Grabs: on Speculative Anarcheology*. Londres: Open Humanities Press, 2016.

BIELSCHOWSKY, Carlos Eduardo. *Entrevista concedida à autora*. Entrevistadora: Caroline Alciones de Oliveira Leite. Rio de Janeiro, não publicado, 31 ago. 2020.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. p. 33- 46.

MACHADO, Eliany Salvatierra. Comunicação e educação: fenômeno educacional. REU, Sorocaba (SP), 43 (2), dez. 2017, p. 337-349. Doi: doi.org/10.22484/2177-5788.2017v43n2p337-349.

MOLON, Susana Inês. Notas sobre constituição do sujeito, subjetividade e linguagem. Rev. Psicologia em Estudo, v. 16, n. 4, p. 613 - 622, Maringá, out.-dez. 2011.

RIBEIRO, Djamila. O que é lugar de fala? Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SANTOS, Milton. A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SCHAFER, Raymond Murray. A afinação do mundo. São Paulo: UNESP, 2011.

TABORDA, Tato. Ressonâncias: vibrações por simpatia e frequências de insurgência. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2021.

Filmes

CAROL. Direção: Todd Haynes. Produção: Elizabeth Karlsen, Christine Vachon, Stephen Woolley. Reino Unido, França, Austrália, Estados Unidos: The Weinstein Company, 2015, (118min) DVD.

ESTRELAS Além do Tempo. Direção: Theodore Melfi. Produção: Peter Chernin, Donna Gigliotti, Theodore Melfi, Jenno Topping, Pharrell Williams. Estados Unidos da América: Fox 2000 Pictures, 2016, (127min), DVD.

FORREST Gump: o contador de histórias. Direção: Robert Zemeckis. Produção: Wendy Finerman, Charles Newirth, Steve Starkey, Steve Tisch. Estados Unidos da América: Paramount Pictures, 1994, (142min), DVD.

SHREK 2. Direção: Andrew Adamson, Kelly Asbury, Conrad Vernon. Produção: David Lipman, Aron Warner, John H. Williams. Estados Unidos da América: Dreamworks Pictures, 2004, (93min), DVD.

CEARÁ - FEMININO - DA CULTURA
A PARTICIPAÇÃO DAS MULHERES NA ELABORAÇÃO DE POLÍTICAS
PÚBLICAS DE CULTURA NO CEARÁ: UM OLHAR SOBRE AS
EXPERIÊNCIAS PIONEIRAS DE FORMAÇÃO

Natasha Danielly Carvalho Faria¹
Zaneir Gonçalves Teixeira²

RESUMO: O trabalho registra a participação das mulheres na formulação e execução de políticas públicas de cultura no Ceará, com foco na área de formação artística e cultural, destacando a experiência pioneira do Instituto Dragão do Mar de Artes e Indústria Audiovisual (1996-2003) e a criação de dois equipamentos que herdaram parte de seu legado: no Estado, a Escola Porto Iracema das Artes, e, em Fortaleza, o Complexo Cultural Vila das Artes.

PALAVRAS-CHAVE: Formação em Arte e Cultura, Participação das mulheres, História das Políticas Culturais no Ceará

1 INTRODUÇÃO: AS MULHERES NA HISTÓRIA DAS POLÍTICAS CULTURAIS

O presente artigo almeja alcançar dois objetivos principais. O primeiro é fortalecer o campo de estudos da história das políticas culturais no Brasil, com foco no Estado do Ceará, que apresenta aspectos reconhecidos de pioneirismo e protagonismo na gestão estadual de cultura. O segundo é registrar, nessas mesmas políticas culturais, a participação de mulheres como protagonistas na sua formulação e execução, em especial no campo de formação em arte e cultura, registrando suas percepções e avaliações acerca do contexto político e social em que atuaram e continuam atuando.

No que tange às políticas culturais, é um campo de estudos relativamente recente, que vem se desenvolvendo com maior densidade e amplitude a partir dos anos 2000³(Calabre, 2019), embora já existissem alguns estudos importantes sobre o tema em

¹ Mestre em Estudos Teatrais e doutoranda em História na Universidade Sorbonne Nouvelle, Paris 3. Diretora Adjunta do Museu da Imagem e do Som do Ceará. Pesquisadora-bolsista do Programa Cientista Chefe da Cultura – FUNCAP. Contato: natashagarrine@gmail.com.

² Doutora em Direito pela Universidade Federal do Ceará (2020). Professora Assistente da Universidade de Fortaleza (UNIFOR) desde 2013. Pesquisadora-bolsista do Programa Cientista Chefe da Cultura – FUNCAP. Contato: zaneir@unifor.br.

³ A autora aponta que a estruturação do campo de estudos das políticas culturais no Brasil, a partir do início do século XXI, tem relação com a emergência de “condições internas do país, com uma diversidade de projetos, ações e políticas sendo implementadas pelo Ministério da Cultura, que de inúmeras maneiras incentivava jovens graduandos, mestrandos e doutorandos a estudar essa conjuntura, a tomar as políticas culturais, em suas diversas vertentes, como objeto de trabalho. Mas a conjuntura externa também teve um peso significativo no crescimento do interesse pela área de estudos. As ações da Unesco no campo da

décadas anteriores. Tomando a perspectiva da história das políticas culturais, a mesma autora aponta que o estudo das relações entre Estado e Cultura já era presente na historiografia brasileira, em especial na Era Vargas (Calabre, 2007). Mas a noção/conceito de política cultural como chave para abordagem não só desses estudos históricos, mas do desenvolvimento presente, só vai se estabelecer mais tardiamente, em especial nas últimas décadas do século XX. Lia Calabre, Abino Rubim e Alexandre Barbalho são, nesse campo, referência no estudo das políticas culturais brasileiras, sendo esse último autor responsável diretamente, como autor, e indiretamente, como orientador de trabalhos de pesquisa, de mestrado e doutorado, por importantíssimos estudos multidisciplinares sobre as políticas culturais cearenses.

Se o próprio campo de estudos das políticas culturais apresenta desenvolvimento recente, também é recente a abordagem das mulheres como sujeitos na elaboração e execução dessas políticas, tanto nacional como localmente, em especial no Ceará. De acordo com Margareth Rago (1995), pressões e demandas do movimento feminista, desde os anos 1970, somadas à entrada maciça das mulheres no mercado de trabalho e na vida acadêmica, levaram, a partir dos anos 1980, à emergência de trabalhos cuja centralidade temática tem envolvido a participação ativa das mulheres nos acontecimentos históricos. No campo da cultura, já existem trabalhos acerca da história das políticas culturais destinadas às mulheres (Almeida; Cereda, 2017), mas o protagonismo feminino no setor é ainda pouco explorado.

Entendendo a possibilidade de contribuir para os dois campos de estudo, aprofundando a relação entre a presença das mulheres e as políticas culturais cearenses no campo da formação em arte e cultura, encontramos na pesquisa bibliográfica inicial, alguns trabalhos sobre o tema, mas a maioria baseada em revisão da (pouca) literatura e pesquisas documentais. Sentimos necessidade, portanto, de ampliar a metodologia utilizada, indo além da pesquisa bibliográfica e documental, incluindo a realização de entrevistas semi-estruturadas⁴ com duas mulheres protagonistas na criação e

cultura se multiplicaram, documentos, estudos, convenções, deslocavam as discussões sobre a cultura para um lugar mais central (...)” (Calabre, 2019, p. 7).

⁴ Embora apresente algumas desvantagens, como o grande volume de dados coletado em razão da interação mais espontânea entre pesquisador e entrevistado, e a subjetividade das informações prestadas (Castro, 2022, p.43), a entrevista semi-estruturada foi tida como mais adequada a este trabalho, pela maior flexibilidade na geração de dados por parte das entrevistadas, alcançando suas percepções mais amplas e suas memórias acerca do tema da pesquisa.

desenvolvimento das políticas das principais instituições de formação cultural no Estado do Ceará: Elisabete (Bete) Jaguaribe (jornalista, gestora pública e professora universitária; foi coordenadora de projetos como o Instituto Dragão do Mar de Artes e Indústria Audiovisual e o Bureau de Cinema e Vídeo do Ceará, primeira *film comission* do Brasil; atualmente diretora de Formação e Criação do Instituto Dragão do Mar e da Escola Porto Iracema das Artes) e Beatriz Furtado (jornalista, fundadora do Alpendre-Casa de Arte, Pesquisa e Produção; presidente da Fundação de Cultura, Esporte e Turismo de Fortaleza- FUNCET, nos anos 2005-2006; professora do Instituto de Cultura e Artes/UFC; coordenadora, pela UFC, do Curso de Extensão em Audiovisual do Centro Cultural Bom Jardim (CCBJ) e do curso de extensão da Escola Pública do Audiovisual / Complexo Cultural Vila das Artes da Prefeitura de Fortaleza)

As entrevistas buscaram situar tanto o processo de construção dessas instituições, que têm no Instituto Dragão do Mar de Artes e Indústria Audiovisual do Ceará⁵ seu marco inicial, quanto o protagonismo feminino, contextualizados no desenvolvimento mais amplo das políticas culturais cearenses. Assim, foram estabelecidos 05 blocos de perguntas de partida para as duas entrevistadas: 1) Quando e por quais razões você começou a se interessar pelas políticas culturais? 2) Na época da criação do Instituto Dragão do Mar, o que se falava sobre políticas culturais? 3) Qual o lugar do Ceará, na época, no imaginário brasileiro? o que se pretendia mudar através das políticas culturais? 4) Quem eram as pessoas, as práticas, as ideias que permeavam as iniciativas políticas? Havia clareza nessas ambições e debates? 5) Como você vê a presença das mulheres na construção das políticas culturais naquele momento e agora?

As entrevistas foram realizadas em separado com as participantes, em dias distintos e conduzidas pelas duas autoras deste artigo. Posteriormente foram transcritas e interpretadas em conjunto com dados das pesquisas bibliográficas e documentais, indicando-se sempre, no desenvolvimento do trabalho, quais considerações foram diretamente colhidas com as entrevistadas.

⁵ Existe em atividade no Ceará desde 1998 o Instituto Dragão do Mar (IDM), inicialmente denominado Instituto de Arte e Cultura do Ceará - IACC, sendo este a primeira O.S. de Cultura do Brasil. Criado para gerir o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (CDMAC), o IDM é atualmente responsável pela gestão de 16 equipamentos estaduais de cultura, esporte e meio ambiente. Embora existam fortes conexões de origem entre o atual IDM, o CDMAC e o Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria Audiovisual abordado nesse artigo (todos criados na gestão de Paulo Linhares na Secretaria Estadual de Cultura), essas instituições não se confundem.

2 CONTEXTUALIZANDO AS POLÍTICAS CULTURAIS NO CEARÁ: O “GOVERNO DAS MUDANÇAS”, A SECULT, A PRIMEIRA SECRETÁRIA MULHER E SEU LEGADO

O Ceará, um dos Estados pioneiros na formulação, implantação e desenvolvimento das políticas culturais, possui um histórico de políticas de formação artística que também tem sido destaque nacionalmente (Sousa, 2024). Para entender como isso se deu, é preciso compreender o quadro político que gerou essa experiência na cultura.

O primeiro governo democraticamente eleito no Estado após o fim da ditadura, autodenominado “Governo das Mudanças”, foi responsável por inaugurar, no campo da cultura, uma série de políticas de fomento, de preservação e de formação artística (Barbalho, 2005) que, apenas iniciadas neste período histórico, encontraram forte desenvolvimento posterior. É neste contexto que surge a primeira Escola de Audiovisual do Ceará, ligada à Secretaria de Cultura, chamada de Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria do Audiovisual (1996). Entender o legado dessa experiência de formação e seus ecos no momento atual, com o protagonismo de lideranças femininas neste processo de continuidade, é o esforço deste artigo.

O “Governo das Mudanças” abrange o período de 1987 a 2006, quando ocuparam o poder os governadores Tasso Jereissati, Ciro Gomes e Lúcio Alcântara. Formado por um grupo político mais amplo, reunindo empresários e intelectuais, esse novo modelo de governo pretendia imprimir uma marca de modernidade e inovação à gestão, em oposição ao conservadorismo e clientelismo que teria sido representado pela “era dos coronéis” (décadas de 1970 e 1980), quando o Ceará foi governado por Virgílio Távora, César Cals, Adauto Bezerra. Esta proposta de modernização também teria, necessariamente, que passar pelas políticas culturais.

A Secretaria de Cultura do Ceará é pioneira no Brasil, tendo sido criada em 9 de agosto de 1966, pelo então Governador do Estado, Virgílio Távora, sucedido pouco tempo depois por Plácido Castelo. Sua criação é resultado de um movimento político mais amplo, que compreende também a criação do Conselho Estadual de Cultura (em 5 de outubro de 1966) e, mais adiante, em 1975, a fundação do Centro de Referência Cultural do Ceará. De acordo com o historiador Israel Carvalho de Oliveira (2014, p. 16-17), entre

1966 e 1980, o estado do Ceará viveu uma efervescência de políticas culturais que chama a atenção por sua intensidade e sua atuação ampla. Mais do que isso, nos chama a atenção a mobilização de setores da intelectualidade no intuito de legitimar as políticas do estado para a cultura através da formação de um discurso que se propõe construtor de um modelo eminentemente cearense, baseando-se em um princípio de pioneirismo julgado como parte da identidade destas terras.

No entanto, no intervalo entre o fim desse ciclo político (alinhado com as políticas culturais da ditadura) e a emergência do “Governo das Mudanças”, a Secretaria Estadual de Cultura (Secult) e o desenvolvimento das políticas culturais sofreram com o abandono e a falta de um projeto, que naturalmente precisaria ser adaptado à Constituição Federal de 1988. Nesse período, a Secult não possuía praticamente um orçamento e raros eram os candidatos a governante que a mencionavam nos seus planos de governo. No início do Governo Tasso Jereissati, o primeiro ocupante da pasta foi Barros Pinho, um político de carreira do PMDB, sem histórico de atuação no campo cultural. A partir da ruptura de Tasso com o PMDB e sua consequente filiação ao PSDB, partido do qual é fundador no Ceará, o então Governador não tinha mais compromisso político com o secretário no segundo ano do seu primeiro mandato e, pela primeira vez desde a criação, a Secult teve, em 1988, uma mulher à frente da pasta.

Com a mobilização da sociedade civil em prol de uma maior atuação da Secretaria e a compreensão por parte do governo do capital simbólico que seria possível adquirir com a pasta, a socióloga Violeta Arraes, que residia há anos em Paris, foi convidada para assumi-la. Violeta era também psicanalista e ativista política, e tinha participado de importantes movimentos culturais e políticos brasileiros, colaborando com D. Hélder Câmara, Paulo Freire e o ex-governador de Pernambuco, Miguel Arraes, seu irmão. Muito querida, era amiga e protetora de intelectuais e políticos que haviam sido exilados, sendo conhecida como a “Rosa de Paris”.

Foi ela, portanto, a primeira secretária a dar à Secult a dimensão que a cultura pleiteava dentro do governo. Sua atuação dividiu-se principalmente em três eixos: preservação e recuperação dos espaços físicos pertencentes à Secult (reforma estrutural do Teatro José de Alencar), promoção de eventos culturais de grande porte e a tentativa de implantação do pólo de audiovisual do Ceará. Essa gestão (1988-1991) deu início a um novo projeto de gestão cultural no Estado, inaugurando um protagonismo feminino à

frente da pasta que seria retomado depois com duas outras secretárias responsáveis por importantes políticas estaduais: Cláudia Leitão (2003-2006) e Luísa Cella (2023-atual).

Neste contexto, e apesar de alguns reveses, como é característica já discutida das políticas culturais no Brasil, com suas “descontinuidades, autoritarismos e ausências” (Rubim, 2007), algumas mulheres se destacaram na formulação e na implantação de políticas culturais inovadoras, nomeadamente no campo da formação e do fomento às artes. Para os objetivos deste artigo, o foco principal será a formação, visto que as iniciativas dos “Governos das mudanças” de implementação de um pólo audiovisual no Ceará têm repercussões ainda hoje, num cenário de criação da Ceará Filmes⁶. Assim, teremos que destacar a criação e a atuação da Escola Porto Iracema das Artes e da Escola de Artes da Vila das Artes, respectivamente no âmbito do Estado e da Prefeitura.

3. A CONSTRUÇÃO DE UM POLO DE AUDIOVISUAL NÃO SE FAZ SEM FORMAÇÃO EM ARTES: O INSTITUTO DRAGÃO DO MAR DE ARTE E INDÚSTRIA DO AUDIOVISUAL E SEU PAPEL NA POLÍTICA CULTURAL CEARENSE

Antes mesmo do primeiro mandato de Tasso Jereissati, se discutia a implantação de um pólo audiovisual no Ceará, numa perspectiva de fomento à indústria cultural. Esta discussão encontrava eco no cenário nacional mais abrangente, onde se debatia o alcance da produção nacional em diálogo com o mercado internacional e as novas técnicas de produção audiovisual. Termos como “expressão cultural”, “mercado global”, “descentralização”, “produção na periferia do capitalismo”, já eram utilizados por cineastas e críticos. O grupo ligado à Federação das Indústrias do Ceará (FIEC), e que depois se tornou governo efetivamente, não estava alheio a este debate, uma vez que a centralização das políticas públicas no eixo Rio-São Paulo demandava uma mudança de paradigma e descentralização.

⁶ Ceará Filmes é o Programa Estadual de Desenvolvimento do Cinema e Audiovisual criado pela Lei n.º 17.857/2021, que também instituiu o Sistema Estadual de Cinema Audiovisual. O Programa tem como objetivo geral o fortalecimento dos arranjos criativos e produtivos do setor, como meio de desenvolvimento econômico, além do fomento ao desenvolvimento da produção do audiovisual cearense em conexão com a arte e a cultura digital, promovendo os processos de criação, formação, exibição, distribuição, preservação, pesquisa e intercâmbio, em âmbito nacional e internacional (Fonte: Secult/CE, disponível em: <https://www.secult.ce.gov.br/2021/12/30/governador-camilo-sanciona-lei-que-institui-o-programa-estadual-de-desenvolvimento-do-cinema-e-audiovisual-programa-ceara-filmes-e-cria-o-sistema-estadual-do-cinema-e-audiovisual/>. Acesso em 17 fev. 2025).

No Ceará aconteceu, em 1984, o Seminário *Cinema e Literatura*, uma parceria entre a UFC, a Casa Amarela (órgão ligado à universidade, onde se ofertam cursos de fotografia, cinema e vídeo), a Capes e a Embratur. Sinal da importância do Seminário na época foi a presença dos cineastas cearenses radicados fora, Zelito Vianna, Pedro Jorge e Hermano Penna. Eles, assim como Rosemberg Cariry, pleiteavam mais recursos para o setor que oscilava entre o apadrinhamento estatal e a indiferença do mercado privado. Em resumo, quando Violeta Arraes chega à Secretaria, o debate já existia e fazia parte de uma reivindicação que questionava a necessidade e capacidade de profissionalização de um setor sem que houvesse, no entanto, políticas de formação consistentes para atender a esta demanda.

Enquanto ela esteve à frente da Secretaria, outros desafios foram sendo priorizados. No entanto, a discussão permaneceu durante o governo de Ciro Gomes, sucessor de Tasso, sobretudo a partir da chegada de Paulo Linhares à pasta. Convidado por Ciro Gomes após a saída de Augusto Pontes, poeta e publicitário, Paulo Linhares e seu grupo mais próximo (entre estas pessoas, a jornalista Bete Jaguaribe, mencionada anteriormente) chamado de “o núcleo trotskista do governo” por Ciro, instauraram uma lógica de “garantir força política para tratar a cultura como prioridade” (Linhares, 1994, p.3). Ciro não estava alheio às possibilidades midiáticas que o seu governo poderia alcançar com a atuação da Secretaria e Paulo tratou de alavancar a atuação da Secult com um período intenso de projetos de formação, convidando à Fortaleza professores oriundos de todo o Brasil e do exterior, apostando também em eventos como a Feira do Livro e o Festival de Cinema (que mais tarde se tornaria o Cine Ceará).

Coincidência ou não, Paulo chegava de Paris à Fortaleza justamente quando François Mitterrand chegava ao fim do seu longo governo. Tendo tido como ministro da cultura Jack Lang, personagem midiática, amada e detestada pelo círculo cultural, criticado por obras megalômanas e por ser excessivamente vaidoso. Jack Lang serviu à Mitterrand e ao seu projeto de governo deixando uma marca perene na capital francesa através de grandes projetos arquitetônicos e ousados projetos de ação cultural. Tendo vivido essa efervescência nos últimos anos, Paulo foi o primeiro a, juntamente com sua equipe, elaborar um Plano de Ações Culturais, o primeiro dos planos e documentos de trabalho produzidos pela Secult (Barbalho, 2005, p. 67).

Neste plano, a formação em artes merecia destaque e logo no início da sua administração, diversas ações de formação tiveram espaço até a criação do Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria Audiovisual do Ceará (1996): “não só o projeto mais importante da secretaria em todo o período de gestão (de Paulo Linhares), como também o maior programa de formação artística feita no Ceará até hoje” (Barbalho, 2005, p. 87).

O espectro de linguagens e áreas oferecidas era bem amplo: [O Instituto] era formado por três centros: O Centro de Estudos de Dramaturgia, coordenado por Orlando Senna, com o objetivo de formar e capacitar bons roteiristas para o mercado brasileiro do audiovisual; o Centro de Estudos Básicos, nas áreas de Cinema e Vídeo, Design em Artesanato, Artes Plásticas, Gestão Cultural e Artes Cênicas, oferecendo cursos profissionalizantes de curta duração nas diversas áreas; e o Centro de Design. Como eram cursos profissionalizantes voltados à capacitação para o trabalho, contavam com financiamento do Fundo de Apoio ao Trabalhador (FAT), mantido pelo Ministério do Trabalho (Garcia, 2012, p.7).

Assim, foi inaugurada, no governo Tasso Jereissati, esta escola pioneira no cenário cearense na oferta de formação em artes, uma vez que, com exceção do Curso de Música da Universidade Estadual do Ceará (UECE), reconhecido legalmente em 1979, um leque mais amplo de cursos superiores nas Universidades só iria surgir no início dos anos 2000, como o Curso de Nível Superior Tecnologia em Artes Cênicas, em 2002, no então Centro Federal de Educação Tecnológica do Ceará - CEFET/CE, que foi transformado na Licenciatura em Teatro em 2008, mesmo ano de implantação da Licenciatura em Artes Visuais, ambos já no atual IFCE. Os cursos de Cinema e Audiovisual, assim como o de Teatro da UFC, datam de 2010, e o curso superior de Dança, de 2011.

Apesar do contexto desta implementação se inserir numa necessidade maior do governo recém-eleito de dar cara nova ao Ceará através, inclusive, das ações simbólico-midiáticas que a secretaria teria capacidade de instaurar através de suas políticas, a criação de uma escola de formação artística totalmente gratuita longe do eixo econômico e político do Brasil foi, por si só, um acontecimento. Vale lembrar que os cursos de duração de dois ou três anos tinham professores reconhecidos nacional e internacionalmente e que foi pauta nos maiores veículos de comunicação do país. O seu fechamento, devido à falta de verba advinda do FAT, segundo declaração da então Secretária de Cultura, Cláudia Leitão, deixou um vácuo na oferta de formação em artes no Ceará.

Bete Jaguaribe, na entrevista realizada especialmente para este artigo, ressalta que naquele momento o campo cultural do Brasil vivia o luto das (falhas) políticas de Collor, que extinguiu o Ministério da Cultura e diversos outros órgãos. A maneira como o Instituto surgiu no Ceará causou, portanto, grande impacto na época. E o seu fechamento, traumático para o campo, segundo ela, motivou o surgimento de outras experiências formativas, como, por exemplo, a Escola Porto Iracema das Artes, equipamento estadual, e também, conforme a declaração de Beatriz Furtado na entrevista realizada por nós, o Complexo Cultural Vila das Artes, equipamento municipal de formação em artes.

3.1 Vila das Artes: construção de uma política municipal de formação em Artes em Fortaleza

A partir de 2003, o fechamento abrupto, sem qualquer negociação com o campo, do programa de formação do Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria Audiovisual do Ceará deixou no vazio artistas, produtores e demais trabalhadores da cultura envolvidos. O desalento e a revolta gerados pelo fim inesperado dessa experiência extremamente bem sucedida⁷, foi reproduzido em uma fala de Beatriz Furtado durante a entrevista: “Acabou o Instituto Dragão do Mar [de Arte e Indústria Audiovisual], e agora? Tava todo mundo refém dessa situação. Quem podia sair [do Ceará], saía, quem não podia ficava aqui, sem nada”.

Fundadora de um importante experiência artística autônoma em Fortaleza (Alpendre Casa de Arte), que envolvia produção, realização e formação em múltiplas linguagens, criada por um coletivo de artistas e pensadores da cultura, Beatriz Furtado estava profundamente envolvida com o Instituto, onde foi aluna da primeira turma de Dramaturgia, até mesmo por ter saído do Ceará durante a juventude pela ausência de oportunidades de formação em cultura e artes e enxergar o enorme potencial da formação para o Estado.

A entrevistada relata que o grupo “órfão” do Dragão, do qual fazia parte, encontrou oportunidade para retomar um programa formativo de acesso público que

⁷ Camila Camba Garcia conduziu uma pesquisa qualitativa, por meio de questionários com perguntas semi-estruturadas, com uma amostra de dez ex-alunos do Instituto Dragão do Mar, espaciais distribuídos da seguinte forma: 70% do Nordeste (30% Fortaleza-CE, 20% Aracati-CE, 10% Parnaíba-PI e 10% São Luís-MA), 20% do Sul (Porto Alegre-RS) e 10% do Norte (Manaus-AM). Na análise das respostas, Garcia indica que de forma quase unânime, os entrevistados creditam ao Instituto Dragão do Mar a porta de entrada para sua atuação no mercado da área de Audiovisual” (2012, p. 11).

continuasse a rica experiência vivida, agora em âmbito municipal, na gestão da Prefeitura petista Luizianne Lins (iniciada em 2005 e estendida até 2013, ano final do segundo mandato), que apresentava sensibilidade e vontade política para reestruturar as políticas culturais em âmbito municipal⁸. Boa parte dos artistas e trabalhadores da cultura havia aderido à campanha de Luizianne, que era a mais consistente na apresentação de propostas para o campo, e tinha natural proximidade com o mandato recém conquistado. A própria Beatriz Furtado era ligada ao PT, trabalhando diretamente em campanhas petistas desde os anos 1980, inclusive a da primeira prefeita de Fortaleza, Maria Luiza Fontenele.

“A Vila das Artes nasceu da morte do Instituto Dragão do Mar”, afirma Beatriz, que ocupou o cargo de Presidente da Fundação de Cultura, Turismo e Esporte - FUNCET (a Secretaria de Cultura de Fortaleza só seria criada um pouco depois, em 2006) durante parte da gestação e no momento do nascimento do projeto da Vila, “e foi assim, na marra, ocupando”, diz ela. Segundo a entrevistada, o motor do processo foi a imensa vontade e organização de artistas e trabalhadores da cultura para remontar, de alguma forma, a experiência de formação do Instituto. Cláudia Pires (2023, p. 39) confirma: “não fosse um amplo poder de mobilização de um grupo de artistas, além de grande disposição desse grupo para os embates, a escola de artes municipal dificilmente teria se concretizado”.

Foi assim, por meio da mobilização de artistas e produtores, em especial do grupo do audiovisual, em uma comissão composta por Rodrigo Capistrano Camurça, Vanessa Teixeira, Gláucia Soares e Ivo Lopes, que começou a ser desenvolvido um projeto para um programa de formação. Esse projeto chegou às mãos do antecessor de Beatriz Furtado na FUNCET, Alexandre Barbalho, ainda em 2005 (Freitas, 2021, p. 24). A partir daí, segundo Beatriz Furtado (que assumiria a Presidência da FUNCET, pouco depois, também em 2005), começou a tomar corpo um projeto maior, envolvendo difusão, formação e pensamento artístico e cultural em âmbito municipal, que foi sendo construído coletivamente, de forma que não se pode apontar uma personalidade, um nome de referência que encarne a origem da Vila das Artes: “quem fez a Vila das Artes não fui eu, foi um movimento que envolveu muita gente”, finaliza.

⁸ Esse compromisso com a cultura pode ser percebido a partir da evolução orçamentária destinada à cultura. Nos anos de 2002 a 2005, a média destinada ao setor era de 0,45% da Lei Orçamentária Anual (LOA). Já a partir de 2006, a cultura passou a responder por 1,11% da LOA, e entre os anos de 2006 e 2010, o reforço orçamentário foi contínuo, resultando numa média de 1,5% da LOA.

De fato, originalmente, entre os projetos de cultura previstos pela gestão de Luizianne Lins, não havia algo como a Vila das Artes. Havia uma promessa de campanha (posteriormente cumprida), de criar os Centros Urbanos de Cultura, Arte, Ciência e Esporte (CUCA), equipamentos para a realização de uma política de juventude que envolvia formação em arte e cultura. O que a Prefeitura fez, portanto, foi materializar uma demanda vinda diretamente do campo artístico e cultural, quando encampou a Vila como equipamento municipal específico de formação.

O Lançamento da Vila das Artes aconteceu em 11 de janeiro de 2006, com a presença da Prefeita de Fortaleza, do então Ministro da Cultura, Gilberto Gil e de seu Secretário do Audiovisual, Orlando Senna, que havia integrado a equipe do Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria do Audiovisual. Nesse início do Projeto, estava prevista a implantação, em um único espaço, das Escolas do Audiovisual e da Dança de Fortaleza, além do Núcleo de Produção Digital, da Agência de Notícias Culturais e do Centro de Artes Visuais do município (Freitas, 2021, p. 25). O nome Vila das Artes veio, segundo Beatriz Furtado, das próprias características do lugar, conquistado com muita luta (“ocupado”), pois o prédio seria destinado pela gestão municipal à sede da Secretaria Executiva Regional do Centro. O espaço físico é uma bela edificação dos anos 1950, casa da neta do Barão de Camocim, cujo Palacete integra o Complexo, com os imóveis organizados como uma vila, delimitada, entre outras importantes vias do centro da cidade, por uma ruazinha estreita, chamada “Vila do Barão”.

A partir de 2018, a Vila das Artes passou a ser gerida por uma Organização Social (Instituto Cultural Iracema) certificada pela Prefeitura de Fortaleza, e consolidou-se com um Complexo Cultural, alicerçado em três eixos: o Centro Cultural Casa do Barão de Camocim, a Casa de Formação ou Casa das Escolas, e a Biblioteca de Artes da Vila. Atualmente, além das Escolas Públicas de Audiovisual e de Dança, o Complexo também abrange as Escolas Públicas de Teatro, Circo, Artes Visuais e Música.

3.2 Escola Porto Iracema das Artes e a cauda do Dragão: equipamento de referência em formação artística no Brasil

Surgida em 2013 no antigo prédio da Capitania dos Portos, na Praia de Iracema, ao lado do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, esta escola está na esteira da experiência iniciada com o Instituto. Desde seu início, se formulou que a escola teria três

eixos formativos, a saber: o Programa de Formação Básica, o Programa de Formação Técnica e os Laboratórios de Criação. Ao falar da Escola Porto Iracema, a Diretora Bete Jaguaribe não consegue conter o entusiasmo, visto que sua inauguração teve muito de simbólico para ela e para todos os profissionais envolvidos: “era como se estivéssemos reinaugurando a experiência formativa do Instituto, com toda a excitação que ele causou na cidade”. Ela insiste que a escola é um espaço para *experiências e partilhas simbólicas*, cujas práticas e metodologias pouco têm a ver com a indústria cultural e seus padrões estéticos.

Os três programas existentes na escola se diferem nas metodologias aplicadas e também no público aos quais eles são oferecidos. O Programa de Formação Básica, cujo público prioritário são alunos egressos de escolas públicas e que têm entre 15 e 29 anos, é a porta de entrada de jovens sem experiência no campo artístico para cursos de iniciação nas áreas de Audiovisual, Teatro e Artes Visuais, sem um caráter profissionalizante e disciplinador. Ao experimentar um percurso formativo que compreende um conjunto de módulos independentes e interligados, os alunos vivenciam uma “formação em artes numa perspectiva mesmo da formação estética e sensível”, ou seja, “a experiência artística apenas como experiência artística”, segundo Bete Jaguaribe (2026, p.26). Assim, noções básicas dessas linguagens artísticas são estudadas junto a temas que conectem essa juventude aos seus territórios e narrativas.

O Programa de Formação Técnica em Dança forma profissionais capazes de atuar em Dança como intérpretes/criadores. Possui 1.500h/a e é reconhecido pelo Conselho Estadual de Educação do Ceará. Vale ressaltar que este não é o único curso técnico que o IDM oferece, sendo importante mencionar também o Curso Técnico em Dança, o Técnico em Teatro, em Música e em Jogos Digitais, assim como o Curso de extensão em Audiovisual (1000 h/a), oferecidos pelo Centro Cultural Bom Jardim, localizado em um dos territórios de menor IDH em Fortaleza e certificados pelo IDM, pela Seduc e pela UFC. A implementação desses cursos se deu em parceria com a Escola Porto Iracema da Artes, num trabalho em rede que é uma das premissas da Secult (parceria técnica e conceitual entre os muitos equipamentos que compõem a sua rede pública, geridos diretamente ou através de OS).

Os Laboratórios de Criação, por sua vez, são um programa voltado para artistas experientes cujas trajetórias os colocarão em “territórios de experimentação”, como Bete

ênfata na entrevista. São selecionados a cada edição projetos a serem desenvolvidos em residências artísticas de duração de sete meses, e que poderão contar, além de bolsas e da estrutura física e de equipamentos da escola, com a tutoria de um artista renomado no setor⁹. Durante este processo, busca-se a experimentação sem, no entanto, haver a obrigatoriedade de apresentar uma obra finalizada ao término da edição. Portanto, o debate que se instaura é em torno do processo e não da finalização, em torno das experimentações e não da necessidade de se apresentar um produto finalizado, seja ele peça de teatro, show musical ou exposição de artes visuais. “A Porto defende uma perspectiva pedagógica crítica, dialógica e processual, afinada com as premissas de Paulo Freire”, explica Cláudia Pires (2023, p. 33), coordenadora dos Laboratórios de Criação.

Além de Fortaleza, a escola também está presente em outros dez municípios do Ceará com o projeto *aBarca-formação em artes para as juventudes*. Financiado pelo Fundo Estadual de Combate à Pobreza (FECOP), este projeto leva percursos formativos em artes para jovens que residam em territórios com altos índices de Crimes Violentos Letais Intencionais (CVLI). Em livro que reúne artigos sobre as pedagogias da Escola, Bete afirma que “as políticas de educação em artes não têm o poder mágico de salvar, de resolver as tragédias da pobreza, da violência, que destroçam, diariamente, centenas de vidas no Brasil” (Jaguaribe, 2023, p.26). Mas embora a proposta não seja a de “salvar ninguém”, certamente se pode contribuir para o exercício de cidadania cultural dessas populações historicamente excluídas de seus direitos básicos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa realizada para a construção deste artigo permitiu o encontro, real e simbólico, com muitas mulheres que contribuíram enormemente para as políticas culturais no Ceará. Como Prefeitas, Secretárias de Cultura, Presidentes de Fundação, Diretoras de Institutos e Escolas de Formação, elas representam a realização de uma das mais importantes demandas do movimento feminista: a ocupação do espaço público pelas mulheres, na condição de protagonistas, compartilhando o exercício do poder, para a

⁹ Não caberia aqui relatar em minúcia quais e quantos artistas foram tutores nos Laboratórios nesses anos, mas vale ressaltar que entre eles estão artistas de trajetórias consagradas inclusive internacionalmente, a exemplo de Karim Aïnouz, Rômulo Fróes, Russo Passapusso e Murilo Hauser.

construção de uma sociedade mais equânime em termos de gênero e suas interseccionalidades.

Durante as leituras e entrevistas realizadas, entendemos que a participação dessas mulheres, com suas significativas histórias pessoais na ação política e cultural, foi crucial para que essas experiências pioneiras de formação em Arte e Cultura acontecessem com a potência que aconteceram, gerando outras iniciativas que se multiplicaram, e que seu registro e tematização na história das políticas culturais do Estado é mais do que necessário.

O Ceará - feminino - da cultura que começou com Violeta Arraes é hoje uma realidade muito presente, percebida por quem trabalha com política e cultura no Estado e fora dele. Atualmente as Secretarias de Cultura do Ceará, de Fortaleza e de muitos municípios cearenses são geridas por mulheres, assim como a Presidência da mais antiga Organização Social de Cultura do Estado e do Brasil, e muitas das Diretorias e Gerências dos equipamentos culturais no Estado (a própria Vila das Artes e a Escola Porto Iracema), inclusive a do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura. Essa presença feminina é hoje reconhecida e reivindicada por um campo que percebeu a riqueza e a importância dessa representatividade.

REFERÊNCIAS:

ALMEIDA, Milena Cristina; CEREDA, Allan Mateus. História Das Políticas Culturais Para Mulheres No Brasil. *Revista Latinoamericana de Estudios en Cultura y Sociedad* | Latin American Journal of Studies in Culture and Society V. 03, ed. especial, ago., 2017, p. 142-153

BARBALHO, Alexandre, *A Modernização da Cultura*. Fortaleza: Imprensa universitária, 2005, pg. 50.

CALABRE, Lia. Políticas culturais no Brasil: balanço & perspectivas. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas e BARBALHO, Alexandre (Orgs). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: Edufba, 2007.

CASTRO, Elaine de; OLIVEIRA, Ulisses Tadeu Vaz de. A entrevista semiestruturada na pesquisa qualitativa-interpretativa: um guia de análise processual. *Entretextos*, Londrina, v. 22, n. 3, p. 25-45, 2022. p25-45.

FREITAS, Jéssica Colaço (Org.). *Vila das Artes: 15 Anos*. Fortaleza: Secultfor, 2021.

GARCIA, Camila Gamba. *Filhos do Dragão: O impacto do Instituto Dragão do Mar no Audiovisual do Ceará*. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos). Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e

Comunicação / Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (CELACC/ECA/USP). São Paulo, p. 21, 2012.

JAGUARIBE, Elisabete. Porto Iracema e a formação em artes como modo de existência. In: JAGUARIBE, Elisabete; PIPANO, Isac (orgs.). *Pedagogias da Porto Iracema: poéticas e políticas de formação em artes no Ceará*. Fortaleza: Instituto Dragão do Mar, 2023.

LINHARES, Paulo, A cultura como maior prioridade [Entrevista]. *Jornal O Povo*, Fortaleza, 31 jul. 1994. Caderno Vida e Arte.

OLIVEIRA, Israel Carvalho de. *Entre a Cultura e o Espírito: domínios da intelectualidade cearense na política cultural (1966-1980)*. Dissertação (Mestrado em História Social). Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará (CH/UECE). Fortaleza, p. 111, 2014.

PIRES, Cláudia. Políticas públicas de formação em artes: breve olhar para os processos e percursos do Ceará. In: JAGUARIBE, Elisabete; PIPANO, Isac (orgs.). *Pedagogias da Porto Iracema: poéticas e políticas de formação em artes no Ceará*. Fortaleza: Instituto Dragão do Mar, 2023.

RAGO, Margareth. As mulheres na historiografia brasileira. In: SILVA, Zélia Lopes (Org.). *Cultura Histórica em Debate*. São Paulo: UNESP, 1995.

RUBIM, Albino. *Políticas culturais no Brasil: tristes tradições*. Revista Galáxia, São Paulo, n. 13, p. 101-113, jun. 2007.

SOUSA, Ana Paula. Uma escola, um filme. *Carta Capital*. São Paulo, 18 de abril de 2024.

THÈ, Nílbio. *O Dragão devorado: a educação profissionalizante em cultura como fomento à economia criativa: o caso do Instituto Dragão do Mar*. Dissertação (Mestrado em Políticas Públicas e Sociedades). Centro de Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Estadual do Ceará (CESA/UECE). Fortaleza, p. 124, 2010.

ENGENHARIA CULTURAL: RELATOS DE UM CURSO DE GESTÃO CULTURAL NO RIO DE JANEIRO

Rebeca Brandão¹

Isabela Souza²

Manoel Silvestre Friques³

Resumo

Neste texto, registramos e compartilhamos o nosso processo de aprendizado com o curso de gestão cultural intitulado “Engenharia Cultural: como práticas de gestão podem impactar territórios”. Essa formação em gestão cultural surgiu de uma iniciativa interinstitucional entre o Observatório de Favelas e o Laboratório de Cultura e Tecnologia Social (LACUTS) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), que busca oferecer um espaço às gestoras e aos gestores culturais das periferias do Rio de Janeiro de forma a possibilitar a reflexão sobre suas práticas de gestão por meio da sistematização dos modos de fazer, do debate de conceitos e da partilha de experiências. Desde 2021, foram realizadas três edições do curso, as quais apresentamos neste trabalho.

Palavras-chave: gestão cultural, políticas culturais, políticas públicas, cultura.

¹ Artista-produtora, gestora cultural e pesquisadora da cultura independente carioca e fluminense. Foi coordenadora da Arena Carioca Dicró (2017-2021), onde idealizou e desenvolveu projetos como Mulheres Protagonistas, Festival Lá Fora e Programa de Residências Artísticas. Até 2023, foi coordenadora de Desenvolvimento Institucional do Observatório de Favelas. Idealizadora do Outro Centro, uma plataforma de gestão e incidência em políticas culturais na Baixada Fluminense. Conselheira de Cultura no município de Nova Iguaçu (2023-2025) e coordenadora do curso “Engenharia Cultural: como práticas de gestão podem impactar territórios?”, realizado em parceria com a UNIRIO. Fundadora do Cine Joana D’Arc, em Nova Iguaçu. E-mail: rebeca.brandao@observatoriodefavelas.org.br

² Isabela Souza nasceu e cresceu na Maré, é Doutora em Geografia (UFF), Mestre em Planejamento Urbano e Regional (UFRJ), possui MBA em Gestão de Projetos (IBMEC) e Bacharelado em Turismo (UNIRIO). Diretora do Observatório de Favelas, onde trabalha desde 2011, tendo atuado na coordenação da Arena Dicró, do Galpão Bela Maré. Na organização, acompanha diretamente todos os projetos do eixo Arte e Território. Desde 2024, é Coordenadora Adjunta do estado do Rio de Janeiro do Programa Agentes Territoriais de Cultura (Ministério da Cultura e IFRJ). Coordenadora do curso “Engenharia Cultural: como práticas de gestão podem impactar territórios?”. E-mail: isabela@observatoriodefavelas.org.br

³ Jovem Cientista do Nosso Estado (Faperj), 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), na Université Paris Nanterre (2019), na Université Libre de Bruxelles (2024) e na Universitat Autònoma de Barcelona (2025). E-mail: manoel.friques@gmail.com

Introdução

Em 2021, em parceria interinstitucional com o Laboratório de Cultura e Tecnologia Social (LACUTS) formado por professoras/es da graduação em Engenharia de Produção da UNIRIO, o Observatório de Favelas propôs o curso "Engenharia Cultural: como práticas de gestão podem impactar territórios". O intuito dessa formação é aprimorar conhecimentos na área da gestão cultural para pessoas oriundas de favelas e periferias. Até o momento, tivemos três edições ocorridas, respectivamente, em 2021, 2022 e 2024.

Nosso objetivo é apresentar um panorama geral do processo formativo feito pelo Observatório de Favelas, do seu formato online ocorrido no período da Pandemia de Covid-19 até o momento posterior, em que optamos por direcionar o curso para pessoas da Zona Norte e Zona Oeste do Rio de Janeiro (semipresencial em 2022, na Arena Dicró) e pessoas da Baixada Fluminense (presencialmente em 2024, em Nova Iguaçu).

Para isso, dividimos o texto em algumas sessões, a fim de mostrar as particularidades da construção do curso, a metodologia empregada e os conceitos usados como direcionadores de nossa perspectiva. Além disso, a partir de dados coletados no decorrer da formação, compartilhamos o perfil das/os participantes e de seus territórios de origem, como amostragem do contexto geopolítico e dos efeitos do curso. Nas considerações finais, recobramos os pontos essenciais abordados no texto.

Culturas de Periferia e o curso de “ Engenharia Cultural: Como práticas de gestão podem impactar territórios”

Desde 2017, o Observatório de Favelas⁴ desenvolve o Programa Culturas de Periferias. Trata-se de um projeto com uma estratégia de formação e de pesquisa que busca contribuir para a formulação e a execução de políticas culturais estruturadas a partir de territórios favelados e periféricos, como também leva em conta suas/seus moradoras/es e suas práticas e hábitos artístico-culturais. A iniciativa parte da premissa

⁴ “O Observatório de Favelas é uma organização da sociedade civil que atua há 20 anos nas áreas de pesquisa, consultoria e ação pública, dedicada à produção de conhecimento e de políticas públicas sobre favelas e fenômenos urbanos. Suas proposições e ações visam à construção de experiências que superem as desigualdades e fortaleçam a democracia a partir das favelas e periferias como territórios de potências e direitos dentro dos eixos Arte e Território, Políticas Urbanas, Direito à Vida e Segurança Pública, Comunicação e Educação”. Disponível em: www.observatoriodefavelas.org.br. Acesso em: 15 fev. 2025.

de que “a produção artístico-cultural é, em suas amplas dimensões, uma força de afirmação das potências dos espaços populares para superar estigmas de violência e os estereótipos de pobreza que os cercam” (BARBOSA, 2017, p. 6). Assim, reconhecer e valorizar os modos de criação, as inventividades estético-políticas, bem como a relação intrínseca que artistas, produtoras/es e gestoras/es culturais estabelecem com seus territórios são passos fundamentais para o surgimento de compreensão e elaboração de políticas culturais adequadas.

Apoiado nessa premissa, o Culturas de Periferia é concebido como um programa de formação, pesquisa e mapeamento de práticas culturais e de gestão que são desenvolvidas por profissionais cujas atuações estão estruturadas, principalmente, com vistas para os seus territórios. Nas duas primeiras edições, o programa dedicou-se a refletir sobre a produção cultural, expandindo o olhar para a multiplicidade de ações e expressões artísticas na Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro. Desde 2022, então, diante de uma aproximação com o que vínhamos construindo por meio da gestão da Arena Cultural Dicro⁵, o Culturas de Periferia foi expandido. Passamos a estar também comprometidas/os com a realização de formações e pesquisas acerca da gestão cultural de base territorial.

Essa escolha por expandir o projeto ocorre levando em conta o entendimento de que nossos investimentos em uma política social e cultural atrelada ao desenvolvimento territorial produziram um terreno fértil para o surgimento de lideranças em diversas áreas. Essas lideranças surgidas no seio desse processo de formação, atualmente, elaboram tecnologias autorais de gestão sociocultural e formulam política em seus territórios. Outra razão relevante é o contexto político atual: desde 2020, o Brasil passou por uma profunda e radical transformação no que tange à democratização dos recursos da cultura. Após intensa mobilização da sociedade civil frente ao desmonte federal das políticas culturais, a Lei Paulo Gustavo e a Política Nacional Aldir Blanc (PNAB) passam a garantir que municípios que nunca tinham dedicado uma linha de seus projetos político-orçamentários à cultura repassem recursos exclusivamente à cena local. Esses recursos, a serem executados até 2027, carregam em si o poder de transformar radical e incontornavelmente os territórios onde chegam, do ponto de vista

⁵ Desde 2012 o Observatório de Favelas é co-gestor junto à Secretaria Municipal de Cultura da Arena Cultural Dicro, um equipamento cultural público localizado na Penha, Zona Norte do Rio de Janeiro. Disponível em: www.arenadicro.org.br. Acesso em: 17 fev. 2025.

tanto da gestão pública, fortemente estimulada a formular políticas culturais de base territorial, quanto da sociedade civil, que tem a oportunidade de contribuir diretamente nas formulações necessárias e fomentar a estruturação das ações concretas, além de se beneficiar diretamente das estratégias.

É nesse cenário que localizamos o curso de extensão “Engenharia Cultural: Como práticas de gestão podem impactar territórios”. Esse curso foi concebido no contexto do Culturas de Periferia, nos anos 2021, 2022 e 2024, em parceria com o Laboratório de Cultura e Tecnologia Social (LACUTS), do curso de Engenharia de Produção com ênfase em Cultura, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Trata-se, afinal, de uma formação direcionada para gestoras/es culturais de origem popular e com destacada experiência em seus territórios, gerando um espaço de criação de rede, aprendizagem e aprofundamento de práticas de gestão.

O curso representa o aprofundamento de uma pesquisa-ação que vinha sendo desenvolvida no contexto da gestão do Observatório de Favelas na Arena Dicró, em parceria com a Escola de Engenharia de Produção da UNIRIO. Nesse percurso de cooperação, professoras/es e estudantes da Universidade vinham contribuindo para a sistematização de metodologias e mapeamento de processos que faziam parte do cotidiano da administração do equipamento cultural. Diante do interesse compartilhado pelas duas instituições em estar em rede e diálogo com gestoras/es culturais descentralizados em termos de território, gênero, classe e sexualidade, esse curso é fruto de uma experiência que nasceu da prática de gestão e do exercício de reflexão sobre nós mesmas/os. Especificamente, a trajetória de nascimento desse processo formativo entrelaça, de um lado, a experiência adquirida pelo Observatório de Favelas na gestão cultural e, de outro, o propósito do curso de Engenharia de Produção da UNIRIO, o único da engenharia voltado à produção cultural no Brasil.

A formação reflete, com efeito, o amadurecimento da experiência de quase 13 anos de gestão do Observatório de Favelas na Arena Cultural Dicró, um espaço público da rede municipal de equipamentos culturais do Rio de Janeiro, localizado na Penha, Zona Norte, na vizinhança dos Conjuntos de Favelas da Penha e do Alemão. Em 2020, durante a pandemia, a Arena Dicró se dedicou a pensar sobre práticas de gestão cultural, iniciativa que culminou no seminário *O Valor do Encontro*, que reuniu gestoras/es de

diversos estados brasileiros e de países de língua portuguesa, iniciando um diálogo sobre o que chamamos de uma gestão cultural “a contrapelo”.⁶

Esse seminário ajudou a desenhar uma nova visão de gestão cultural, baseada na descentralização e no fortalecimento das práticas culturais locais. A parceria com a UNIRIO, já em movimento desde o processo de sistematização da metodologia empregada pelo Observatório na gestão da Arena Dicró, ganha um novo capítulo, quando as duas instituições realizam a coordenação conjunta do curso de “Engenharia Cultural”. A opção por batizarmos o curso com esse nome se dá justamente por querermos fazer uma provocação para revelar uma nova perspectiva sobre a engenharia brasileira, dado que ele surge das construções físicas, afetivas e simbólicas protagonizadas pelas gestoras culturais periféricas. Com isso, buscamos territorializar a definição de engenharia cultural oferecida por Mollard definida como a “capacidade de fornecer soluções ótimas, em termos de qualidade, custos e prazos, às solicitações dos parceiros da vida cultural para a definição de objetivos, a implementação de programas, a mobilização de fundos e a realização artística de projetos” (1994, p. 3).

O aprofundamento da parceria entre o Observatório de Favelas e a UNIRIO ocorre, portanto, devido ao interesse interinstitucional em ampliarmos o nosso conhecimento e a nossa troca a respeito das soluções, criações e metodologias encontradas por gestoras/es culturais de favelas e periferias do Rio de Janeiro dentro de um processo formativo. Considerou-se, nesse caminho, os marcadores sociais de território, gênero, classe e sexualidade. Ao lado de outros esforços de reflexão sobre as metodologias de gestão cultural empreendidas por nós, o curso promove uma experiência especialmente relevante porque nasce da prática de gestão e do exercício de reflexão das/os gestoras/es sobre seus percursos e suas atuações. Em outras palavras, a cada edição, convocamos gestora/es culturais com destacado conhecimento em seus respectivos territórios, de forma a fornecer um espaço onde elas/eles possam pensar, sistematizar e compartilhar suas práticas gerenciais. Ao final do curso, todos recebem

⁶ Uma gestão cultural à contrapelo ressoa, evidentemente, a sétima tese sobre o conceito de história formulada por Walter Benjamin, na qual o autor, a partir da constatação de que a cultura não é isenta de barbárie, nos convida a realizar um exercício de empatia historiográfica, narrando a história dos vencidos. Nosso interesse por uma gestão periférica e invisibilizada dos manuais gerencialistas nos faz aproximá-lo do convite de Benjamin.

um certificado de extensão emitido por uma universidade federal, algo que nos parece de extrema valia, pois aproxima o ambiente universitário de diferentes realidades.

A primeira edição do “Engenharia Cultural: Como práticas de gestão podem impactar territórios” foi realizada online e teve alcance de pessoas de todas as regiões do Brasil, ainda durante a pandemia de Covid-19, em 2021. A segunda edição, em 2022, ocorreu presencialmente na Arena Dicró e mobilizou uma rede de gestoras/es culturais atuantes nas Zonas Norte e Oeste do Rio de Janeiro. Em 2024, realizamos nossa terceira edição e chegamos com nossa formação na Baixada Fluminense, no Teatro Sylvio Monteiro, Nova Iguaçu, formando gestoras/es culturais oriundas/os e/ou atuantes nas cidades dessa região do estado do Rio de Janeiro. Com isso em vista, nesta comunicação pretendemos compartilhar um pouco de nosso processo, focalizando especificamente a metodologia e a rede de gestoras/es formada ao longo das edições do curso.

Metodologia e conceitos orientadores

A cada edição, a estrutura do nosso curso de extensão foi aprimorada, chegando a um formato robusto. Inicialmente era realizado em vinte horas, mas atualmente o curso oferece oitenta horas de duração, distribuídas em vinte aulas, sendo também composto por experiências de campo. Sua estrutura apoia-se em três pilares fundamentais para o percurso formativo: *território*, *ferramentas* e *cidadania cultural*.

O *território*, como conceito em disputa, articula os modos de vida e as possibilidades de colaboração, e tem a potência de organizar as/os iguais e sobretudo promover a convivência entre as/os diferentes. Esse eixo é transversal da conceituação à observação, permitindo, assim, uma leitura crítica e política, e posterior superação dos estigmas construídos para determinados territórios. Trata-se, afinal, “de uma epistemologia afirmativa do território. Justamente aquela que permite conjugar a nossa existência no mundo da vida em uma perspectiva transformadora do presente” (BARBOSA, 2017, p. 24). Nesse sentido, embora o curso indague “como práticas de gestão impactam o território”, ao longo das edições, percebemos que se trata de um movimento bilateral, uma vez que os territórios exercem papel fundamental no desenho das expressões culturais bem como nas práticas de gestão cultural.

Por outro lado, as *ferramentas* desempenham um papel central na qualificação das/os gestoras/es culturais, oferecendo uma base conceitual e técnica que sustenta as suas atuações. Além dos aspectos administrativos e operacionais, como captação de recursos e gestão de equipes, a formação incorpora conceitos aplicados à engenharia, incluindo processos, estratégia e indicadores. Dessa forma, buscamos garantir que as pessoas formadas possam se apropriar do léxico e das formas de fazer que facilitam diálogos com diferentes parceiras/os, partindo de um espaço de aprendizado analítico e prático, no qual a turma é estimulada a identificar e fortalecer ferramentas de gestão próprias aos seus fazeres e aos seus territórios. No momento em que estão mais familiarizadas/os com os conceitos e práticas ferramentais, as/os gestoras/es adquirem vocabulários e metodologias que contribuem para que interajam de forma mais assertiva com investidoras/es, patrocinadoras/es e parceiras/os de diversos campos de atuação.

Nossa opção por privilegiar a “caixa de ferramentas” de gestão não é, todavia, simples, pois sabemos que, em geral, o debate em torno de estratégias, processos e indicadores vem revestido de toda uma mística gerencialista, proveniente da América do Norte, difundida em especializações e MBAs de administração e produção cultural. Haveria algo de mágico nessas ferramentas, pois, caso as/os gestoras/es as aplicassem do modo adequado, o sucesso estaria invariavelmente garantido. Caso contrário, o ônus recairia sobre a própria pessoa que desempenha o papel de administradora, já que o questionamento a respeito da eficiência dessas ferramentas, geralmente divulgadas por meio de estudos de casos de empresas multinacionais, estaria fora de cogitação. Porém, como esclarece Chris Grey, essas ferramentas supostamente neutras assentam-se em uma espécie de “populismo de mercado”. Ademais, “não há absolutamente qualquer evidência de que fazer um curso de administração tenha qualquer efeito em transformar as pessoas em gerentes melhores do que já eram, sendo, inclusive, possível que esses cursos acabem por torná-los ainda piores” (Grey, 2010, p. 200).

Nosso compromisso em pensar em práticas de gestão decoloniais e territorializadas confere um outro contexto de utilização dessas ferramentas. Aqui, a função delas é induzir as/os gestoras/es a se identificarem enquanto tais, localizando e reconhecendo em suas práticas rotineiras todo um fluxo gerencial que as/os permitem conceber, desenvolver e difundir ações artístico-culturais em seus respectivos territórios. Enquanto um contexto oferecido para que gestoras/es reflitam sobre as práticas de

gestão forjadas em seus respectivos contextos, o curso sublinha a imbricação entre pensar e agir, criando-se um ambiente para que essas pessoas organizem, explicitem, registrem e compartilhem suas práticas gerenciais.

No pilar *cidadania cultural*, por sua vez, refletimos com nossas turmas o papel da gestão cultural na luta pela efetivação de direitos fundamentais. Esse eixo está em completa consonância com a Constituição Federal brasileira que, no artigo 216-A, expõe com exatidão os princípios norteadores do Sistema Nacional de Cultura (SNC), tendo em vista a afirmação dos direitos culturais e da cidadania cultural, especialmente a valorização da diversidade cultural, a universalização do acesso aos bens culturais, o fomento às expressões culturais, a descentralização gerencial, a democratização de processos decisórios e a cooperação dos entes federados.

Recentemente, tais princípios constitucionais foram reforçados pelo Ministério da Cultura, que, em sua 4ª Conferência Nacional de Cultura (CNC), realizada em 2024, teve como tema “Democracia e Direito à Cultura”. Em âmbito internacional, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) em sua “Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural” afirma que “os direitos culturais são parte integrante dos direitos humanos, que são universais, indissociáveis e interdependentes. O desenvolvimento de uma diversidade criativa exige a plena realização dos direitos culturais [...]”. A importância disso, a nível nacional tanto quanto internacional, é constatada pela UNESCO, no dia 21 de maio, como o Dia Mundial da Diversidade Cultural para o Diálogo e o Desenvolvimento, celebrada em 2024 em um evento organizado pelo Ministério da Cultura em parceria com o organismo multilateral.

No que concerne aos serviços culturais, haveria uma especificidade: no nosso caso, o Estado não seria nem um produtor da cultura, elegendo uma cultura oficial a ser disseminada, nem um instrumento de consumo cultural. Ele seria promotor da cidadania cultural, assegurando “às pessoas o direito de acesso às obras culturais produzidas, particularmente o direito de fruí-las, de criar as obras, ou seja, produzi-las, e o de participar das decisões sobre políticas culturais.” (CHAUÍ, 2009, p. 48). No curso, os debates relacionados a esse pilar envolveram temas como políticas culturais, acessibilidade, a importância dos dados na produção de narrativas, a diversidade nas equipes e também o diálogo com a gestão pública.

Além desse tripé estruturante da jornada formativa, o curso ainda inclui uma escuta ativa entre as/os participantes, de modo a permitir que compartilhem suas próprias experiências e estratégias, incentivando, dessa forma, o intercâmbio de práticas e saberes. Essa troca fortalece, por fim, a atuação em rede e oferece uma visão interseccional da gestão cultural em favelas e periferias. Ademais, na edição 2024, fruto de um constante processo de avaliação somática com as primeiras turmas, conseguimos inclusive garantir quinze bolsas-auxílio para as pessoas participantes da formação, diante da compreensão da importância do incentivo à participação e permanência delas.

Perfil das pessoas participantes

As/os gestores que participam das edições do curso são, em sua maioria, pessoas que concluíram o ensino superior, profissionais autônomas/os com experiência de mais de dez anos no campo artístico-cultural e integrantes de projetos e coletivos que desenvolvem ações culturais voltadas para seus territórios de origem e/ou moradia. A predominância de pessoas negras (pretas e pardas) e mulheres reflete o protagonismo dessas identidades na construção e manutenção de redes culturais em favelas e periferias. Abaixo, compartilhamos informações de cada uma das turmas realizadas:

Primeira Edição: Território Nacional e países de língua portuguesa - Online (2021)

Na primeira edição, o processo seletivo do curso “Engenharia Cultural” contou com 424 candidatas/os, das/dos quais 20 foram aprovadas/os como participantes efetivas/os e 10 como ouvintes. Ao final do curso, 18 gestoras/es concluíram a formação.

A faixa etária predominante entre as/os participantes foi de 34 a 38 anos, representando 33,4% do total. Em relação ao gênero, houve maior número de pessoas cisgênero. Quanto à raça/etnia, a maioria se autodeclarou preta. No quesito escolaridade, a maior parte dos concluintes possuía pós-graduação completa. Em relação à ocupação, a maioria era formada por profissionais autônomas/os, com mais de 10 anos de atuação na produção cultural. Além disso, a área de atuação das/os participantes esteve concentrada em territórios favelados e periféricos do Brasil, com algumas participações adicionais de outras localidades. A experiência do curso foi bem

avaliada, com 100% das/os gestoras/es concluintes considerando a periodicidade das aulas suficiente para o processo de ensino-aprendizado proposto.

Segunda Edição: Zonas norte e Oeste do Rio de Janeiro - Arena Cultural Dicró (2022)

Após a experiência bem sucedida com a primeira edição, optamos por oferecer uma segunda edição presencialmente na Arena Cultural Dicró e apenas para pessoas atuantes nas Zonas Norte e Oeste da cidade do Rio de Janeiro. Os encontros ocorreram todas as segundas-feiras, com visitas técnicas aos espaços culturais realizadas em alguns finais de semana.

Nessa edição, o processo seletivo contou com 114 candidatas/os, das/os quais 20 foram aprovadas/os como participantes e 5 como ouvintes. Ao final, o curso teve 18 gestoras/es concluintes. A faixa etária predominante entre as/os participantes foi de 33 a 42 anos. Em relação ao gênero, a maioria dos participantes era cisgênero. Quanto à raça/etnia, 79% se autodeclararam negras/os (pretas/os e pardas/os). No quesito escolaridade, a maior parte das/os concluintes possuía ensino superior completo. Em relação à ocupação, a maioria era formada por profissionais autônomas/os, com mais de 10 anos de atuação na produção cultural. A experiência do curso foi bem avaliada, com 100% das gestoras/es afirmando que a formação contribuiu para a inovação em suas práticas culturais.

Terceira Edição: Baixada Fluminense – Teatro Sylvio Monteiro (2024)

Na terceira edição, mantivemos a decisão de circunscrever um território específico de atuação de gestão cultural. Neste caso, escolhemos os treze municípios que compõem a Baixada Fluminense. Assim, na terceira edição, o processo seletivo contou com quase 100 candidatas/os, das/os quais 20 foram aprovadas/os como participantes e 5 como ouvintes. Ao final do curso, 17 gestoras/es concluíram a formação. No que concerne às cidades de atuação, havia pessoas de Itaguaí, Paracambi, Duque de Caxias, Mesquita, Nova Iguaçu, Belford Roxo e São João de Meriti.

A faixa etária predominante entre as/os participantes foi de 26 a 45 anos, abrangendo 67,5% do total. Em relação ao gênero, houve uma predominância de mulheres cisgênero, muitas delas mães e responsáveis pelo sustento do lar. Quanto à raça/etnia, 77,9% se autodeclararam negras/os (pretas/os e pardas/os). A maioria das/os

participantes possuía ensino superior e experiência profissional de 2 a 10 anos no setor cultural. As pessoas concluintes atuam em diversas frentes de impacto social, como organizações comunitárias, redes de bibliotecas, quilombos urbanos, turismo comunitário, feiras de artesanato e espaços culturais.

As Territorialidades Culturais do curso Engenharia Cultural

A escolha dos territórios para a realização das edições do curso “Engenharia Cultural” aponta para um compromisso com a democratização do acesso ao conhecimento e com a valorização de modos de saber e fazer oriundos de favelas e periferias. O formato itinerante do curso possibilita não apenas a difusão do conhecimento, mas igualmente a construção de estratégias de atuação que dialogam diretamente com as realidades territoriais, ativando redes integradas que têm a cultura como vetor de desenvolvimento econômico e também simbólico de seus territórios.

Sendo assim, ao optar por trabalhar com esse recorte geográfico, a jornada pedagógica fortalece as redes culturais já existentes, amplia o impacto das ações das/os gestoras/es culturais atuantes nesses territórios e contribui para o desenvolvimento sustentável dessas regiões. Assim, a itinerância permite que a formação seja moldada pelas dinâmicas socioculturais do próprio território, reconhecendo e praticando uma forma de gestão cultural integrada e afetiva. A seguir, compartilhamos algumas informações a respeito dos locais onde aconteceram as três edições de nosso curso.

Pandemia e Alcance Nacional e Internacional (2021)

Como dissemos acima, a primeira edição do curso ocorreu de forma online, permitindo a participação de pessoas de diversos estados do Brasil e de Cabo Verde. Apesar de 57% das inscrições terem sido de moradoras/es do estado do Rio de Janeiro e 13% do estado de São Paulo, houve interesse de pessoas de todas as regiões do Brasil (com destaque para mais de 40 candidaturas baianas), e também alcançamos o país africano Cabo Verde. Esse formato possibilitou a conexão entre diferentes experiências culturais, ampliando o impacto da formação e criando uma rede de colaboração entre agentes culturais de diversas regiões e contextos socioculturais.

Com efeito, a experiência online evidenciou a necessidade de formar gestoras/es culturais atuantes em seus próprios territórios, para que possam desenvolver ações

integradas e ampliar o impacto de suas iniciativas. Esse aprendizado guiou as edições seguintes do curso, que passaram a priorizar a presença física nos territórios como forma de fortalecer o intercâmbio cultural e impulsionar transformações locais. Na tabela abaixo, mostramos a distribuição das inscrições por diferentes territórios.

Estado	Contagem de inscrições por Estado
Amazonas	1
Bahia	42
Ceará	8
Distrito Federal	16
Espírito Santo	2
Goiás	9
Maranhão	5
Mato Grosso	2
Mato Grosso do Sul	1
Minas Gerais	12
Paraíba	1
Paraná	2
Pernambuco	7
Piauí	3
Quito/Equador	1
Ribeira Grande/Cabo Verde	1
Rio de Janeiro	243
Rio Grande do Norte	1
Rio Grande do Sul	6
Santa Catarina	4
São Paulo	55
Sergipe	1

Tocantins	1
-----------	---

Zonas Norte e Oeste do Rio de Janeiro (2022)

A segunda edição ocorreu de forma híbrida, combinando aulas online e presenciais na Arena Cultural Dicró. Na ocasião, escolhemos atuar apenas com pessoas gestoras oriundas e/ou atuantes nas Zonas Norte e Oeste da cidade, que historicamente sofrem com a distribuição desigual de equipamentos e investimentos culturais. Isso porque, enquanto a Zona Sul e o Centro concentram os principais recursos, as Zonas Norte e Oeste são territórios de intensa produção cultural, marcados pela resistência e pelo desenvolvimento de tecnologias sociais e artísticas comunitárias.

Tivemos, dessa forma, representações de dezoito bairros e o processo formativo aprofundou uma série de reflexões acerca da gestão cultural construída a partir de e para territórios favelados e periféricos, tanto quanto para as suas populações. O impacto desse percurso foi a construção de uma rede fortalecida, com colaborações e práticas transformadoras que seguem reverberando nos territórios de atuação das/os participantes, além de entradas de ex-participantes em espaços importantes da gestão municipal.

É importante destacar que, nessa edição, no contexto do Programa Culturas de Periferia, o Observatório de Favelas desenvolveu, juntamente com o curso, uma pesquisa sobre as práticas de gestão afrodiaspóricas na cidade do Rio de Janeiro, com destaque para as rodas de samba lideradas por mulheres, os slams e as feiras negras⁷.

Baixada Fluminense (2023)

Na terceira edição, fizemos uma turma com pessoas da Baixada Fluminense, região formada por treze dos vinte e dois municípios da Região Metropolitana do Rio de Janeiro, que abriga mais de 3,7 milhões de habitantes. Apesar de frequentemente marcada por estigmas de violência e escassez de serviços públicos, a Baixada possui uma rica tradição cultural e histórica.

Realizar o curso na Baixada Fluminense, especificamente no Teatro Sylvio Monteiro (Nova Iguaçu), reforçou a importância de reconhecer e potencializar as redes

⁷ Para saber mais sobre a edição 2022, acesse: <https://observatoriodefavelas.org.br/wp-content/uploads/2023/01/CulturasDePeriferia3.pdf>

culturais já existentes, de forma a promover o fortalecimento dessas iniciativas e estimular a ocupação dos espaços pela cultura, de modo geral. A formação contribuiu, de modo efetivo, para a criação de novas estratégias de gestão e sustentabilidade, fundamentais para a permanência das iniciativas culturais periféricas. Nesta edição, foram implementadas algumas inovações metodológicas, como as aulas-passeio, que apresentaram um panorama da gestão cultural na metrópole do Rio de Janeiro, e as bolsas permanência, que contemplou 15 das/os 20 participantes da edição.⁸

Considerações finais

No decorrer deste texto, apresentamos algumas das ideias, características e conquistas do curso “Engenharia Cultural: como práticas de gestão podem impactar territórios”, fruto de uma iniciativa interinstitucional envolvendo o Observatório de Favelas e o Laboratório de Cultura e Tecnologia Social (LACUTS) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Considerando suas três edições, o curso possui um raio de alcance de 638 gestoras/es culturais, oferecendo formação para 53 pessoas, sendo a maioria autodeclarada cisgênero, preta/parda, com formação superior e faixa etária diversa. Levando em conta esse percurso, a itinerância da estratégia formativa tem se mostrado um recurso importante no sentido da ampliação do impacto da jornada pedagógica como fomentadora de práticas de gestão culturais populares em diversos territórios. Além do mais, podemos perceber o fortalecimento de uma agenda de direitos fundamentais fortemente articulada à cultura como ferramenta para visibilizar sujeitas/os, territórios e questões periféricas.

Com efeito, no conjunto das edições, construímos um programa formativo no contexto das práticas culturais e expressões artísticas de favelas, periferias e subúrbios urbanos. Essa forma de atuação confirma que é possível pensar nossas cidades com vista para esses territórios, suas/seus moradoras/es e suas estéticas colocadas na centralidade do processo de superação das desigualdades e do fortalecimento da democracia.

Atuar diretamente com públicos de territórios historicamente vulnerabilizados é uma resposta à distribuição geográfica desigual dos equipamentos e dos recursos

⁸ Informações complementares a respeito da edição de 2024 disponível em: [Culturas de Periferia 4 - Observatório de Favelas](#)

culturais — e, portanto, da produção cultural pública — confirmando a evidente assimetria de acesso ao direito à cultura e suas materialidades. Soma-se a isso o reconhecimento da expressividade de sujeitas/os e territórios que desenvolvem poderosas tecnologias sociais comunitárias e artísticas nas periferias brasileiras. Afinal, reconhecemos nelas as heranças de nossa cultura popular, mobilizada e sistematizada a contrapelo das hegemonias, como protagonistas e importantes ativos de desenvolvimento humano, social e econômico.

Por fim, ressaltamos ainda os desdobramentos de nosso curso do ponto de vista metodológico e epistemológico. Além desta comunicação, foram produzidas três publicações, duas das quais derivam diretamente das edições do curso, disponíveis gratuitamente no site do Observatório de Favelas. Ao lado dessas, publicamos também, em 2025, a pesquisa “Gestão Cultural, Território e Diversidade no Rio de Janeiro” (Friques & Brandão, 2025), com a parceria do Firjan SESI. Esse texto oferece às pessoas leitoras um retrato vivo das ricas e distintas realidades gerenciais e culturais encontradas no Rio de Janeiro, elegendo, para isso, oito organizações de reconhecida trajetória institucional e responsáveis pela oferta de expressões artísticas em estreita sintonia com seus territórios de pertencimento. Ele funciona de modo complementar ao curso, sublinhando o perfil de nossa atuação interinstitucional a respeito da gestão cultural. Em outras palavras, tanto em nossas atividades de pesquisa quanto de ensino, nosso propósito é identificar, em sua diversidade, um conjunto de gestões qualificadas da cultura, buscando reconhecer as soluções e processos gerenciais forjados em cada organização, tendo em vista suas idiossincrasias territoriais e culturais.

Referências Bibliográficas

BARBOSA, J. L. Territorialidades da Cultura Popular na Cidade do Rio de Janeiro. PragMATIZES - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura, n. 7, p. 130-139, 10 dez. 2014.

BARBOSA, Jorge. Culturas de Periferias, 2017. Disponível em: <https://of.org.br/wp-content/uploads/2017/03/OBSERVATORIO-DE-FAVELAS-E-BOOK-CULTURAS-DE-PERIFERIA-V9.pdf>. Acesso em: 15 de nov. 2024

BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas I: Magia e Técnica; Arte e Política. Rio de Janeiro, Brasiliense, 1994.

MOLLARD, Claude. Lingénierie culturelle. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.

CHAUÍ, Marilena. Cultura e democracia. Salvador: Secretaria de Cultura, Fundação Pedro Calmon, 2009.

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.

GREY, Chris. Um livro bom e barato sobre estudos organizacionais. Porto Alegre: Bookman, 2010.

FRIQUES, Manoel. BRANDÃO, Rebeca. (org.) Gestão Cultural, Território e Diversidade no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: NUMA, 2025.

SOUZA, Isabela. BRANDÃO, Rebeca. FRIQUES, Manoel. (org.) Culturas de Periferia 4. Rio de Janeiro: Observatório de Favelas, 2024.

UNESCO. Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural. 2022.

MESA XV

Museus I

CULTURA E MUSEUS: UMA TRANSVERSALIDADE IMPORTANTE

Mayane Pereira Silva¹
Klautenys Dellene Guedes Cutrim²

RESUMO: Este trabalho analisa a relação entre as noções de cultura e as práticas nas instituições museais contemporâneas, investigando a representação das culturas nesses espaços e a importância do diálogo com as políticas culturais. A pesquisa, de natureza bibliográfica, fundamenta-se nos conceitos de cultura de Marshall Sahlins (1997), Roy Wagner (2012) e outros autores. O artigo propõe uma reflexão sobre a interação entre espaço museal e cultura, abordando políticas culturais, a desconstrução de modelos tradicionalistas e sua comunicação. Observou-se que alguns museus enfrentam dificuldades financeiras, quase chegando ao fechamento devido à falta de investimento. Além disso, as políticas culturais são instáveis, especialmente com as trocas de governo, o que compromete a continuidade e o planejamento dessas instituições museais.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura, Museus, Políticas Culturais.

INTRODUÇÃO

A definição de museus é um processo recorrente de atualização, em razão de suas características amplas e da necessidade de adaptação aos novos desafios contemporâneos. Contextualmente, as primeiras noções conceituais começaram a se desenvolver em meados de 1950, a partir da criação do Conselho Internacional de Museus (ICOM). O Seminário Regional da UNESCO, realizado em 1958, por exemplo, teve o objetivo de expandir a definição de conceitos relacionados à museologia, museografia, tipos de museus e outros termos técnicos essenciais para a manutenção desses espaços (Chagas, 2019).

A partir da década 1970, o ICOM, já reconhecia os museus como instituições sem fins lucrativos e acessíveis ao público. No entanto, a questão de acesso à sociedade foi se transformando gradualmente, influenciada pela carga histórica e etimológica do termo “museu”, que originalmente se referia à *casa das musas* e possuía concepções mais restritas (Ibram, 2014). Simultaneamente ao progresso da sociedade, houve uma constante evolução nos conceitos museológicos. O ICOM, percebendo a necessidade de

¹ Mestranda do Programa Interdisciplinar em Cultura e Sociedade (PGCULT) pela Universidade Federal do Maranhão, Turismóloga, Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão (FAPEMA). E-mail: mayane.ps@discente.ufma.br

² Doutora em Linguística e Língua Portuguesa, docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (PGCULT) e do Departamento de Turismo e Hotelaria (DETH) da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). E-mail: kdguedes@yahoo.com.br

adaptação, reconheceu na 26ª Conferência Geral de 2022, um novo conceito que prioriza o fomento da diversidade e sustentabilidade, alinhado à participação das comunidades, com o objetivo de fomentar a reflexão, a educação e o conhecimento do patrimônio imaterial e material.

Essa nova definição³ destaca pontos importantes para análise, especialmente no que se refere ao reconhecimento da diversidade cultural e ao patrimônio imaterial, que, por longo tempo, esteve à margem das políticas de preservação. Além de ressaltar a participação das comunidades nos processos institucionais museológicos, principalmente ao analisar a epistemologia histórica de criação dos museus tradicionais sob a perspectiva do discurso dominante.

Dentro deste contexto surgem hipóteses relevantes para a discussão: de que maneira os museus estão promovendo a participação das comunidades? A cultura poderia ser um ponto central dessa análise, especialmente ao identificar as instituições museológicas como espaços que contribuem para a valorização cultural. Contudo, surge outra questão sobre qual cultura está sendo colocada neste processo e como está sendo estabelecida a interlocução de comunicação com a comunidade.

Para abordar essas questões, é importante considerar o papel dos museus e da museologia. Segundo Bruno (2006), museus e museologia têm uma função social recíproca, com a museologia contribuindo para a preservação e educação, enquanto os museus promovem a construção das memórias culturais coletivas. No entanto, as instituições museais ainda sofrem com a instabilidade das políticas culturais, gerada por crises políticas e econômicas, o que impacta suas estruturas e recursos. Nesse contexto, “a instabilidade substitui a estabilidade no regime dominante” (Domingues, 2008, p.59).

Conforme Gardin (2021) as políticas culturais foram criadas de projetos estatais que visavam o fortalecimento das identidades nacionais, sendo desenvolvidas por meio de instituições de promoção e proteção das culturas nacionais. Dessa forma, as políticas culturais têm sua origem diretamente associada a dois conceitos fundamentais: cultura e política, o que explica a complexidade de suas definições (Pinto, 2020).

Neste contexto, a presente discussão decorre por meio de metodologia bibliográfica, para o entendimento das noções de cultura sob a perspectiva de autores da

³ A nova definição de Museus, aprovada em 24 de agosto de 2022 em Praga, pode ser acessada na íntegra na página do ICOM Brasil. Disponível no link: https://www.icom.org.br/?page_id=2776

antropologia como Marshall Sahlins (1997) e Roy Wagner (2012). O artigo aborda a transversalidade da cultura, explorando as discussões da inter-relação entre a cultura e as instituições museológicas, a relevância das políticas culturais neste contexto institucional e a maneira como as comunidades se veem representadas e engajadas nesses espaços contemporâneos advindos da nova museologia.

A análise apresenta, por meio de exemplos reais, a importância das políticas culturais nos espaços museológicos, demonstrando como essas instituições conseguem dinamizar suas estratégias com o apoio dessas políticas. Além disso, evidencia-se que a falta dessas políticas pode comprometer seu desenvolvimento, dificultando o acesso do público e prejudicando o desenvolvimento de suas atividades. Em alguns casos, essa ausência pode levar ao fechamento dessas instituições, afetando a valorização das culturas e o fortalecimento do sentimento de pertencimento, memória e identidade das comunidades.

2 NOÇÕES DE CULTURA E O PAPEL DOS MUSEUS NAS POLÍTICAS CULTURAIS CONTEMPORÂNEAS

A definição de cultura é uma questão complexa, pois trata-se de um tema abordado por diversas áreas multidisciplinares, cada uma dessas disciplinas traz particularidades, enfoques e abordagens distintas, o que resulta em diferentes conceitos sobre o assunto (Vitória; Emmendoerfer, 2024). Do ponto de vista antropológico, a cultura é entendida como o fenômeno que organiza a experiência e a ação humana por meio de símbolos, nos quais as pessoas e suas interações se manifestam através de valores e significados (Sahlins, 1997). Para o referido autor, o conceito de cultura tem a raiz epistemológica simbólica e plural, interconectadas, na complexidade dos contextos em que elas surgem.

Pelo viés de Roy Wagner (2012), o conceito de cultura está intrinsecamente relacionado ao pensamento antropológico como uma centralidade, em que o pesquisador se inclui como elemento de estudo, usando de sua cultura própria para estudar as outras. Nesse contexto, os indivíduos desempenham um papel ativo na construção de significados, criando uma dinâmica contínua no processo cultural.

Através da cultura, busca-se entender as ações e os propósitos humanos, com o objetivo de analisá-los de maneira universal e tentar compreendê-los. Isso é exemplificado pelo fato de que, quando as pessoas pertencem a diferentes culturas

simultaneamente, as diferenças entre elas se tornam extremamente específicas, conforme afirma Wagner (2012). Esta noção de pluralidade de culturas supracitada, se assemelha às concepções de identidade, nas quais um indivíduo pode simultaneamente se reconhecer como parte de múltiplas identidades singulares, cada uma com características específicas, como, por exemplo, raciais, de classe, de gênero, políticas, entre outras (Kabengle, 2014).

Entre outras noções antropológicas, destaca-se a ideia da invenção da cultura, pelo qual o pesquisador recorre ao estudo cultural como um meio de controlar suas experiências no campo da análise. Esse processo muitas vezes envolve a criação de uma cultura específica, a qual é interpretada como certa, com base na compreensão do próprio pesquisador. A crítica explorada por Wagner (2012) neste aspecto, baseia-se na concepção de que, se a cultura fosse algo absoluto e objetivo, seu aprendizado seria o mesmo para todos os indivíduos, independentemente da faixa etária ou dos grupos aos quais pertencem.

[...] o antropólogo não pode simplesmente "aprender" uma nova cultura e situá-la ao lado daquela que ele já conhece; deve antes "assumi-la" de modo a experimentar uma transformação de seu próprio universo [...] É ingênuo sugerir que virar nativo é a única maneira de alguém "aprender" efetivamente outra cultura, pois isso exigiria abrir mão da sua própria cultura (Wagner, 2012, p.37).

Corroborando com a ideia mencionada anteriormente, Sahlins (1997) destaca que, nesses casos, a cultura sofre um duplo empobrecimento conceitual, sendo reduzida a um propósito particular, a partir do qual se constrói uma história simplificada de suas origens no colonialismo ou no capitalismo. Por esse viés, traz a perspectiva de como a cultura é representada em algumas instituições museais, podendo ser problematizada como uma cultura universal, que pode ou não derivar o processo de pertencimento dos grupos da sociedade.

O Museu de História Natural (American Museum of Natural History) de Nova Iorque, por exemplo, manteve por muitos anos salas dedicadas ao acervo dos povos originários estadunidenses, para representar suas culturas. Contudo, em janeiro de 2024, a instituição museal decidiu fechar as salas expositivas, após a aprovação de uma nova regulamentação federal, que exige o consentimento dos descendentes dos povos originários para a exibição de seu patrimônio cultural, sagrado e funerário nos museus (O Globo, 2024).

Este exemplo está relacionado à ideia de invenção da cultura, na percepção de que a cultura ali representada como universal, consistia em uma descrição do objeto, cuja invenção é controlada pela imagem da realidade e pela falta de consciência do criador sobre o fato que está sendo criado (Wagner, 2012). O diálogo com os protagonistas principais da exposição, os povos originários, tornaria a cultura visível, construindo uma representação identitária fidelizada. A atual meta do Museu de História Natural Nova Iorque é devolver os objetos do acervo, as comunidades indígenas estadunidenses.

As representações culturais nos espaços museológicos derivam de um historicismo colonial, refletindo como esses processos foram construídos. O olhar ocidental unilateral ainda predomina nas narrativas museológicas, perpetuando uma história de superioridade cultural eurocêntrica em relação aos países colonizados (Sousa, 2020). O autor também critica a política de musealização nas Américas, destacando que, em algumas situações, ainda se segmentam as áreas geográficas.

Sendo a maioria dos museus um produto colonial que não foram atualizados ao longo do tempo, o que mostram persiste numa alegada superioridade ocidental em relação aos povos ex-colonizados, contrariando a ideia que lhes esteve na base, que os vê enquanto plataformas de educação cívica, baseadas em cultura material significativa, e que devem ser projetos de reflexão sobre património, história e civilização (Sousa, 2020, p.48).

Na década passada, Sahlins (1997) também problematiza, as controvérsias políticas e morais que o conceito antropológico de cultura tem, do qual a cultura marca as diferenças de costume entre povos e grupos sobretudo quando, ao fazê-lo visa populações subordinadas dentro de regimes políticos opressivos. Nesse caso, o conceito de cultura no idealismo do colonialismo seria um modo intelectual de controle que tem como efeito silenciar os povos de seus espaços de sujeição, separando da metrópole ocidental progressista (Ibidem, 1997). E por este aspecto o conhecimento produzido pelas instituições museais eram demarcadas pelas hierarquias sociais e distinções culturais definidas pelas políticas colonialistas (Brulon, 2020).

Para romper com a visão tradicional, as discussões sobre a representação das culturas se intensificaram com a chegada da nova museologia no século XX. Esse movimento contestou os museus como instituições burguesas, voltadas aos interesses das elites sociais e intelectuais, ganhando destaque em Paris e na Mesa Redonda de Santiago do Chile em 1972 (Duarte, 2013). Como resultado, surgiram diversas tipologias museais,

ampliando a compreensão dos espaços museais, como casas históricas, ecomuseus e museus de cera.

Através dessa iniciativa, os museus contemporâneos começaram a debater a decolonização de seus espaços. Segundo Brulon (2020) a decolonização do pensamento museológico proporciona que os patrimônios e museus sejam disputados por um maior número de atores levando a novos regimes de valor. Para Cocotle (2019) tentativas de desmontar o arcabouço colonial podem identificar duas tendências não excludentes: as iniciativas que tem como foco as políticas de identidade e representatividades; e a outra é o eixo epistemológico, para valorizar a representação cultural de minorias e grupos considerados como subalternos. Além de romper com a concepção da folclorização das comunidades, negando suas diferenças culturais.

De acordo com Melo, Rosa e Possamai (2024), os museus brasileiros já participam ativamente na construção de narrativas coletivas, compartilhadas com movimentos sociais e diferentes etnias e culturas, como os povos originários, contribuindo para a realização de atividades expositivas e de reconhecimento cultural, como demonstrado no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (USP).

Nos últimos anos, muitos museus estão repensando suas narrativas expositivas de modo a estabelecer curadorias compartilhadas com movimentos sociais e etnias diversas, dentre elas, destacam-se os povos indígenas. Um exemplo deste movimento ocorre no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, que desenvolve uma ação educativa junto aos povos originários, desde 2016. O projeto intitulado Resistência Já! Fortalecimento e união das culturas indígenas Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena, resulta de um compromisso estabelecido pela instituição que busca informar e requalificar as coleções etnológicas salvaguardadas pela instituição (Melo; Rosa; Possamai, 2024, p. 350).

Outro museu brasileiro que rompe com as narrativas coloniais é o Museu do Percurso Negro, um museu a céu aberto⁴ localizado em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Segundo Vieira da Rosa (2019) o projeto museal surge por meio das demandas apresentadas pelos representantes do movimento negro de Porto Alegre, com o objetivo de promover o olhar crítico ao patrimônio cultural e imaterial afro-brasileiro. A ideia

⁴O museu a céu aberto é uma tipologia museológica originada com a nova museologia, desenvolvida em espaços urbanos, rurais ou naturais, preservando e expondo obras de arte em ambientes ao ar livre, sem a necessidade de um espaço físico específico. Esses museus podem contribuir para a preservação do patrimônio histórico e cultural, desenvolver o mercado turístico e promover as culturas locais (Ribeiro, 2024).

central do projeto é a reinterpretação da cidade como um espaço de resistência e luta, através da valorização das construções culturais que relembram a passagem de seus ancestrais e são preservadas pelos seus descendentes.

O Museu se efetivou por meio de um exercício crítico de memória associado à cultura negra e aos processos de resistência que foram sendo constituídos por essa população ao longo dos séculos.[..] Essa tarefa de reler a história a partir de seus estilhaços, das barbáries perpetradas contra os povos negros evoca e requer um compromisso ético e político de colocar em jogo as discursividades que estão em constante embate, aquelas discursividades que foram relegadas ao esquecimento, requer o exercício de fazer vir à palavra por meio da palavra, efetivando um espaço de dialogicidade e de reconstrução da cultura negra e do seu legado em Porto Alegre e do Rio Grande do Sul (Vieira da Rosa, 2019, p.68).

Portanto, é evidente que os museus brasileiros atuais revisaram suas narrativas e estão cada vez mais voltados para a valorização de diferentes culturas. Santos (2004) ressalta que, enquanto anteriormente os enredos estavam ligados à cultura das elites dominantes, hoje os museus se configuram como espaços nos quais atores sociais se dedicam cada vez mais a valorizar a diversidade cultural e a construir as histórias de outros grupos sociais. Wagner (2012) corrobora essa ideia ao afirmar que a verdadeira base da cultura, em sua forma convencional, é composta pela ciência, arte e tecnologia, as quais são preservadas, ensinadas e ampliadas em instituições e centros de pesquisa.

Nesse contexto, e considerando as tipologias museais já mencionadas, apresentam-se exemplos de outras instituições museológicas brasileiras (Quadro 1) que promovem diferentes culturas como forma de valorização, comunicação e reconhecimento.

Quadro 1: Museus brasileiros

Museus	Localização	Comunicação
Museu AfroBrasileiro	Salvador-BA	Preserva e divulga a cultura material Africana e Afro-brasileiras
Museu das Culturas Indígenas	São Paulo- SP	Fortalece e comunica as histórias, memórias, cultura, resistência e resiliência indígenas.
Centro de Cultura Domingos Vieira Filho	São Luís- MA	Preserva e comunica a Cultura Popular Maranhense
Museu de Favela	Rio de Janeiro- RJ	Comunica as memórias, história, modos de vida e

		projetos culturais das comunidades.
--	--	-------------------------------------

Fonte: Elaboração própria, adaptado do Museu AfroBrasileiro; Museu das Culturas Indígenas; Centro de Cultura Domingos Vieira Filho; Museu de Favela (2025).

Diante desse contexto, é possível refletir que os museus atuais estão cada vez mais voltados para a aproximação com o público, estabelecendo formas de comunicação mais próximas e acessíveis. Conforme Lisboa (2019), as experiências oferecidas pelos museus, de maneira geral, são marcadas pela presença crescente de tecnologias, que ampliam a relação com a memória social e o patrimônio cultural. No entanto, Santos (2004) aponta os desafios que surgem para uma comunicação eficaz dentro desse cenário:

No Brasil, onde a desigualdade social atinge níveis muito superiores, os museus enfrentam, entretanto, um duplo desafio: ao se abrirem a uma participação maior do público necessitam trabalhar não só com a diversidade cultural do país, respeitando as diversas gramáticas locais, a partir da contribuição de tecnologias e abordagens desenvolvidas na esfera transnacional, mas também com problemas de distribuição de renda e poder, responsáveis pela exclusão de grande parte da população das arenas culturais (Santos, 2004, p.69).

A partir da citação mencionada, é fundamental destacar a importância do incentivo às políticas culturais e seu contexto. No século XX, essas políticas passaram a desempenhar um papel central nas relações de poder, com os Estados Nacionais começando a se preocupar com projetos políticos que viabilizassem a intervenção e a preservação da herança cultural (Gardin, 2021). O fortalecimento das políticas culturais se deu, em parte, com a criação da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) em 1945, bem como com a elaboração da Declaração Universal dos Direitos Humanos da ONU em 1948.

No cenário nacional, as políticas culturais começaram a se consolidar a partir da década de 1930, quando Mário de Andrade esteve à frente do Departamento de Cultura e Recreação da cidade de São Paulo em 1935, marcando o início das tendências das políticas culturais brasileiras (Silva, 2012). Segundo Domingues (2008), o desenvolvimento dessas políticas apresenta algumas características: a primeira é a relação com a consolidação e a transição para a modernidade brasileira; e a segunda é presença marcante de intelectuais nos cargos administrativos do Estado, responsáveis pelo planejamento das ações culturais.

A criação do Ministério da Cultura (MinC) em 1985 foi um marco para as políticas públicas culturais no Brasil, mas foi extinto em 1990 pelo presidente Collor, refletindo as

instabilidades políticas e mudanças nas prioridades governamentais. Somente a partir de 2000, com a criação de fóruns, conselhos e conferências, o campo cultural passou a ganhar mais destaque, permitindo maior participação nas decisões sobre políticas culturais (Calabre, 2019). Nesse período, surgiram resoluções importantes, como a Política Nacional de Museus (2003), o Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania (2004), o Programa Mais Cultura (2007), o Plano Nacional de Cultura (2010) e a Política Nacional Aldir Blanc (2022), entre outras (Ipea, 2025).

As políticas culturais desempenham um papel essencial no estímulo ao desenvolvimento social e econômico da sociedade. Quanto mais ampla for sua abrangência, maior será sua profundidade, integrando os três níveis administrativos do Estado e colaborando ativamente com a comunidade (Rodrigues, 2013). Essa articulação é essencial para garantir a eficácia e o alcance das ações culturais, promovendo uma gestão que envolva tanto o poder público quanto a participação social. Segundo Carvalho, Camacho e Henriques da Silva (2021), as políticas culturais também potencializam o alcance e relevância das instituições museológicas na sociedade, pois direcionam as orientações dos seus objetivos, estratégias, e definem os instrumentos de gestão, controle e regulamentação dos recursos financeiros e humanos.

A partir da criação da Política Nacional de Museus em maio de 2003, as políticas culturais voltadas para os museus no Brasil passaram a ter maior eficácia. O objetivo dessa política é consolidar as ações públicas para as instituições e o patrimônio cultural, valorizar os acervos presentes nesses espaços e desenvolver políticas educacionais que respeitassem a diversidade cultural do país, reconhecendo os direitos das comunidades (Brasil, 2007). Mais recentemente, em 18 de setembro de 2024, foi sancionada a Lei 14.980, que instituiu o projeto "Adote um Museu" e o Dia Nacional do Museu, como parte de uma política cultural mais ampla. O objetivo dessa nova lei é incentivar ações de valorização e preservação da memória artística, histórica e cultural nos espaços museológicos (Brasil, 2024).

Um exemplo da importância das políticas culturais em espaços museológicos é o Museu da Imagem e do Som (MIS), localizado em São Paulo. Vinculado à Secretaria de Estado da Cultura, o MIS-SP estabelece um núcleo de comunicação cultural voltado para as camadas populares e produtores culturais, apoiado por políticas de incentivo, como o

Programa de Ação Cultural (ProAC- SP)⁵, a Lei Rouanet ⁶e o Programa Municipal de Apoio a Projetos Culturais (PROMAC)⁷. Outro exemplo é o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), uma instituição dedicada à memória artística e à história da arte, que promove o circuito cultural gaúcho. O MARGS recebe incentivos de programas públicos, políticas institucionais e da Associação dos Amigos do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS, 2015).

De maneira similar aos exemplos mencionados, destaca-se o Museu de Ciência e Tecnologia da PUCRS, fundado em 1967 em Porto Alegre, com a missão de preservar e divulgar o desenvolvimento da ciência, cultura e educação. De acordo com o gestor Marcus Klein, em 2024, o museu obteve pela primeira vez financiamento da Lei Rouanet para um de seus projetos anuais (PUCRS, 2023). Além dos exemplos nacionais, também é possível observar o impacto das políticas culturais em museus internacionais. O Museu Nacional da Colômbia, fundado em 1824, recebe apoio do Ministério da Cultura, responsável por orientar as políticas museológicas no país. Para isso, a instituição conta com o incentivo do Programa de Fortalecimento de Museus (PFM), que tem como objetivo formular, implementar e executar o desenvolvimento dos equipamentos museológicos colombianos (Museu Nacional da Colômbia, 2013).

É evidente que algumas instituições museológicas contam com incentivos de políticas culturais, o que contribui para estimular a criatividade, inovação e promover uma participação mais efetiva da comunidade. No entanto, essa não é uma realidade contínua. No Brasil, a implementação dessas políticas enfrenta desafios que afetam diretamente seu desenvolvimento. As deficiências das políticas culturais brasileiras se manifestam por ausências e instabilidades. As ausências referem-se à seletividade ou à inexistência de investimentos, enquanto as instabilidades são causadas pela descontinuidade das políticas culturais a cada mudança de governo (Calabre, 2019).

⁵ O Programa de Ação Cultural (ProAC-SP) foi criado pela Lei Estadual nº 12.268, de 20 de fevereiro de 2006, e está vinculado à Secretaria de Estado da Cultura. Dentre suas modalidades, o ProAC-ICMS se destaca como uma iniciativa de fomento paulista que funciona por meio de patrocínios incentivados e renúncia fiscal (São Paulo, 2025).

⁶ A Lei de Incentivo à Cultura, promulgada em 1991 pela Lei nº 8.313, e regulamentada pelo Decreto nº 11.453, de março de 2023. O decreto está disponível na íntegra no seguinte link: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2023/decreto/D11453.htm.

⁷ O Programa Municipal de Apoio a Projetos Culturais (PROMAC), instituído pela Lei nº 15.948/2013 e regulamentado pelo Decreto nº 62.159 de fevereiro de 2023, visa apoiar e fomentar a diversidade cultural no município, além de reconhecer e patrocinar ações voltadas à produção artística e cultural, e à proteção do patrimônio material e imaterial local (São Paulo, 2025).

De acordo com Rubim (2007), o autoritarismo predominava na organização das políticas culturais brasileiras, especialmente durante a transição entre os governos Sarney, Collor e Itamar Franco, que causaram descontinuidades nas políticas culturais. No governo Collor, houve uma desestruturação no setor cultural, com a extinção do Ministério da Cultura e de outros órgãos de fomento, como a Funarte e a Pró-Memória. Já no governo Fernando Henrique Cardoso os fundos de investimentos culturais não eram regulamentados, exceto algumas políticas setoriais voltadas ao patrimônio imaterial e bibliotecas, havendo pouca expansão nas ações de consolidação em prol da cultura (Ibidem, 2007).

A reestruturação do Ministério da Cultura ocorreu no primeiro governo Lula, sob a gestão de Gilberto Gil, com a criação de novas secretarias, como Políticas Culturais, Fomento e Incentivo à Cultura, Audiovisual, e Identidade e Diversidade Cultural. Essa mudança buscou uma atuação mais ativa do Estado no setor (Silva, 2014). No entanto, em 2019, o fomento à cultura sofreu um retrocesso durante o governo Bolsonaro, com a extinção do Ministério da Cultura, a troca de oito secretários e cortes em investimentos e projetos culturais. Para Silva, Hueb e Moreira (2023), esses desmontes retrocedem a construção das culturas negras, indígenas e diaspóricas, reforçando a superioridade colonial e universalista.

[...] é possível falar de desmonte em decorrência da perda de legitimidade das instituições culturais que foram associadas a políticas de turismo e foram assediadas em relação aos seus valores e orientações políticas básicos relacionadas ao sentido antropológico e ao respeito à diversidade, à democratização e à democracia cultural. [...]o desmonte justificam o 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 hegemônicos pelas relações coloniais (Silva, Hueb e Moreira (2023, p.382).

Essas instabilidades impactam diretamente os setores que dependem das políticas culturais. Embora algumas políticas tenham sido consolidadas e novas instituições estabelecidas ao longo dos anos, a distribuição de financiamentos continua sendo um desafio para atingir todos os segmentos culturais da sociedade. Um exemplo disso é o Museu da Abolição (MAB), em Recife, Pernambuco, que desenvolve atividades voltadas à cultura afro-brasileira. O museu foi fechado em 2005 por falta de investimento e só foi reaberto em 2008 (MAB, 202-?). Situação similar ocorreu com o Museu Emílio Goeldi,

no Pará, que, devido aos cortes nos investimentos federais, esteve perto de encerrar suas atividades em 2018 (Correio Braziliense, 2018).

Sob essa perspectiva, entende-se que o papel do Estado é assegurar a liberdade de criação e proporcionar amplo apoio ao campo cultural e às diversas manifestações culturais (Kauark; Almeida, 2021). Em países como a França, por exemplo, o Estado assume a criação das políticas culturais de apoio aos museus, com uma expressiva atuação no incentivo. As instituições culturais francesas demonstram um forte compromisso com os objetivos estabelecidos por elas, em colaboração com as práticas desenvolvidas nos museus, com o intuito de influenciar politicamente o campo cultural (Santos, 2004). Dessa forma, a consolidação das políticas culturais, sem processos descontínuos de instabilidade, fortalece as culturas e contribui para a promoção de uma sociedade mais participativa.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim, como destaca Canclini (2019), a importância dos direitos culturais e da democratização global da sociedade exige que os setores culturais assumam um papel central nas lutas por investimentos políticos, com o objetivo de alcançar mudanças estruturais significativas. O autor adverte que, sem essa mobilização, corre-se o risco de entender a cultura como luxuosa e inalcançável, o que permitiria ao mercado colocá-la em segundo plano. Dessa forma, a defesa ativa da cultura se torna essencial para garantir seu lugar como um direito fundamental e acessível a todos.

Diante de todo o contexto apresentado ao longo deste artigo, torna-se evidente a importância do apoio das políticas culturais às instituições museológicas, uma vez que a maioria dos museus brasileiros é administrada por órgãos federais. Esses espaços, que têm a missão de valorizar a cultura em suas diversas manifestações, necessitam de um apoio contínuo para a produção e captação de recursos, o que viabiliza a manutenção de suas ações, projetos, exposições e atividades culturais voltadas à sociedade. Como destaca Sennett (2006, p. 13), "a comunidade não é a única maneira de manter coesa uma cultura", sendo fundamental contar com espaços e políticas que promovam esse processo.

Nesse contexto, as instituições museológicas desempenham um papel fundamental no fortalecimento das culturas, especialmente no que diz respeito à transversalidade cultural. De acordo com Rubim (2019), o reconhecimento da transversalidade da cultura fortalece e possibilita uma articulação mais abrangente em seu

campo. Para o autor, as políticas transversais são essenciais para consolidar o campo da cultura, e podem ser realizadas justamente por meio de programas e projetos, assim como o programa Cultura Viva, enquanto exemplo de uma política cultural transversal.

Dessa forma, a relação entre museus e cultura na contemporaneidade busca uma comunicação mais ampla, que valorize a experiência e a diversidade cultural. O objetivo é possibilitar que a comunidade construa seu pertencimento, enquanto as políticas culturais incentivam a reflexão e o diálogo sobre memória, identidade e história, promovendo essas estratégias de forma transversal. Como afirma Roy Wagner (2012, p. 104), "a tendência da cultura é manter-se a si própria, reinventando-se", o que torna os museus essenciais nesse processo de transformação cultural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. Lei nº 14.980, de 18 de setembro de 2024. Institui o projeto "Adote um Museu" e o Dia Nacional do Museu. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 18 set. 2024. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2024/lei/114980.htm. Acesso em: 31 jan. 2025.

BRASIL. **Política Nacional de museus**. NASCIMENTO JUNIOR, José do; CHAGAS, Mário de Souza (Orgs.). Brasília: MinC, 2007.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. **Museologia e Museus**: os inevitáveis caminhos entrelaçados. Cadernos de Sociomuseologia, v. 25, n. 25, 2026. Disponível em: <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/419> Acesso em: 28 jan. 2025

BRULON, Bruno. Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para repensar os museus. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 28, p. 1–30, 2020. Disponível em: <https://revistas.usp.br/anaismp/article/view/155323..> Acesso em: 29 jan. 2025.

CALABRE, Lia. Sobre o conceito de políticas culturais. In: **Escritos sobre políticas culturais**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2019, p.133-140.

CANCLINI, Néstor García. Políticas culturais e crise de desenvolvimento: um balanço latino-americano. In: **Política cultural: conceito, trajetória e reflexões**. ROCHA, Renata; BRIZUELA, Juan Ignacio (Orgs.). Salvador: EDUFBA, 2019 p.45-86. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/32115/1/POLITICA-CULTURAL%20-%20RI.pdf>. Acesso em: 31 jan. 2025

CARVALHO, Ana, CAMACHO, Clara Frayão; HENRIQUES DA SILVA, Raquel. **Políticas Culturais e Museus**: algumas Perspectivas. [s.l]: Midas - Museus e Estudos Interdisciplinares, n.º 13, p.1-9, 2021. Disponível em: <https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/31250>. Acesso em: 30 jan. 2025

CHAGAS, Mário. Seminário Regional da Unesco sobre a função educativa dos museus (1958): sessenta anos depois. In: _____. Marcus Vinícius Macri Rodrigues (Org). **A função educacional**

dos museus: 60 anos do Seminário Regional da Unesco. Rio de Janeiro: Museu da República, 2019.

COCOTLE, Brenda Caro. **Nós prometemos descolonizar o museu:** uma revisão crítica da política museal contemporânea. São Paulo: MASP, 2019. Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-X87a1s0ahKuQghS3VJ4D.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2024.

COSTA, Flávia Roberta. **Turismo e Patrimônio Cultural:** interpretação e qualificação. São Paulo: SENAC SP, 2009. 251p.

CORREIO BRAZILIENSE. **Museu Emílio Goeldi, do Pará, quase fechou por falta de recursos.** Correio Braziliense. 06 Set, 2018. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/brasil/2018/09/06/interna-brasil,704319/museu-goeldi-do-para-quase-fechou-por-falta-de-recursos.shtml>. Acesso em: 31 jan., 2025.

DOMINGUES, João Luiz Pereira. **Programa Cultura Viva:** políticas culturais para emancipação das classes populares. Dissertação. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

DUARTE, Alice. **Nova Museologia:** os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora. Rio de Janeiro: Revista Eletrônica do programa de pós graduação em Museologia e Patrimônio- PPG-PMUS UniRio, v.6, n 1, 2013.

GARDIN, Thiago Noronha. **Políticas culturais:** arena orçamentária e capacidades estatais. Dissertação. Brasília: Fundação Getúlio Vargas, 2021. Disponível em: <https://repositorio.fgv.br/items/654830c0-d5e4-4182-a084-1a332838154f>. Acesso em 28 jan. 2025.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA. **Catálogo de Políticas Públicas.** Brasília: IPEA, 2025. Disponível em: <https://catalogo.ipea.gov.br/area-tematica/18/cultura>. Acesso em: 30 jan., 2025.

KABENGELE, Daniela do Carmo. As possibilidades e os limites das identidades múltiplas. [S.l.]. **Revista espaço acadêmico.** n.158, Jul, p.87-93, 2014. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/24036/13206>. Acesso em 29 jan. 2025.

KAUARK, Giuliana; ALMEIDA, Juliana Silva. **Políticas de fomento à cultura como instrumento de promoção da cidadania e dos direitos culturais.** São Paulo: Extraprensa, v.14, n.2. p. 249- 260, jan- jun, 2021.

LISBOA, Pablo Fabião. **Museu 4.0:** um olhar museológico sobre as práticas museais tecnológicas contemporâneas. Tese (doutorado). Goiânia: Universidade Federal de Goiás, Faculdade de artes visuais, 2019.

MARGS. O museu de Arte do Rio Grande do Sul e sua história. Porto Alegre: MARGS, 2015. Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/o-margs-e-sua-historia/#1597252483238-fac7b6f1-749e>. Acesso em: 30 jan. 2025.

MELO, Roberta Madeira de; ROSA, Elza Vieira da; POSSAMAI, Zita Rosane. **Para decolonizar os museus:** desafios e possibilidades. Pelotas: Revista Memória em rede, v.16,

n.31, jul/dez, 2024. Disponível

em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/Memoria/issue/view/1317>. Acesso em: 29 jan. 2025.

MUSEU DA ABOLIÇÃO. **Segunda Reabertura**. Recife- PE: MAB, [s.d]. Disponível em: <https://museudaabolicao.museus.gov.br/museu-da-abolicao/> Acesso em: 31 jan. 2025.

MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA. **Fortalecimiento de museos**. Colombia: Museo Nacional de Colombia, 24 maio, 2013. Disponível em: <https://www.museonacional.gov.co/el-museo/fortalecimiento-de%20-museos/Paginas/Fortalecimiento%20de%20Museos.aspx>. Acesso em: 30 Jan. 2025.

O GLOBO. **Nova lei determina que o Museu de História Natural de NY feche salas com objetos de povos nativos dos EUA**. Nova York: AFP, O globo, 2024. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/mundo/noticia/2024/01/27/nova-lei-determina-que-o-museu-de-historia-natural-de-ny-feche-salas-com-objetos-de-povos-nativos-dos-eua-entenda.ghhtml> Acesso em 22 jan 2025.

PINTO, Salete dos Santos Martins. **Associativismo Local: Políticas Culturais de Ação Local**. Dissertação. Portugal: Universidade da Beira Interior. Disponível: https://ubibliorum.ubi.pt/bitstream/10400.6/11302/1/7775_16566.pdf Acesso em: 28 jan. 2025.

PUCRS. **Museu de ciências e tecnologia da Pucrs começa a captar recursos por meio da Lei Rouanet**. Rio Grande do Sul: PUCRS, 24 Nov, 2023. Disponível em: <https://portal.pucrs.br/noticias/institucional/museu-de-ciencias-e-tecnologia-da-pucrs-comeca-a-captar-recursos-por-meio-da-lei-rouanet/> Acesso em 30 jan. 2025.

RIBEIRO, Isabel Cristina Ferreira. Museus a céu aberto como agentes de preservação e valorização do patrimônio cultural: uma análise do papel da gestão na transformação da paisagem urbana. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 32, p. 1–25, 2025. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/214879..> Acesso em: 30 jan. 2025.

RODRIGUES, Luíz Augusto Fernandes. **Curso de Extensão e Aperfeiçoamento em gestão cultural: políticas públicas de cultura**. Belém- PA: Editora EditAedi, 2013. Disponível em: <https://educapes.capes.gov.br/bitstream/capes/203502/2/Pol%C3%ADticas%20p%C3%BAblicas%20de%20cultura.pdf> Acesso em: 30 jan. 2025.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas culturais no Brasil: tristes tradições**. São Paulo: Revista Galáxia, n.13, p.101-113, Jun, 2007. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1469/934>. Acesso em: 30 jan. 2025.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Cultura, centralidade e transversalidade**. Salvador: Centro de estudos multidisciplinares em cultura- CULT, 2021. Disponível em: <https://cult.ufba.br/wordpress/cultura-centralidade-e-transversalidade/>. Acesso em: 31 jan. 2025.

SAHLINS, M. O "pessimismo sentimental" e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em via de extinção (parte I). In: **Revista Mana**, Rio de Janeiro, v. 3, n.1, abr. 1997.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **Museus brasileiros e política Cultural**. São Paulo: Revista brasileira de ciências sociais. v.19. nº55. p.53-73, 2004. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/65kMwMkxhJbhPM68p8Grrhc/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 23 jun 2024.

SÃO PAULO. ProAC ICMS. São Paulo: **Governo do Estado**, 2025. Disponível em: https://proac.sp.gov.br/proac_icms/principal/. Acesso em: 31 jan. 2025.

SÃO PAULO. PROMAC. São Paulo: **Secretaria Municipal de Cultura**, 2025. Disponível em: <https://portadeentrada.prefeitura.sp.gov.br/promac>. Acesso em: 31 jan. 2025.

SENNETT, Richard. **A cultura do Novo Capitalismo**. Tradução Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SILVA, Frederico A, Barbosa da; HUEB, Hilyn; MOREIRA, Raquel. O desmonte das políticas culturais federais. In: Alexandre de Ávila Gomide; Michelle Moraes de Sá e Silva; Maria Antonieta Leopoldi (Org). **Desmonte e Reconfiguração de Políticas Culturais (2016-2022)**. Brasília: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), 2023. p.357-383

SILVA, Rodrigo Manoel Dias da. **As políticas culturais em cidades turísticas brasileiras: um estudo sobre as técnicas de vida contemporâneas**. Tese. São Leopoldo: Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2012. Disponível: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/USIN_31dc6010823fde7d787861bb25a6f2ae. Acesso em: 30 jan. 2025.

SILVA, Rodrigo Manoel Dias da. **As políticas culturais brasileiras na contemporaneidade: mudanças institucionais e modelos de agenciamento**. Brasília: Revista Sociedade e Estado, n.29, p.199- 224, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/pkCD7nQQmzBs39DnCGXCyBf>. Acesso em 31 jan. 2025.

SOUSA, Vitor de. O passado colonial como problema não encerrado na contemporaneidade. A descolonização mental como possibilidade intercultural. O caso do museu virtual da Lusofonia. Colombia: **Revista Escribanía**, ano 23- v. 18, jan-jun, 2020. Disponível em: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/65285/1/O%20passado%20colonial%20como%20problema%20n%c3%a3o%20encerrado%20na%20contemporaneidade%28...%29.pdf> Acesso em: 22 jan 2025.

VIEIRA DA ROSA, Elza. Museu de Percurso do Negro de Porto Alegre- RS: Interrompendo invisibilidades, reescrevendo experiencias negras na cidade. Dissertação. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/202488/001107417.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em 30 jan. 2025.

VITÓRIA, José Ricardo; EMMENDOERFER, Magnus Luiz. **O que é cultura? Reflexões para uma sociedade (pós-)pandêmica**. Revista USP, São Paulo, Brasil, n. 140, p. 145–156, 2024. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revusp/article/view/223199>. Acesso em: 29 jan. 2025.

WAGNER, Roy. **A presunção da cultura**; A cultura como criatividade. A invenção da cultura. São Paulo: Cosac e Naify, 2012.

ACERVOS PRIVADOS, FUTUROS MUSEUS – O TRÂNSITO ENTRE A ESFERA PARTICULAR E A PÚBLICA NA DEMOCRATIZAÇÃO DO ACESSO AO SABER

Gissele Chapanski¹
Luiza Kumagai²
Sérgio Kalil³

RESUMO: O presente trabalho explora a disponibilização de um acervo privado para o público por meio da criação de um museu destinado a não apenas prover acesso aos livros e demais documentos raros que o constituem, mas também aos processos metalinguísticos e a história intelectual envolvidos na sua formação. Simultaneamente, são traçadas reflexões sobre a memória subjetiva do professor Olmar Guterrez da Silveira e coletiva de professores e pesquisadores brasileiros do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: gestão de acervos privados, museologia de processos imateriais, historiografia dos estudos linguísticos.

INTRODUÇÃO

CANCLINI (2021) encerra seu texto com uma pergunta:

“Os museus, além de guardiões da memória e promotores da experimentação, podem nos ajudar a reconfigurar o sentido de viver juntos, das relações que não foram devidamente mediadas ou construídas por instituições, como as que administram as migrações e a solidariedade?”

¹ Linguista, Professora de graduação e Pós-graduação, Doutora em Teoria e História Literária (Unicamp) e pesquisadora do Instituto Serendipe. Email: gisselechapanski@gmail.com

² Especialista em Gestão de Projetos Culturais pelo Centro de Estudos Latino - Americanos sobre Cultura e Comunicação - CELACC – USP, Graduada em Conservação e Restauro de Bens Móveis pela PUC-SPP e coordenadora do programa de Formação Bolsa IAC Conservação preventiva no Instituto de Arte Contemporânea – SP. Email: luizakumagai@gmail.com

³ Doutor em Teoria e História Literária (Unicamp), pós doutorando DLCV – USP, pesquisador do Instituto Serendipe e advogado. Email: sakalil@uol.com.br

Uma resposta afirmativa para essa questão só é possível na medida em que iniciativas museais sejam compreendidas como processo. Não há salvaguarda efetiva que ignore a realidade fática do mundo em que se posiciona. E curiosamente, antes de representar uma pauta contemporânea, ante a qual o engajamento entre experiências estética e éticas se faz inelutável, trata-se de uma noção fundante do conceito de museu. Sob uma visada etimológica, o *museu* é a residência das Musas, que na mitologia greco-latina eram as deidades representantes do conhecimento. Todas elas são filhas de Mnemosine, a memória. Do mesmo modo, todas elas se manifestam apenas onde haja criação: dos tecidos políticos, aos científicos, passando por aqueles que se admitiriam hoje como artísticos, tudo isso seria, então decorrente da memória, e habitaria o museu.

Vale observar aqui que já sob essa concepção antiga, tanto a Memória como as Musas apenas se manifestam em ambientes ativos, de criação e realização. Nesse sentido, um repositório de conhecimentos a serem lembrados através dos tempos e gerações só se realiza de fato como tal na medida em que é capaz de integrar-se aos novos saberes – e fazeres. No museu, entendido aqui como casa das Musas, os elementos guardados não são – e não podem ser ou estar —alheios à vida. Precisam, sem dúvida, ser protegidos para perdurar. Mas a única razão para isso é preservar sua acessibilidade aos diversos tempos, espaços indivíduos, que, a partir daí, criem novas realidades e memórias, desejavelmente mais integrativas e éticas.

A Museologia contemporânea tem chamado a atenção à restrição desse modo de conceber o museu e suas práticas ao universo ocidental. Historicamente, as perspectivas hegemônicas que se desenharam sob a égide colonialista e unicistas são, sem dúvida, um problema central das políticas culturais contemporâneas. De fato: muitos modelos museais restritivos e segregacionistas se estabeleceram sob a ideia de museu como repositório protegido de sua realidade circundante. No entanto, é possível que uma das chaves mais imediatamente acessíveis para dar início à amplificação democrática do conceito e da ação museológica esteja justamente na ideia original de ‘promover o fazer’, e, como ele, novas memórias.

O conjunto de políticas públicas que, de modo geral, permeia o discurso defensor da preservação do patrimônio histórico e cultural, em suas diversas dimensões, está diretamente vinculado à cidadania, sempre em espectro temporal dinâmico que retoma o

passado, firma o presente e assegura o futuro (CHAPANSKI E KALIL, 2014). Contudo, a efetividade de tais políticas depende do foco no presente, um presente diverso o suficiente para se verificar em práticas e interesses manifestos em vários pontos do tecido social. Nesse sentido, a justificativa para mobilizar esforços para preservar itens ou acervos passa por reconhecer não apenas importâncias atribuídas ao bem, histórica ou institucionalmente, mas também ao indivíduo e ao grupo social que lhe deu materialidade, ou ainda, pode usufruir dele em suas vivências culturais. No processo de preservação dos acervos, observa-se, efetivamente, a presença da “teoria dos valores”. Segundo ela, se a um bem é atribuído valor econômico, estético, histórico ou social, este pode ser preservado. Caso não se lhe atribua significativo valor, não há motivo para preservá-lo. Trata-se de postura criticamente problemática toda vez que se lega o estabelecimento de tais valores a um único grupo social, ou apenas a instituições isoladas de seu contexto (CHAPANSKI e KALIL 2014).

É preciso, portanto, que as iniciativas museais apostem em um discurso que explicita às gerações atuais a consciência de que o universo sociocultural de que participam transcende os limites cronológicos da existência biológica, individual. Para que essas premissas se efetivem, no entanto, é sempre imprescindível questionar criticamente: esse bem salvaguardado constitui-se em um “bem”, de fato, para quem? Nenhum indivíduo ou grupo admitirá o valor de um patrimônio automaticamente. Isso depende de um vínculo, a ser estabelecido como pressuposto ou política de salvaguarda em si. No bojo da memória a ser salvaguardada, há que habitar uma memória a ser vivenciada, em uma dinâmica onde reconhecer um bem cultural implica, em alguma medida, também reconhecer-se – e ser reconhecido — nele.

Cientes por meio de uma educação plena e democrática de que não apenas pertencem ao tecido da história, mas são integrantes dele, indivíduos e grupos passam a se preocupar legitimamente com seu passado e futuro compondo um elo entre as três dimensões temporais. O patrimônio cultural - centrado aqui na concepção de acervo - realiza, assim, a aproximação, o intercâmbio e o entendimento entre os seres humanos, diacronicamente.

A compreensão deste procedimento permite que se reflita não só sobre o patrimônio em si, mas também sobre o conjunto de valores que são postos em relevo em

determinado momento histórico que permitem a identificação de um bem e dos valores neles representados.

A identificação do patrimônio não é, portanto, só um momento de seleção e consequente proteção de um bem, mas um processo amplo e sofisticado que deve mover o interesse da sociedade como um todo.

Se o fim da proteção é, como afirma MASON (2002), o interesse público, deve-se, no mínimo, conceder instrumentos para que o público possa entender as razões da preservação a partir daí fruir estética, histórica e politicamente do bem tutelado. A atividade de conservação do patrimônio ao mesmo tempo, então, que modela a sociedade é por ela modelada.

Desse modo, só é possível efetivar a preservação de elementos culturais, materiais ou imateriais, se observadas políticas que reverberem manifestações e valores a elas associados.

Uma saída clássica para possíveis aporias verificadas nesse sistema é, de fato, democratizar e diversificar: representados e representantes, atores, materiais, lugares e modelos institucionais devem, para tanto, conceber-se em teia, ou como pontes. Assim, não se devem imaginar repositórios prontos ou estáticos de itens ou saberes, mas, ao contrário, concebê-los em teia e constante intersecção, que permitam sua (re)elaboração ativa por meio de trocas.

Num primeiro momento, seria natural pensar que para se obter tal modelo museal em fluxo seria indispensável pulverizar e rearranjar modelos antigos. O presente trabalho, no entanto, pretende apresentar os esforços de instaurar essa perspectiva de gestão de acervos e prática museal sob modelos já consagrados, como o arquivo e a biblioteca, alterando-se apenas algumas bases de funcionamento, perspectivas e focos. Nesse sentido, apresentaremos a seguir os processos de instauração do centro de documentação Olmar Gutierrez da Silveira e sua consequente musealização sob os quais se buscam não apenas preservar documentos, ou a biografia de um pesquisador, a história intelectual de seu legado e do seu âmbito de estudos no Brasil de meados do último século, mas sobretudo mobilizá-los ativamente na composição de histórias intelectuais, biografias de pesquisadores e memórias da contemporaneidade.

PONTES ENTRE UNIVERSOS PRIVADOS E INSTITUIÇÕES PÚBLICAS: BASES OU LAÇOS

Ao se observar a história de significativas instituições públicas fomentadoras da Cultura no Brasil, como a fundação Casa de Rui Barbosa, o Instituto de Estudos Brasileiros IEB-USP, o Centro de Documentação Alexandre Eulálio – IEL – Unicamp, percebe-se que elas têm um elemento em comum: todas foram criadas a partir de acervos privados.

Neste sentido, é possível flagrar trajetórias intelectuais compostas no âmbito privado sendo tuteladas, preservadas e mobilizadas como matéria produtiva da cultura na esfera pública. Para que tenham logrado tal destino, contudo, os materiais e acervos constantes dessas coleções dependeram de condições específicas. Primeiramente, serem reconhecidos, em determinado momento histórico, como significativos o bastante para grupos específicos e numericamente visibilizados. Num segundo momento, serem legalmente institucionalizáveis e arranjáveis sob condições econômicas satisfatórias, que abarcam desde verbas de manutenção até espaço físico adequado para acomodação de itens.

Sem dúvida, os acervos privados compõem relevante tema de estudos para a arquivologia e a história, visto que se figuram como elementos significativos nos processos de construção de memórias, identidades e histórias tanto individuais e quanto coletivas. Contudo, não é sempre possível contar que instituições de natureza pública detenham recursos ou mesmo interesses capazes de promover a salvaguarda e manutenção de tantos quantos acervos significativos haja. Os domínios institucionais públicos geralmente estão sob regras e condições que emanam de contextos de gestão e legislação estatais, destinados a abranger uma ampla gama de iniciativas e, portanto, mais principiológicos, e menos específicos. Como reflexo disso, está o fato de, muitas vezes, não poderem definir suas práticas e políticas de modo a atender microcosmos muito particularizados, ou mesmo lançar perspectivas e práticas de educação e disposição do acervo que, em nome da promoção de novas leituras e aproveitamentos, se afastem das práxis hegemônicas.

Diante disso, o ambiente privado alcança um nível de liberdade mais considerável, que, se administrado de modo a reforçar o que em outras esferas não é possível, pode complementar de modo bastante significativo o quadro dos estudos e práticas de memória vinculados aos acervos, repositórios, arquivos e sua gestão.

ESTUDO DE CASO: O ACERVO DO PROFESSOR OLMAR GUTERRES DA SILVEIRA, ENTRE CONSTRUTO BIOGRÁFICO, HISTÓRIA INTELECTUAL E DOCUMENTO DA LINGÜÍSTICA E DA FILOLOGIA BRASILEIRAS

Acervo do Professor Olmar Guterres da Silveira estava localizado em seu apartamento no bairro da Tijuca, Rio de Janeiro, e foi doado em 10 de abril de 2009, por sua filha Vera Lúcia Amaral da Silveira. Hoje, a Coleção encontra-se em comodato no Instituto Serendipe, localizado em Curitiba, que trabalha para que sejam viabilizadas de forma permanente, a fundação do Museu Olmar Guterres da Silveira, que terá como premissa a preservação e difusão deste acervo pessoal, mas também, a formação de acervos linguísticos que corroborem com a difusão desta temática para o público em geral. A ideia é constituir um museu de fatos e feitos linguísticos, capaz de projetar a memória de trajetórias intelectuais voltadas a esse campo de estudos no Brasil. Para tanto, as concepções norteadoras do projeto passam por possibilitar de uma maneira democrática o acesso a acervos diversos relacionados com a Linguística e, com isso, unir as esferas acadêmica e popular frente a esses conteúdos.

A proposta inicial, que vem sendo mantida pelo Instituto desde 2011, era a de preservar a integralidade do acervo visto que ele representa não só a memória física, mas primordialmente a memória intelectual de uma pessoa. Sob esse prisma, a própria biblioteca é compreendida como um construto intelectual, composto ao longo da vida, por meio de uma curadoria que revela interesses e percursos cognitivos envolvidos no exercício da pesquisa e da ação pedagógica desse pesquisador. O Acervo Olmar é mantido em um setor específico, diferenciado de outros acervos também tutelados pelo Instituto, justamente para se tornar possível perceber em quais segmentos a pessoa aprofundou suas pesquisas.

Infelizmente, muitos acervos doados à esfera pública acabam por serem dispersos nos corredores múltiplos das bibliotecas universitárias, quando não são rejeitados sob o argumento da ausência de espaço ou, infelizmente, tem parte de seu corpus descartada.

São limitações inerentes a esse tipo de instituição, e, muitas vezes, inescapáveis, ante o modelo e propósito sob o qual operam. Além disso, acervos privados correm sempre riscos de agradar determinados núcleos de poder e desagradar a outros. Nas esferas públicas, esse será sempre um fator de vulnerabilização, ou privilégio passível de mudanças sazonais. Atualmente, podem-se citar exemplos que suscitam polêmica nesse sentido, como o acervo do poeta Haroldo de Campos que foi retirado da Casa das Rosas, em São Paulo, para destino indefinido, ou ainda os de Poty Lazarotto e Andrade Murici, que circularam por bibliotecas paranaenses, sem que, muitas vezes, fossem mobilizados esforços consistentes para a preservação da integridade das coleções e, consequentemente, a memória de seus autores.

A formação do acervo do professor Olmar e sua consolidação está intimamente ligada com a sua própria vida intelectual, e foi sob a intenção de dar acesso a esse aspecto imaterial representado pela coleção que, já num momento de organização de seus materiais, o processo de catalogação pós doação foi iniciado pela análise em dois pequenos cadernos de anotações em que o professor organizava, valendo-se de metodologia particular, seus livros e revistas. Essa estrutura, peculiar, consistia em numerar a prateleira e em seguidas descrever os livros que lá se encontravam. Com ela, Olmar teria registrado a totalidade dos livros de suas estantes.

No Instituto Serendipe, a despeito do fato de se manter registro digital em programa especializado, sob a codificação Dewey, um modelo inspirado na catalogação do professor foi mantido, e é o empregado por bibliotecários e visitantes para acessar os livros do acervo. Por meio desse pequeno ato de memória, pretende-se dar vistas à esfera particular, íntima, da relação desse pesquisador com seus materiais de pesquisa, sobretudo porque, na biblioteca que Olmar mantinha em sua residência, a disposição das obras se dava por meio de diversas categorias que refletem ora o uso dos livros para seus trabalhos de pesquisa, ora o momento em que foram adquiridos e lidos, ora algo que ainda seria objeto de análise futura como a 61ª prateleira em que consta no catálogo “para examinar”. As categorias refletem não um sistema externo ao conhecimento e à leitura, mas antes a relação intrínseca entre leitor e obra.

De fato, pode-se afirmar que a organização seguia macro áreas do saber e numa prateleira de linguística, por exemplo, seria possível encontrar obras de gramática gerativa, sociolinguística ao lado de livros sobre semântica. Contudo, percebe-se que a

biblioteca seguia uma disciplina particular. É possível conceber sob esse modelo de sistematização de materiais o eco das palavras de Alberto Manguel: “Organizei a biblioteca de acordo com minhas exigências e meus preceitos”. (MANGUEL 2021, P. 14)

Se a memória individual está diretamente ligada com a coletiva, o acervo visto na sua totalidade reverbera a formação intelectual e ainda as adversidades enfrentadas pelos professores brasileiros do século XX e que ainda se perpetuam em nosso século para aquisição de livros e revistas. Da narrativa da filha, soubemos que o professor lutava para conseguir livros importados - visando sempre seu aprimoramento intelectual e, primordialmente, de seus alunos - e acabou inclusive por abrir uma conta em instituição bancária portuguesa para poder adquirir livros diante das dificuldades de compra e importação verificáveis então. Lembremos que só a partir da Constituição de 1988 os livros importados passaram a receber imunidade tributária e que o processo de importação por particulares era burocrático ao ponto de desanimar os fortes.

A despeito de tantas dificuldades práticas para sua constituição, o acervo do professor Olmar Gutierrez conta com expressiva coleção de livros e revistas que abrangem a antiguidade latina, o período de formação e consolidação da língua portuguesa e reflexões linguísticas, constituindo não apenas um repositório de consulta para pesquisadores atuais, mas o testemunho de uma ação de resistência a um contexto desfavorável ao acesso e à democratização dos aparatos científicos.

O *Cancioneiro da biblioteca nacional* (antigo Colicci-Brancuti), o *Cancioneiro de Santa Maria*, a edição das cantigas de *Joan Garcia de Guilhade* por Oskar Nobiling e o *Das Liderbuchr des königs Denis von Portugal* de Henri Lang são alguns exemplos de textos medievais que se encontram no acervo. São livros que possuem uma única edição e que dificilmente serão reeditados. Todos esses são volumes de aquisição pouco simples já à época em que integraram a coleção, seja por sua raridade, seu valor financeiro, ou mesmo pela dificuldade de sua localização e importação.

Ao se observar o segmento da coleção que contém as revistas científicas agregadas pelo professor Olmar, constata-se a mesma postura: números então recém-lançados, em tiragem limitada, dossiês com textos fundantes de disciplinas, tudo aponta para uma premente necessidade de investir em atualização com as publicações de sua época. Neste sentido, os *Boletins de Filologia do Centro de Estudos Filológicos* publicados entre os

anos de 1932 a 1983 reunidos em 15 volumes, a *Revista de Língua Portuguesa* publicada entre os anos de 1919 a 1935 e a revista francesa *Semiótica*, publicada entre os anos de 1974 a 1989 são exemplos da constante busca pelas novas formas de abordar o fenômeno linguístico, que se popularizavam e ganhavam novos contornos no meio acadêmicos na última metade do século XX.

No âmbito da historiografia da língua portuguesa, a biblioteca possui vasto acervo que reflete, em muito, as diretrizes intelectuais do Professor Olmar que foi responsável por organizar e editar *A gramática de Fernão de Oliveira*, de 1536. É importante salientar que o exemplar do autor, presente no Instituto, conta com as correções de próprio punho que nunca foram objeto de reedição.

Além do acervo bibliográfico, constam na documentação do professor duas pastas com diversos artigos sobre a língua portuguesa, linguística e reflexões sobre língua e literatura latina que permanecem inéditos.

Neste sentido o acervo privado Olmar Guterrez da Silveira tem sua importância reconhecida por quem faz pesquisa historiográfica em dois sentidos. Primeiro, por traçar a biografia intelectual de professores e pesquisadores no Brasil entre os anos 1930 e 1980 revelando suas adversidades e superações e, segundo, por permitir a pesquisadores contemporâneos acesso a documentos que não se encontram digitalizado e que raras vezes estão disponíveis em universidades ou bibliotecas públicas.

A conservação e divulgação do Acervo Olmar Guterrez está sob responsabilidade do Instituto Serendipe, instituição privada sem fins lucrativos com sede em Curitiba. Dessa maneira, por guardar memórias de indivíduos, isto é, de sujeitos históricos, e por se constituir como fonte para pesquisas acadêmicas acerca deles e dos seus objetos de estudos, é que o Serendipe vem recebendo outros acervos privados como o do Professor e bibliófilo Júlio Paulo Marcondes e da poeta Carmen Carneiro.

O grande núcleo dessa iniciativa não é, contudo, guardar, ou mesmo disponibilizar acervos. Há um contingente imaterial que o projeto busca tanger: as histórias intelectuais em torno do acervo, de suas origens à sua, desejavelmente constante, utilização. Nesse sentido, o Museu da Língua Portuguesa é o nosso exemplo mais próximo de instituição museológica com um recorte curatorial e expositivo coerente com o que projetamos para o futuro Museu Olmar Guterrez.

No Plano Museológico do Museu da Língua Portuguesa há uma síntese em seus conceitos geradores que definem a língua como bem patrimonial, destacando que a melhor metodologia para preservação é o seu uso. O que procuramos aqui é aplicar essa linha geral ao pensamento metalinguístico.

Acreditamos que a expressividade do trabalho do professor Olmar Guterrez no campo da linguística reside justamente em colaborar com a produção de novos conhecimentos de atuais e futuros estudiosos do campo, ou daqueles pensar questões da linguagem, ainda que em ambiente leigo.

PROCESSAMENTO TÉCNICO E CONSULTAS

Para o processamento técnico do acervo, a equipe baseou-se nas próprias anotações do professor Guterrez referentes à sua organização pessoal, possibilitando que houvesse um entendimento sobre as relações entre registros manuscritos, fotografias, livros com eventos expressivos da sua trajetória como acadêmico.

Após análise inicial, a coleção foi catalogada seguindo a Classificação Decimal de Dewey, garantindo o controle dos itens do acervo e facilitando os processos de consulta e disponibilização de materiais para pesquisadores externos. Ao longo dos últimos anos, pesquisadores de todo o país têm tido acesso a este acervo por meio de consultas às informações por vias digitais ou por meio visitas *in loco* ao acervo.

AÇÕES DE PRESERVAÇÃO

A formação técnica e profissionalização dos procedimentos relacionados diretamente com o acervo têm sido uma busca constante dos agentes atuantes diretamente com a coleção. Nesta última década, a equipe técnica buscou formações complementares nas áreas de gestão documental, conservação preventiva e restauração de acervos bibliográficos. Dessa maneira, foi possível criar um cronograma de ações de higienização e pequenas intervenções nos itens com problemáticas de conservação.

Mesmo com a vasta disponibilidade de equipamentos que possibilitem a digitalização e acessibilidade a documentos, fotografias, entre outros itens, a preservação física do acervo permanece como prioridade de tratamento da coleção.

DISCUSSÕES RECENTES SOBRE AS DIFICULDADES ENFRENTADAS EM COLEÇÕES COM ACERVOS DIGITAIS

O volume de documentos produzidos, digitalizações e informações adicionais relacionadas com o acervo necessitam constantemente de atualizações operacionais para se manterem acessíveis digitalmente para as equipes técnicas e o público interessado.

“(...) o documento digital possui uma fragilidade maior do que o documento não digital, pois está sujeito a obsolescência das tecnologias, da dependência do sistema computacional para ser lido, bem como está sujeito às falhas tecnológicas.” (MOURA; CAMPOS, 2020, p. 3).

Os conceitos relacionados com o campo da restauração possuem registros desde o século XV com o aprimoramento das discussões a partir do século XIX (KÜHL, 2016). Pautados nessas análises, é de consenso que o acervo do professor Olmar Guterres permanecerá com sua materialidade preservada, sendo acessível fisicamente quando for pertinente para análise de pesquisadores ou para contemplação em exposições, mas também, será digitalizado e disponibilizado para facilitar os processos de difusão e, garantir a preservação a longo prazo dos seus originais. Dessa maneira, buscamos equilibrar ciência e tecnologia para garantir o acesso constante ao acervo do professor Olmar Guterres.

MUSEU DE ARTEFATOS E FEITOS LINGÜÍSTICOS OLMAR GUTERREZ DA SILVEIRA: UM PROJETO

Segundo a nova definição de Museu publicada pelo International Council of Museums (ICOM), pode-se compreender como instituição museológica:

“Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos” (ICOM 2022. In https://www.icom.org.br/?page_id=2776)

Partindo dessa premissa, a equipe técnica que hoje realiza os procedimentos de preservação e difusão do acervo, busca a formalização da instituição como Museu Olmar Guterrez para expandir e promover ações educativas, produção de exposições e publicações, intercâmbio com instituições museológicas e acadêmicas, nacionais e internacionais.

Os documentos norteadores necessários para a formação de uma base sólida na concepção de uma instituição museológica estão em processo de desenvolvimento desde o início de 2024. Para esta primeira etapa estão sendo concebidos: plano museológico, política de acervo, política de conservação e o planejamento de exposições.

A musealização deste acervo é de suma importância para sua preservação e difusão em diversos campos acadêmicos e museológicos.

Esta coleção só está acessível para a população graças ao esforço coletivo de voluntários, estudantes da área de humanas, estagiários, consultores e pesquisadores que têm realizado nos últimos catorze anos as ações de preservação, catalogação e difusão. Mas, para que haja uma devida consolidação dessas ações e a garantia de perpetuação deste acervo, é de extrema importância a sua musealização.

A produção das documentações necessárias para as ações de instituição têm sido pautadas nas diretrizes dos principais órgãos de museologia como a *Coordenação do Sistema Estadual de Museus do Paraná (COSEM-PR)*, o *Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM)* e o *International Council of Museums Brasil (ICOM Brasil)*.

O Plano Setorial dos Museus 2025 a 2035, recentemente publicado pelo IBRAM, traz luz, também, sobre as projeções para o setor museal na próxima década e indica possibilidades de fomentos tão necessárias para a sustentabilidade a longo prazo das instituições museológicas.

REFERÊNCIAS

CANCLINI, Nestor Garcia (coord.). *As instituições fora de lugar*. Cadernos de Pesquisa. A institucionalidade da cultura e as mudanças socioculturais. Cátedra Olavo Setúbal de Arte, Cultura e Ciência em Parceria do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo (IEA-USP) com o Itaú Cultural. n. 1, jul. de 2021, pp. 15-26.

CANCLINI, Néstor Garcia. *O Patrimônio cultural e a construção do Imaginário nacional*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Brasília, n. 23, pp. 94-115, 1994.

CANCLINI, Néstor García. *Políticas culturais e crise de desenvolvimento: um balanço latino-americano*. In: ROCHA, Renata; BRIZUELA, Juan Ignacio (org.). Política cultural: conceito, trajetória e reflexões - Néstor García Canclini. Salvador: Edufba, 2019, p. 45- 86.

CHAPANSKI, G.; KALIL, S. A. *Políticas públicas de formação social para a identificação do patrimônio cultural e (re)conhecimento de sua importância*. In: V Seminário Internacional de Políticas Públicas, 2014, Rio de Janeiro/RJ. Anais do V Seminário Internacional de Políticas Públicas. Rio de Janeiro/RJ: Fundação Casa Rui Barbosa, 2014. v. 5. p. 1-13.

CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Patrimônio*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2017.

ICOM. Definição de museu disponível em: <https://www.icom.org.br/?page_id=2776>

KÜHL, Beatriz Mugayar. *Desconstruindo os preconceitos com a restauração*. Revista Restauo. <https://revistarestauo.com.br/desconstruindo-os-preconceitos-contr-a-restauracao/>

MANGUEL, Alberto. *Encaixotando minha biblioteca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. Nova definição de museu: https://www.icom.org.br/?page_id=2776

MOURA, Eda Maria de; CAMPOS, Linari Maria (2020) A preservação dos documentos históricos em ambientes digitais. *Revista brasileira de preservação digital*, 1, e020005. <https://doi.org/10.20396/rebpred.v1i00.13858>

Plano Museológico do Museu da Língua Portuguesa disponível em: https://www.museudalinguaportuguesa.org.br/wp-content/uploads/2021/09/Plano_Museologico_ago2019.pdf

Homenagem póstuma ao acadêmico Olmar Guterrez da Silveira: <http://www.filologia.org.br/abf/rabf/1/143.pdf>

Plano Nacional Setorial dos Museus PNSM 2025 – 2035: <https://www.gov.br/museus/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/relatorios-e-documentos/plano-nacional-setorial-de-museus-pnsm-2025-a-2035.pdf>

O SISTEMA BRASILEIRO DE MUSEUS – O PRIMEIRO INSTRUMENTO DA POLÍTICA NACIONAL DE DE MUSEUS

Gilson Antônio Nunes¹

RESUMO: Um dos desdobramentos da Política Nacional de Museus (PNM), lançada em 2003, foi a implantação do Sistema Brasileiro de Museus (SBM) no ano de 2004. Por meio das leis nº 11.904 e nº 11.906, ambas de 2009, instituiu-se o Estatuto de Museus e o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), respectivamente. No estatuto, o SBM foi definitivamente institucionalizado e a nova autarquia criada para desenvolver a PNM. Essas ações converteram a PNM de uma política de governo para uma de Estado. Finalmente, os decretos e a lei que regulamentam o SBM são analisados neste texto.

PALAVRAS-CHAVE: Sistema de Museus, Rede, Política pública, Museus, Estatuto de Museus.

1. A Política Nacional de Museus e o Sistema Brasileiro de Museus

No Dia Internacional de Museus, 18 de maio, do ano de 2003, no Museu Histórico Nacional, na cidade do Rio de Janeiro/RJ, foi oficialmente lançada a Política Nacional de Museus (PNM), Figura 1.

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



Figura 1 – Lançamento da Política Nacional de Museus no Museu Histórico Nacional em 18 de maio de 2003.

Fonte: < <https://www.jobim.org/gil/handle/2010.4/1501>>

O documento da PNM apresenta sua estruturação 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).

Especificamente, o eixo de Gestão e Configuração do Campo Museológico previa a estruturação de mecanismos de administração e gestão da própria política pública, propondo a:

- 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).

Portanto, o item 1.1. Implementação do Sistema Nacional de Museus e incentivo à criação de sistemas estaduais e municipais de museus e outras instituições de memória do eixo de Gestão e Configuração do Campo Museológico (BRASIL, 2003) começou a ser efetivamente implantado com a publicação do Decreto nº 5.264 de 5 de novembro de 2004 que institui o Sistema Brasileiro de Museus (SBM) e dá outras providências.

Esse instrumento foi revogado pelo Decreto nº 8.124 de 17 de outubro de 2013, que 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). Sendo justamente essas duas leis o instrumento garantidor da transformação da PNM em uma política de Estado (NUNES, 2024, p. 210).

No entanto, o SBM não foi uma experiência inovadora. Visto que foi antecedido pelo Sistema Nacional de Museus (SNM) em 1986, com os respectivos Sistemas Estaduais visando a articulação das instituições museológicas (MOURÃO, 1994). O SNM foi instituído, por meio da Portaria/MinC n.º 313, de 16 de agosto de 1986 e tinha como objetivo estabelecer uma política nacional para o setor (TOLENTINO, 2013). O SNM possuía um programa de cursos, oficinas, publicações, orientação na formulação de projetos e revitalização dos museus (TOLENTINO, 2013).

No contexto da política pública para a área de museus, infelizmente, com a primeira eleição direta após a ditadura, o programa do novo governo, empossado em 1990, efetivou a fusão ou extinção de diversos órgãos. Desta forma, o Ministério da Cultura foi transformado em Secretaria Nacional de Cultura. Neste cenário, diversas ações e programas deste ministério foram desarticuladas, como o SNM (NUNES, 2014, p. 209).

O Estatuto de Museus, Lei nº 11.904/2009, que substituiu o Decreto nº 8.124/2013, definiu na Seção II, Dos Sistemas de Museus, o conceito dessa instância como uma rede organizada de instituições museológicas (BRASIL, 2009). Sendo que,

estas instituições poderão integrar os sistemas de museus de forma voluntária e de forma progressiva (BRASIL, 2009). Assim, esses sistemas visam à coordenação, articulação, à mediação, à qualificação e à cooperação entre os museus (BRASIL, 2009).

A definição legal sobre os sistemas de museus enfatiza sua constituição em rede, sendo que esta refere-se a

conexões em uma primeira instância comunicacional, instrumentalizada através de redes técnicas, de vários atores ou organizações, que visam difundir informações, buscar apoios solidários, ou mesmo estabelecer estratégias de ação conjunta (SCHERER-WARREN, 2021, p. 38).

Este entendimento de rede é fundamental para compreender o conceito e principalmente para a ação dos sistemas e a articulação entre os museus.

A Lei nº 11.904/2009 determinou ainda que os entes federados, ou seja, além da União, Estados e Municípios, deverão criar leis denominadas Estatuto Estadual, Regional, Municipal ou Distrital dos Museus com normas específicas de organização, articulação e atribuições das instituições museológicas em sistemas de museus (BRASIL, 2009). Isto é, desde 2009 os Estados e Municípios estão obrigados a criarem os respectivos Estatutos de Museus e os sistemas de museus (NUNES e OLIVEIRA, 2013, p. 43) à exemplo do que fez a União em 2004 e 2009, respectivamente. Embora de forma gradativa, como ressalta a Lei nº 11.904/2009 (BRASIL, 2009).

Essa legislação define ainda qual a finalidade de um sistema de museu:

- I – apoiar tecnicamente os museus da área disciplinar e temática ou geográfica com eles relacionada;
- II – promover a cooperação e a articulação entre os museus da área disciplinar e temática ou geográfica com eles relacionada, em especial com os museus municipais;
- III – contribuir para a vitalidade e o dinamismo cultural dos locais de instalação dos museus;
- IV – elaborar pareceres e relatórios sobre questões relativas à museologia no contexto de atuação a eles adstrito;
- V – colaborar com o órgão ou entidade do poder público competente no tocante à apreciação das candidaturas ao Sistema Brasileiro de Museus, na promoção de programas e de atividade e no acompanhamento da respectiva execução (BRASIL 2009).

Portanto, a Lei nº 11.904/2009 prevê a instituição dos sistemas de museus nas vinte e sete unidades federativas do Brasil, incluindo o Distrito Federal. Formando assim uma rede, articulando os sistemas de museus dos entes federados: União, Estados e

Municípios. Articulando ainda os museus entre si e com os sistemas dos diversos entes federados, como procura exemplificar a Figura 2.



Figura 2 – Organização em rede dos sistemas de museus no nível federal, estadual e municipal.

Na sequência da Lei nº 11.904/2009, são definidos a estrutura, finalidade e objetivos especificamente do SBM.

2. O Sistema Brasileiro de Museus (SBM)

O Sistema Brasileiro de Museus (SBM), além de ser previsto em um dos eixos da Política Nacional de Museus (PNM), ele próprio se constitui simultaneamente como um instrumento, uma ação e um resultado da PNM.

O SBM, conforme estabelece a Lei nº 11.904/2009, tem como finalidade 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).

Portanto, uma das principais finalidades de um sistema de museus, e especificamente o SBM, conforme descrito na Lei, é a interação entre os museus, instituições afins e profissionais ligados ao setor. Ou seja, essa interação entre os museus é uma articulação em rede, que possibilite a colaboração mútua.

O SBM se constitui como um marco na atuação das políticas públicas de valorização, preservação e gerenciamento do patrimônio cultural brasileiro, que estão sob a guarda dos museus, tornando-o representativo da diversidade étnica e cultural do país (BRASIL, 2006, p. 21).

Para orientar a tomada de decisão do SBM, e por conseguinte, da própria política pública na área de Museus, o sistema possui um Comitê Gestor (NUNES, 2024, p. 211).

Esse Comitê Gestor tem como finalidade propor diretrizes e ações, além de apoiar e acompanhar o desenvolvimento do setor museológico brasileiro (BRASIL, 2009).

O Comitê Gestor, que se caracteriza como um conselho consultivo, é composto por representantes, titulares 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).

Coordenado pelo Ministro de Estado da Cultura, ou por um representante por ele designado, sendo este o diretor do Departamento de Museus e Centros Culturais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DEMU/IPHAN) no período de 2004 a 2009 e o Presidente do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) até a atualidade.

Desta forma, no Comitê Gestor do SBM 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.

Comparando, o Comitê Gestor do Sistema Brasileiro de Museus, no período de 2004 a 2009, possuía dezesseis membros, já 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).

O Decreto nº 8.124 de 17 de outubro de 2013 ampliou a composição do Comitê Gestor do SBM, passando a ser constituído 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.

Com essa nova configuração, o Comitê Gestor do SBM, a partir de 2013, passa a ter mais órgãos do governo federal representados (como o 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 Brasileiro de Museus - IBRAM). Foram mantidas as representações dos 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. Porém, houve a inclusão de 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.

A nova composição do Comitê Gestor do SBM passou de dezesseis para vinte e quatro membros, sendo a representação da sociedade civil amplamente majoritária, principalmente quando comparada ao Comitê Nacional do SNM com representantes dos governos estaduais e de órgãos do governo federal (NUNES, 2024, p. 213).

A promulgação da Lei nº 11.904/2009, o Estatuto de Museus, consagrou-se como uma estratégia acertada para a consolidação da Política Nacional de Museus e sua garantia de sua continuidade como Política de Estado (NUNES, 2024, p. 213). No caso do SBM, por exemplo, o texto legal incorporou sua existência que anteriormente estava prevista apenas em um decreto.

Somado a essa legislação, a Lei n. 11.906, promulgada pelo Presidente da República em 20 de janeiro de 2009, que criou o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) para executar a Política Nacional de Museus.

Portanto, essa lei atribui ao IBRAM 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 (NUNES, 2024, p. 216). Cabendo ao IBRAM também a possibilidade de 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 tem a função de coordenar o SBM (NUNES, 2024, p. 216).

Desta forma, essas duas leis atribuem ao SBM a função de atuar como um órgão consultivo da Política Nacional de Museus e ao IBRAM a função de atuar como instituto executor dessa política pública.

3. Considerações finais

Uma rede de articulação dos museus do país, o Sistema Brasileiro de Museus (SBM), e um órgão para executar a política pública na área museológica, o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), foram institucionalizados por meio de duas, leis a de nº 11.904 e nº 11.906, ambas de 2009.

A legislação estabeleceu um arranjo com dois órgãos capazes de dar continuidade a uma política pública na área museológica, convertendo-os em instrumentos de Estado e não apenas de Governo, no caso da União, que em um regime democrático são necessariamente transitórios.

No entanto, nos Estados, esse processo acima descrito não se verificou. Uma vez que a determinação da Lei do Estatuto de Museus não foi cumprida quanto à criação de sistemas de museus nas vinte e sete unidades federativas. Quando muito, apenas metade dos estados possui um sistema de museus instituído. Nesses estados, os sistemas de museus atuam como os instrumentos de Estado e não apenas de Governo, para as políticas estaduais de museus.

No caso do SBM, o seu Comitê Gestor contribuiu nas discussões para a elaboração do novo Plano Nacional Setorial de Museus, que passa a fazer parte do Plano Nacional de Cultura. Uma política de Estado a ser desenvolvida pelos próximos dez anos pelo Ministério da Cultura.

4. 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.

_____. 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.

NUNES, Gilson Antônio, OLIVEIRA, Ana Cristina Audebert Ramos de. O Estatuto de Museus e a Política Pública Federal na Perspectiva da Inclusão Social. In: GRANATO, Marcus. e SCHEINER, Teresa. *IV Seminário de Pesquisa em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola (IV SIAM)*. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, 2013, pp: 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. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2014. Disponível em <<http://sebramus.eci.ufmg.br/wp-content/uploads/2015/06/anais-final.pdf>>. Acesso em: 14/11/2018.

NUNES, Gilson Antônio. A política pública de museus no Brasil – Instrumentos para a continuidade. In: Anais do XIII Seminário Internacional de Políticas Culturais. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2024. Disponível em <<https://www.gov.br/casaruibarbosa/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/ANAIS2024.2SeminrioInternacionalPolticasCulturais1.pdf/@@download/file>>. Acesso em: 17/02/2024.

MOURÃO, Rui. A Nova Realidade do Museu. Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 1994.

SCHERER-WARREN, Ilse. Redes Sociais: Trajetórias e Fronteiras. In: DIAS, Leila C., SILVEIRA, Rogério L.L. da. *Redes, sociedades e territórios*. Santa Cruz do Sul: Editora da Universidade de Santa Cruz do Sul, 2021. pp: 31-52. Disponível em: <<http://repositorio.unisc.br:8080/jspui/bitstream/11624/3125/1/Redes%2C%20sociedades%20e%20territ%C3%B3rios.pdf>>. Acesso 15/02/2024.

TOLENTINO, Átila Bezerra. Governança em rede: o caso do sistema brasileiro de museus. Revista CPC, 2013, (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.

A CONSTRUÇÃO DAS POLÍTICAS PÚBLICAS NO SETOR DOS MUSEUS NO BRASIL¹

Ana Ramos Rodrigues Castro²

RESUMO: O processo de construção das políticas públicas no campo museal no Brasil podem ser analisadas a partir da criação das primeiras políticas de patrimônio no Brasil, durante o governo de Getúlio Vargas na década de 1930. Na década de 1990, teremos a Reforma Administrativa do Estado, iniciada durante o mandato de Fernando Henrique Cardoso (FHC). A partir dos anos 2000, destaca-se a criação da Política Nacional de Museus (2003) no Brasil em um governo democrático popular. Sendo assim, este artigo pretende contribuir com algumas reflexões sobre o grande desafio do século XXI nesses espaços de memórias que é afirmar e fortalecer sua responsabilidade social e política na sociedade brasileira como instituições promotoras de políticas para a diversidade cultural e para memórias inclusivas.

PALAVRAS-CHAVE: Gestão. Políticas Públicas. Políticas Culturais. Democracia. Museus

INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas, o campo das políticas públicas ressurgiu como uma importante área de conhecimento. Dessa forma, inicia-se esse artigo apresentando algumas definições, entendendo a dimensão das políticas culturais como parte das políticas públicas.

Uma das definições sobre a política pública, conforme Leonardo Secchi: “é uma diretriz elaborada para enfrentar um problema público” (Secchi, 2013, p. 02). Para Celina Souza, não existe uma única definição do que seja política pública. A definição mais clássica é atribuída a Theodore J. Lowi (*apud* Rezende, 2004, p. 13): “política pública é uma regra

¹Este texto é uma síntese da tese de doutorado intitulada “Políticas Públicas para a Gestão dos Museus no Brasil: a construção da Política Nacional dos Museus (1930-2016)” do Programa de Pós Graduação em Políticas Públicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

²Museóloga e Doutora em Políticas Públicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).
E-mail: anarrcmuseo@gmail.com.

formulada por alguma autoridade governamental individual ou coletiva através do uso de sanções positivas ou negativas”. Como aponta Celina Souza, "muitas definições enfatizam o papel da política pública na solução de problemas. Críticos dessas definições argumentam que elas ignoram a essência da política pública, isto é, o embate em torno de ideias e interesses” (Souza, 2007, p. 68).

A política pública é o resultado de um longo processo que envolve muitos interesses diferentes. Assim, o processo específico de circulação de bens patrimoniais numa sociedade somente pode ser chamado de política pública quando é incorporada à política estatal.

Neste sentido, o conceito de política cultural é fundamental, pois as políticas para museus encontram-se localizadas dentro dessa dimensão política. Assim, é possível identificar a relação da política para museus na perspectiva da política cultural. Néstor Garcia Canclini (1987) conceitua política cultural como:

[...] um conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, as instituições e os grupos comunitários organizados a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou de transformação social (Canclini, 1987, p. 26).

Para o autor Nestor Canclini (1987), a política cultural não está somente vinculada ao governo, mas também a outras instituições. Neste sentido, as políticas públicas são vistas como posturas do poder frente às demandas sociais e para o campo da cultura, trabalhando o desenvolvimento simbólico, a satisfação das necessidades culturais da população e contribuindo para algum tipo de ordem ou transformação social. Para Canclini (1987), não há uma só cultura legítima, a política cultural não deve dedicar-se só a difundir a hegemônica, mas a promover o desenvolvimento de todas as que sejam representativas dos grupos que compõem uma sociedade.

Nesse sentido, o reconhecimento do direito à cultura é o principal fundamento da política cultural, conforme Eduardo Nivón Bólan (2006 apud Barbalho, 2016). O autor também identifica três modos de intervenção do Estado na cultura: o primeiro, a ação normativa, campo exclusivo do Estado, pois envolve a constituição da legislação e da regulamentação cultural; o segundo, a intervenção indireta naqueles setores que, por sua fragilidade, requerem do Estado ações que promovam e fomentem as iniciativas de artistas e intelectuais de modo a fortalecê-los; o terceiro, a gestão direta de instituições culturais, nos casos em que o Estado assume determinados bens e serviços culturais por serem, na maioria

das vezes, inviáveis em suas versões privadas, como orquestras, corpo de baile, museus, centros culturais (Bólan, 2006 apud Barbalho, 2016, p. 46).

No caso das políticas culturais no Brasil, identificam-se como ação normativa a criação de legislações específicas para a área cultural; a intervenção do Estado por meio da criação de órgãos reguladores para a administração de equipamentos culturais e a administração pública direta por parte do Estado aos bens culturais e também possuímos a administração pública indireta onde o Estado terceiriza a gestão de algumas instituições públicas.

Eduardo Nivón Bólan atribui a política cultural como um tipo de política regulatória na qual o autor define que o resultado está em “mobilizar os recursos humanos e econômicos a fim de garantir um desenvolvimento equitativo dos diversos agentes institucionais, sociais e territoriais interessados na atividade cultural” (Bólan, 2006, p. 63). Já Theodor Lowi classifica a política regulatória como mais visível ao público, envolvendo burocracia, políticos e grupos de interesse. Leonardo Secchi coloca que as políticas regulatórias “estabelecem padrões de comportamento, serviço ou produto para atores públicos e privados” (Secchi, 2013, p. 25). Para Lowi (1964 *apud* Secchi, 2013), essa tipologia de política, para sua aprovação ou não, requer uma proporcionalidade em relação às forças dos atores e aos interesses presentes na sociedade.

As políticas públicas sofrem diferentes variações que podem ser analisadas a partir da tipologia que cada governo adota, cada instituição ou também da tomada de decisão de uma política dentro de um grupo de interesse.

A partir destas variações, a teoria de Theodore J. Lowi (2009) aborda as arenas de poder e como cada arena tende a desenvolver a sua própria estrutura política, o seu processo político, as suas elites e as suas relações de grupo. Por isso, é importante termos conhecimento do conteúdo de uma política pública, pois isso pode determinar o processo político.

Para Isaura Botelho (2001), existem duas dimensões da cultura que permitem formular estratégias diferentes de políticas públicas na área da cultura: a antropológica e a sociológica. Segundo a autora, essas dimensões são determinantes, em muitos países, para o tipo de investimento que será realizado. A autora destaca que alguns países atuam com o conceito abrangente de cultura e outros delimitando as artes como objeto de sua atuação de forma mais específica:

Na **dimensão antropológica**, 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. No caso da dimensão sociológica não se constitui no plano do cotidiano do indivíduo, mas sim em âmbito especializado: 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, grifo meu).

Essas dimensões são importantes para pautar a reflexão sobre as diretrizes das políticas culturais no Brasil em diferentes governos. Como coloca Antonio Rubim (2010), a trajetória das políticas culturais produziu tradições e enormes desafios. O autor denomina de “três tristes tradições” no tratamento da cultura no Brasil: ausências, autoritarismos e instabilidades.

As **ausências** aparecem pela inexistência de políticas públicas articuladas pelo Estado e depois pela substituição do poder de deliberação do Estado pelo mercado através das leis de incentivo. O **autoritarismo**, por sua vez, se expressou ao longo dos anos pela falta de interlocução dos governos com a sociedade. Finalmente, a **instabilidade** se expressa pela falta de políticas continuadas e consistentes, com mecanismos claros de coordenação que pudessem manter a consistência diante das transições de governo (Rubim, 2010, p. 13, grifo meu).

Dessa forma, Albino Rubim (2010) afirma que as políticas culturais no Brasil estão marcadas pela trajetória das “tristes tradições”. A cada capítulo desta pesquisa veremos que cada governo é marcado por alguma dessas “tradições” seja por meio das inaugurações autoritárias, mudanças de governo, paradoxais ausências, autoritarismo militar seja por instabilidades.

OS MUSEUS NO PRIMEIRO GOVERNO VARGAS

A importância do museu como criador de imaginários ganhou maior relevância a partir da ascensão de Getúlio Vargas na década de 1930. Dentro de um ideal nacionalista, buscando valorizar o elemento nativo na formação do país, a época varguista foi um período de criação de diversos museus no país. Dessa forma, houve uma ampliação dos objetivos e das missões dos museus brasileiros em relação aos períodos anteriores. Na época varguista, os museus se tornaram mais “acessíveis” ao público, houve maior estímulo à presença de escolares nas instituições e as práticas educativas nos museus foram orientadas para a construção de uma identidade nacional.

Formou-se, durante o governo de Getúlio Vargas, uma estrutura institucional de promoção de políticas públicas para a cultura, sendo criado o Ministério dos Negócios da Educação e Saúde Pública, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e diversos institutos nacionais para as artes. Pertencem a esse período as iniciativas de criação e consolidação dos principais museus públicos do Brasil. o Museu Nacional de Belas Artes/RJ (1937); o Museu das Missões/RS (1940); e os Museus da Inconfidência (1944) e do Museu do Ouro (1946)/MG e o Museu Imperial (1940) em Petrópolis no Rio de Janeiro e também, os primeiros museus de Arte Sacra no Brasil datam desse período.

A Era Vargas tem início com a Revolução de 1930, movimento político-militar que determinou o fim da Primeira República (1889-1930). Sua origem está associada à união entre os políticos e tenentes que foram derrotados nas eleições de 1930 e decidiram pôr fim ao sistema oligárquico por meio das armas. Assim, esse movimento “marcou a ruptura da política café-com-leite³” (Calabre, 2017, p. 33). Após dois meses de articulações políticas nas principais capitais do país e de preparativos militares, o movimento eclodiu, simultaneamente, no Rio Grande do Sul e em Minas Gerais, na tarde do dia 3 de outubro de 1930. Em menos de um mês, a revolução já era vitoriosa em quase todo o país, restando apenas São Paulo, Rio de Janeiro, Bahia e Pará ainda sob controle do Governo Federal. Finalmente, um grupo de militares exigiu a renúncia do presidente Washington Luís⁴ e, pouco tempo depois, entregou o poder a Getúlio Vargas (CPDOC, 2019).

No contexto político da Era Vargas, as políticas culturais se instituem em vista da constituição do Estado Nacional. No âmbito da cultura, assiste-se a um investimento significativo no plano simbólico/ideológico, com o objetivo de legitimar o projeto nacional do regime. Nesse sentido, a cultura foi um campo político importante na construção da estratégia de estado.

Como afirma Antonio Rubim (2013), foi durante os períodos autoritários que o Brasil teve as políticas culturais mais sistemáticas, iniciando com o Estado Novo (1937-1945). Para o autor, a política do Estado Novo “visava instrumentalizar a cultura [...] como meio para a conformação de um imaginário de nacionalidade” (Rubim, 2013, p. 226).

³A política café-com leite caracterizou-se pela alternância na cadeira do Presidente da República entre paulistas e mineiros durante quase toda a República Velha (1889-1930).

⁴Washington Luís Pereira de Souza - Governo (1926-1929) - Partido Republicano Federal.

Durante o Governo Vargas, teremos a primeira estruturação dos órgãos de proteção ao patrimônio, a política cultural nesse governo é o patrimônio partindo de um modelo de gestão burocrático. Temos os intelectuais atuando como servidores desses órgãos públicos que irão ditar o que será patrimônio, a presença de Rodrigo Melo Franco de Andrade que agiu sempre em nome da “causa”. Os intelectuais modernistas foram responsáveis pela criação de muitas instituições durante o Estado Novo. O grupo de intelectuais era heterogêneo agindo em nome do Estado para a implantação da política cultural do regime. A ideia era implantar um “projeto político-pedagógico” destinado às camadas populares para popularizar e difundir a ideologia do Estado Novo. O Estado como salvador da identidade nacional justificaria sua ação na organização social. Como expressa Mônica Pimenta Velloso (1987), em sua pesquisa, os intelectuais agiam como intermediários entre o governo e o povo.

A grosso modo, o raciocínio constrói-se da seguinte forma: o povo é potencialmente rico em virtudes, pureza, espontaneidade, autenticidade, mas para manifestar esse seu aspecto positivo, precisa da intermediação das instâncias superiores. Estas têm o dom da expressão (intelectuais) e o da organização e ordem (políticos). A imagem do Estado “pai-grande” e a do intelectual salvacionistas se entrecruzam, então, em direção ao popular (Velloso, 1987, p. 49).

O projeto político-pedagógico do Estado Novo teve várias interfaces. Para introduzir o caminho dos museus dentro da construção da política cultural desse período, é preciso conhecer as primeiras políticas de patrimônio do Brasil. Rodrigo Melo Franco de Andrade, diretor do primeiro órgão do patrimônio do Estado, Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o SPHAN, de 1936 até 1967, não tinha nenhum interesse em criar museus, mas apoiaria e ofereceria assistência a estados e municípios, caso quisessem criá-los. Rodrigo de Andrade já apontava a falta de recursos financeiros e a falta de recursos humanos nos museus, questão presente até hoje na maioria dos museus públicos brasileiros.

Diante desse contexto, na década de 1930, ocorreu a criação do primeiro órgão federal de proteção ao patrimônio no Brasil, a Inspetoria de Monumentos Nacionais, fundada em 14 de julho de 1934, por Gustavo Barroso e ligado ao Museu Histórico Nacional (MHN). Gustavo Barroso também foi o idealizador do primeiro Curso de Museus no Brasil⁵, mas foi durante seu pequeno afastamento da direção do MHN, por problemas políticos, que houve a criação do curso por meio do Decreto Lei nº 21.129 de 07 de março de 1932, sendo assinado pelo diretor interino no momento, Rodolfo Garcia Amorim (BRASIL, 1932). O curso esteve

⁵Atual Curso de Museologia da Universidade do Rio de Janeiro (Unirio).

vinculado à estrutura do Museu Histórico Nacional de 1932 a 1978⁶ e, no primeiro momento, foi criado como um curso técnico que tinha duração de dois anos.

Em relação à Inspetoria de Monumentos Nacionais, Márcia Chuva (2005, p. 44) considera que tinha atribuições limitadas, pois não tinha a função de selecionar e definir o que seria patrimônio nacional, mas apenas “exercer a inspeção dos Monumentos Nacionais e do comércio de objetos artísticos históricos”. No mesmo ano em que a mencionada Inspetoria foi criada, Gustavo Capanema, Ministro da Educação e Saúde (MES), de 1934 a 1945, articulou a criação de um novo serviço, convidando Mário de Andrade, o Diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, para elaborar um projeto de organização de um Serviço Nacional para defesa do patrimônio artístico brasileiro.

O museólogo Mário Chagas (2009) aborda que a ruptura da Inspetoria Nacional de Monumentos, com a criação do novo serviço, ocorreu por embates de poder, por disputa de projetos de políticas de memória. A corrente a qual Gustavo Barroso representava foi anulada de forma política pela corrente modernista de Rodrigo Melo Franco de Andrade e Mário de Andrade. Como confirma Márcia Chuva (2005), ao apontar a criação de dois serviços semelhantes, sem dúvida, revela a existência de disputas dentro do próprio Estado para legitimar, definir e proteger o que seria chamado de patrimônio nacional.

GOVERNO FERNANDO HENRIQUE CARDOSO (1995-2002)

Em relação ao contexto político brasileiro, durante a década de 1990, houve mudanças no governo federal e, conseqüentemente, nas políticas culturais. No governo federal tínhamos o mandato de Fernando Henrique Cardoso do Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB). À frente da gestão do Ministério da Cultura, estava o sociólogo Francisco Correa

⁶Para saber mais consultar: SIQUEIRA, Graciele Karine. Curso de Museus – MHN, 1932-1978: O perfil acadêmico profissional. 2009. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2009.

Weffort⁷, um dos pontos de sua administração era a aliança com empresas privadas, o slogan do MinC era “Cultura é um bom negócio” em defesa da parceria com o mercado.

No Governo FHC veremos que a política cultural passa a ter um financiamento maior no aporte de recursos privados, na mudança de governo, na reforma administrativa, nas alterações da legislação que legalizam a criação de instituições para realizar essa parceria. No caso dos museus, vamos entender como será a mudança na gestão de museus por meio de parcerias público privadas e conhecer as leis, os órgãos gestores e as “novas” burocracias que foram criadas a partir dessa política.

A pesquisadora em políticas culturais Lia Calabre (2007) descreve que a gestão do Ministro Francisco Weffort consagrou um novo modelo de política cultural, transferindo para a iniciativa privada o poder de decidir o que deveria ou não receber recursos públicos incentivados, por meio de leis de incentivo. O slogan desse Ministério da Cultura tem alusão a forma como a Lei Rouanet se transformou em um instrumento de *marketing* cultural das empresas patrocinadoras. Calabre (2007) enfatiza que a política cultural da gestão Weffort foram as leis de incentivo em que recursos que eram públicos tiveram uma lógica do investidor do setor privado. A autora ainda afirma que “praticamente um terço da legislação cultural promulgada durante o governo FHC foi direcionada às questões da lei de incentivo” (Calabre, 2009, p. 118). A autora reforça que o governo FHC não elaborou propostas, planos ou diretrizes de gestão pública para o campo da cultura.

As ausências de metas apontadas nas políticas públicas da cultura marcam o modelo neoliberal iniciado no governo Collor, o qual se estendeu até o final do governo Fernando Henrique, reduzindo o conceito de cultura à arte erudita e conduzindo a cultura popular a um segundo plano.

Outro ponto dentro da política cultural da gestão FHC foi a concentração de projetos no eixo Rio-São Paulo. De forma desproporcional, outras regiões brasileiras não tinham seus projetos contemplados. A autora Lia Calabre (2007) confirma que essa política cultural visou uma enorme concentração na aplicação dos recursos onde um pequeno grupo de artistas e

⁷Ex-petista, foi um dos fundadores do Partido dos Trabalhadores (PT), ao aceitar o cargo se desfilou do PT para assumir a Pasta da Cultura, dizendo não ter espaço dentro do partido do PT. Nasceu em Quatá (SP) em 17 de maio de 1937 e faleceu em 1º de agosto de 2021, Casa de Saúde São José, Rio de Janeiro, filho de Francisco Weffort e de Maria Correa Weffort. Formado em ciências sociais pela Universidade de São Paulo (USP), ingressou no quadro de docentes desta universidade em março de 1961, lecionando em cursos de graduação até o golpe militar de 1964 (CPDOC, 2009).

produtores eram beneficiados. Os patrocínios ficavam concentrados nas capitais da região sudeste. Dessa forma, essa política criou um processo de investimento desigual entre diferentes áreas artísticas e culturais no país.

Outra mudança que atingiu o setor cultural durante o governo de Fernando Henrique Cardoso foi o marco regulatório do Terceiro Setor para a Organização Social (OS) que iniciou em 1998 e teve seu decreto (BRASIL, 2017) de regulamentação promulgado anos mais tarde, em 2017, durante o governo de Michel Temer do Movimento Democrático Brasileiro (MDB), estabelecendo as diretrizes para a qualificação das ditas OS, criando um novo modelo institucional. A promulgação desse marco regulatório, em 1998, estava de acordo com a política neoliberal implantada no governo FHC.

A CONSTRUÇÃO DA POLÍTICA NACIONAL DE MUSEUS NA GESTÃO DE GILBERTO GIL (2003-2008)

A tarefa do MinC é formular e executar políticas públicas de cultura, articuladas e democráticas que promovam a inclusão social e o desenvolvimento econômico, e consagrem a pluralidade que nos singulariza entre as nações, e que singulariza, na nação, as comunidades que a compõem (Gil, 2006, p. 110).

O discurso do ex-ministro da cultura, Gilberto Gil, aponta a mudança de concepção da política cultural nesse novo mandato para uma dimensão em um sentido mais democrático e inclusivo. O tema da política para os museus era algo recorrente por parte dos profissionais e estudantes da área museológica. A diversidade museal brasileira ficou em evidência com a nova política cultural, pois teve um levantamento de dados dos museus. Assim, essas informações coletadas, sistematizadas e disponibilizadas serviram para fundamentar as principais demandas políticas do setor museológico brasileiro.

Após a eleição política, o presidente Luiz Inácio Lula da Silva foi empossado em janeiro de 2003 e encontrou os museus brasileiros sob a tutela da Secretaria do Patrimônio, Museus e Artes Plásticas, herdada da gestão de FHC que, em sua gestão, reestruturou as secretarias do Ministério da Cultura (MinC).

O MinC, no primeiro mandato do governo Lula, teve à frente de sua gestão Gilberto Gil, e uma das primeiras ações do MinC foi a criação da Coordenação de Museus e Artes Plásticas, que passou a estar vinculada à Secretaria do Patrimônio, Museus e Artes Plásticas. Depois, o Ministério criou o Departamento de Museus e Centros Culturais do Instituto do

Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Demu/Iphan). Essas foram as primeiras mudanças institucionais no setor dos museus que já indicavam modificações nesse âmbito.

Dando sequência às mudanças no setor museológico, em 16 de maio de 2003, o Ministro Gilberto Gil lançou as bases para Política Nacional de Museus (PNM) no Museu Histórico Nacional, localizado no Rio de Janeiro, em conjunto com as comemorações do Dia Internacional dos Museus⁸. Na sua fala, o então Ministro da Cultura apontou que a PNM é “uma grande articulação em torno da política museológica brasileira que operada pelo próprio Ministério e pelo IPHAN vai englobar todos os museus do país: federais, estaduais, municipais e também privados” (O Fluminense, 2003, p. 5). Durante o lançamento, outra questão defendida por Gilberto Gil foi o desenvolvimento de políticas de acesso que oportunizassem um maior público de estudantes nos museus de todo Brasil. O ministro Gil também defendeu um orçamento maior para a Pasta da Cultura, sendo essencial para realizar um maior investimento na área da cultura⁹. O Ministro da Cultura Gil enfatizou: “Não há dúvidas de que é preciso brigar por mais recursos. Por mais que se tenha imaginação e nos esforcemos com criatividade, chega uma hora que é uma questão de investimento” (O Fluminense, 2003, p. 5).

O discurso do Ministro da Cultura estava em sintonia com os anseios dos profissionais da cultura que, há décadas, reivindicam por um maior investimento na área cultural. Algum tempo depois, já era possível admitir a importância do investimento nos museus. No depoimento do diretor do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), Paulo Herkenhoff (2003-2006), ele reconheceu a agilidade do Ministério da Cultura, pois, em maio de 2004, o MNBA recebeu do MinC cerca de R\$ 3 milhões para realização de reformas emergenciais em sua rede elétrica, evitando, assim, o risco de incêndio (Jornal do Brasil, 2014, p. b5).

A PNM tinha como objetivo geral promover a valorização 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

⁸Esta data é celebrada desde o dia 18 de maio de 1977, criada pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM), o qual todos os anos é escolhido um tema central para sensibilizar o público para a importância dos museus na sociedade.

⁹Declarou que já estava em tratativas com a Câmara dos Deputados e o presidente do Senado, José Sarney, para que o governo federal destine 1% (um por cento) do total dos gastos da União, de R\$1,5 a R\$ 2 bilhões para o próximo ano, pois segundo Gil, os recursos previstos para este ano, equivale a 0,25 % do orçamento (R\$ 280 a R\$ 300 milhões) sendo insuficientes. Em 2007 o presidente Luiz Inácio Lula da Silva já havia se pronunciado no final de 2006 a favor de que o MinC tenha 1% do Orçamento. Gilberto Gil declarou: “Está melhorando. Quando nós chegamos era 0,2%, passou para 0,6%, incremento que foi fundamental para o Ministério da Cultura realizar seus projetos” (Suzuki, 2007).

fomento a criação de novos processos de produção e institucionalização de memórias constitutivas da diversidade social, étnica e cultural do País.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o governo de Getúlio Vargas, na década de 1930, com a criação das primeiras iniciativas normativas como o Decreto-lei nº 25/1937, para compor as primeiras políticas de proteção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Brasil, passando por diferentes governos, até chegarmos no processo de redemocratização do Brasil, período que tivemos os governos de Fernando Henrique Cardoso (1995-2003), do Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB). Em seu mandato, destaca-se a Reforma Administrativa do Estado e, por fim, nos anos 2000, com o governo de Luíz Inácio Lula da Silva (2003-2010) e a implantação da Política Nacional de Museus (2003).

As primeiras políticas de patrimônio no Governo Vargas contribuíram para a formação de um projeto sobre a identidade cultural brasileira, administrada por intelectuais que demarcaram os primeiros patrimônios culturais no Brasil, enquanto uma política de Estado e muitos museus brasileiros foram criados no período Vargas.

O marketing cultural era um dos instrumentos no âmbito administrativo dos museus públicos para adquirir verbas por via de incentivo fiscal e, também, vimos que após a promulgação da Lei das Organizações Sociais no governo FHC, os museus públicos, mesmo sendo maioria, não foram mais considerados como atividades exclusivas do Estado. Assim, abriu-se a possibilidade e incentivou-se que as instituições fossem administradas por organizações de direito privado que apresentam uma administração com características praticadas pelo setor privado. Tanto as Organizações Sociais quanto os museus precisaram se adequar às normas previstas em suas respectivas legislações para garantir um padrão de gestão a fim de que os museus pudessem cumprir a sua função social.

A entrada de um governo democrático popular propôs uma nova forma de fazer política cultural, com isso alargou as representações culturais, neste sentido contribuindo com a “construção da cidadania”. Em um país com tantas dificuldades sociais, o museu como ferramenta política instaura não só outras formas de gestão, mas também de fazer política, pois ampliou o processo de representação de diferentes grupos que, durante anos, estiveram somente presentes no discurso político e não na prática. Houve um aumento no orçamento da pasta da cultura durante a gestão de Gilberto Gil à frente do MinC para que os projetos

pudessem ser desenvolvidos no setor dos museus. Esse orçamento que, em 2003, era de R\$23 milhões passou para R\$37 milhões em 2006.

Nesse sentido, o campo de estudos das políticas públicas tem sua responsabilidade diante da função social dos museus de contribuir com novos olhares e analisar novas práticas de gestão de diferentes espaços de memória. Assim, a partir de políticas públicas para os museus que sejam norteadas pela pluralidade, pela inclusão, pela diversidade cultural e social de forma participativa e dialógica é possível construir uma sociedade onde prevaleça a tolerância entre diferentes culturas em nossa sociedade brasileira.

REFERÊNCIAS

BARBALHO, Alexandre. *Política Cultural e Desentendimento*. Fortaleza: IBD Cult, 2016.

BOTELHO, Isaura. *Dimensões da Cultura e Políticas Públicas*. Perspec., São Paulo, v.15, n. 2, p.73-83, 2001.

BRASIL. *Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937*. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. O Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil, usando da atribuição que lhe confere o art. 180 da Constituição. Rio de Janeiro: Presidência da República, 1937.

CALABRE, Lia. *Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas*. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, v. 3., 2007. Salvador. Anais [...], Salvador: ENECULT, 2007.

CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

CALABRE, Lia. O Serviço do Patrimônio Artístico Nacional dentro do contexto da construção das políticas públicas de cultura no Brasil. *Revista do Patrimônio*, [s. l.], n. 35, p. 33-43, 2017, p. 33.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Políticas Culturales en América Latina*. México: Grijalbo, 1987.

CHAGAS, Mário de Souza. *A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro: MinC/IBRAM, 2009..

CHUVA, Márcia. *Intelectuais e Estado: disputas em torno da noção de patrimônio nacional*. Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, v. 36, p. 41- 51, 2005.

GIL, Gilberto. Uma nova política cultural para o Brasil. *Revista Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 15, p.103-110, 2006.

JORNAL DO BRASIL. Ações da cultura. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. b5, 11 maio de 2004.

LOWI, Theodore. *Arenas of Power*. [S. l.]: Paradigm Publishers, 2009.

REZENDE, F. C. *Por que falham as Reformas Administrativas?* Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2004, p. 13.

RUBIM, Antonio Albino Canelas (org.). *Políticas culturais no governo Lula*. Salvador: Edufba, 2010. 308 p.

SECCHI, Leonardo. *Políticas públicas: conceitos, esquemas de análise, casos práticos*. 2. ed. São Paulo: Cengage Learning, 2013.

VELLOSO, Mônica Pimenta. Os Intelectuais e a Política Cultural do Estado Novo. *Revista de Sociologia e Política*, [s. l.], n. 9, p. 57-74, dez. 1997. ISSN 1678-9873. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/rsp/article/view/39298/24117>. Acesso em: 31 ago. 2022.

O FLUMINENSE. Bases da Política de Museus. *Jornal O Fluminense*, Rio de Janeiro, p. 5, 17 maio de 2003.

SOUZA, Celina. *Políticas públicas: uma revisão da literatura*. Sociologias, Porto Alegre, v. 8, n. 16, p. 20-45, 2007.

SUZUKI, Olivia Gil. *Cultura poderá ter 1% do Orçamento*. G1, São Paulo, 7 fev. 2007. Disponível em: https://g1.globo.com/Noticias/Politica/0,,MUL4644-5601,00_GIL+CULTURA+PODERA+TER+DO+ORCAMENTO.html. Acesso em: 23 set. 2021.

MESA XVI

Cultura Viva II

POLÍTICAS CULTURAIS EM AÇÃO: O PAPEL DA COMUNICAÇÃO E DO DESIGN NO CONTEXTO DO PROGRAMA CULTURA VIVA

Gustavo Stresser Costa¹

RESUMO: Este estudo analisa o papel do Programa Cultura Viva na democratização do acesso à cultura. A pesquisa investiga estratégias de comunicação e design empregadas na campanha “Julho Cultura Viva pelo Brasil”, destacando como tais ferramentas podem ampliar o alcance e a eficácia das políticas culturais no contexto digital. Foram analisados não somente os materiais de divulgação desenvolvidos para a campanha, como também as peças digitais personalizadas pelos próprios agentes culturais. Os resultados apontam que as articulações entre comunicação e políticas culturais fortalecem a participação social e valorizam identidades regionais, ressaltando o potencial transformador dessa intersecção.

PALAVRAS-CHAVE: políticas culturais; democratização de acesso; comunicação pública; design de comunicação.

1. INTRODUÇÃO

Em consonância com a crescente presença das mídias sociais, o estabelecimento de políticas públicas culturais no universo digital reconfigura os modelos tradicionais do fazer cultural e emerge como um campo inovador, ampliando o acesso à cultura e estimulando a participação ativa dos cidadãos por meio das plataformas digitais (NOGUEIRA, 2012). Essa transformação não só expande o alcance de ações culturais, mas também facilita a interação entre o Estado e a sociedade, aproximando essas duas esferas e tornando esses diálogos muito mais dinâmicos e colaborativos (DUARTE, 2007).

Dessa forma, a convergência entre a comunicação digital e as políticas culturais abre espaço para estratégias inovadoras que potencializam a valorização das diversidades, estabelecendo um campo fértil para o design de comunicação agir como um agente facilitador dessa transformação.

¹ Especialista em Design e Comunicação (Universidade Estadual de Londrina); designer gráfico e diretor de arte de projetos culturais. E-mail: stresserguto@gmail.com

No contexto contemporâneo, diversos autores defendem a politização do design, reivindicando uma atuação mais ativa e consciente dos designers na construção de sentido na arena pública (BONSIEPE, 2012; FRASCARA, 2006; KRUCKEN, 2008). O impacto do design na comunicação de massa vai além da criação de conteúdos esteticamente agradáveis: ele envolve a discussão ética sobre como as mensagens produzidas podem moldar percepções, gerando efeitos positivos e negativos na sociedade.

BONSIEPE (2006) defende que a comunicação e o design devem ser pensados como meios para transformar uma realidade existente em uma realidade desejada. Para isso, segundo o autor, é necessário que o design de comunicação seja compreensível e persuasivo, levando em conta características culturais e sociais do público-alvo. Ao ser pensado de maneira transversal, o design de comunicação se torna fundamental para a construção de mensagens bem desenhadas, deixando-as atraentes e acessíveis, facilitando a compreensão de informações complexas e consequentemente aumentando o engajamento dos cidadãos (GRALHA, 2017).

Interessa-nos nesse artigo realizar um exercício analítico sobre o uso do design nos processos de comunicação pública, mais especificamente, no contexto da Política Nacional Cultura Viva – PNCV, de modo a investigar possíveis colaborações desse campo de atuação para a ampliação e a facilitação do acesso às políticas culturais.

2. METODOLOGIA

Esta pesquisa tem caráter exploratório, com abordagem qualitativa. O estudo baseia-se em revisão bibliográfica e análise documental, com foco nos materiais produzidos no contexto da campanha “Julho Cultura Viva pelo Brasil”, promovida pelo Ministério da Cultura em 2024.

Foram examinadas tanto as peças gráficas institucionais — como cartilhas, banners e templates disponibilizados pelo Ministério — quanto as artes personalizadas criadas pelos agentes culturais nos territórios. A análise visual dessas peças levou em consideração propriedades de design como composição, paleta cromática, tipografia e iconografia, além do uso de linguagem inclusiva.

3. CULTURA VIVA E A ATUAÇÃO EM REDE

A Política Nacional Cultura Viva (PNCV), instituída em 2004 e formalizada pela Lei 13.018/2014, é a política de base comunitária do Sistema Nacional de Cultura (SNC). Visando à construção da cidadania cultural, a Política:

“[...] valoriza e fomenta o essencial trabalho dos fazedores de cultura, mestres e mestras, artistas, criadores, agentes culturais, trabalhadores, grupos, comunidades e redes. O objetivo é garantir o direito à formação cultural, identitária, de salvaguarda de ofícios, saberes e celebrações. Também potencializar capacidades para a criação, pesquisa, produção, fruição. A Política Cultura Viva busca que o exercício dos direitos culturais e a participação social tenham uma porta de acesso democrática por meio dos Pontos e Pontões de Cultura, em especial nos territórios com populações e comunidades mais vulnerabilizadas.” (CARTILHA, 2024, p. 11)

Os Pontos e Pontões de Cultura, instrumentos previstos na Lei 13.018/2014, são para o Sistema Nacional de Cultura “o mesmo que as escolas e a estratégia de saúde em família são para os sistemas de educação e saúde” (PLANO, 2024, p. 8).

Esses mecanismos garantem a certificação e o reconhecimento de grupos, coletivos e entidades culturais da sociedade civil que preservam e promovem o conjunto de expressões culturais brasileiras, em toda sua pluralidade. Hoje, cerca de 5 mil Pontos e Pontões de Cultura fazem parte do Cadastro Nacional, presentes em mais de 1.400 municípios brasileiros (PLANO, 2024).

Um dos princípios estruturantes da Cultura Viva é a atuação em rede. Em rede, os Pontos e Pontões de Cultura atuam como elos entre a sociedade e o Estado, promovendo o compartilhamento de saberes, de fazeres e de atuar coletivamente. Em boa parte do país, há comissões estaduais e municipais de Pontos de Cultura, além dos Fóruns e Teias, que são encontros nacionais de celebração e diálogo entre Pontos de diferentes territórios.

Outro aspecto fundamental da PNCV é a gestão compartilhada entre a União, por meio do Ministério da Cultura; os estados e os municípios integrantes do Sistema Nacional de Cultura.

Assim, se forma a Rede Cultura Viva, “composta por todos os atores da Política Nacional Cultura Viva: União, estados, DF, municípios, entidades culturais, coletivos culturais, agentes, gestores, fazedores de cultura e sociedade civil” (PLANO, 2024, p.12). As ações e os processos que decorrem pela PNCV são pensados, refletidos e debatidos entre essas diferentes esferas de representação.

Figura 1 - Principais componentes da Política Nacional Cultura Viva



Fonte: Ministério da Cultura (2023). Disponível em: www.gov.br/culturaviva/pt-br/biblioteca-cultura-viva. Acesso em 25 de agosto de 2024.

4. CAMPANHA “JULHO CULTURA VIVA PELO BRASIL”

Em julho de 2024, em comemoração dos 20 anos de criação do Programa Cultura Viva e aos 10 anos do sancionamento da lei que o torna uma política de Estado, o MinC lança a campanha “Julho Cultura Viva pelo Brasil” com o mote “Celebre os 20 anos da Cultura Viva com o que você faz”.

São dois importantes marcos que devem ser lembrados nessa trajetória da Cultura Viva e que abrem a passagem para outras conquistas. As atividades realizadas pela rede no Julho Cultura Viva pelo Brasil são mais do que a junção de agendas, é a narrativa de um momento simbólico a ser contada por todos que fazem parte dela. (CARTILHA, 2024, p. 4)

Agentes culturais dos Pontos e Pontões, os chamados ponteiros/as, foram convidados a inscrever suas atividades no calendário comemorativo da rede. Para integrar a campanha, o primeiro passo que o ponteiro deveria fazer era definir sua atividade comemorativa, partindo das ações que já são realizadas no seu Ponto – oficinas, espetáculos, rodas de conversa e leitura, mutirões, intervenções, etc.

Como parte da estratégia de divulgação da campanha, o Ministério lançou uma cartilha contendo diretrizes sobre como os agentes culturais podiam organizar e divulgar suas atividades comemorativas. As instruções foram detalhadas de forma clara e acessível, de modo que pessoas com menos familiaridade com comunicação pudessem divulgar suas ações eficazmente em seus territórios.

Logo no início, a cartilha traz a seguinte mensagem:

“A Rede Cultura Viva convida os ponteiros e ponteiros de todo o país a integrar essa campanha JULHO CULTURA VIVA PELO BRASIL! Os Pontos e Pontões de Cultura receberão certificado de participação e cards abertos para divulgação das atividades com a identidade visual da campanha. Celebrem e compartilhem suas ações e atividades comemorativas!” (CARTILHA, 2024, p. 5)

Uma vez definidas as atividades, os agentes deveriam preencher um formulário disponibilizado pelo MinC descrevendo seu projeto e sinalizando com qual dos quatro eixos sua atividade melhor se relacionava: “memória (lembrar o caminho percorrido), reflexão (debater as conquistas e desafios dessa política), futuro (o que esperamos para os próximos 20 anos) e celebração (eventos festivos).” (CARTILHA, 2024, p.6).

Figura 2 - Banner da campanha “Julho Cultura Viva pelo Brasil”



Fonte: Ministério da Cultura (2024) Disponível em: www.gov.br/culturaviva/pt-br/biblioteca-cultura-viva. Acesso em: 25 de agosto de 2024.

Houve um cuidado evidente, por parte da direção de arte da campanha, em construir uma identidade visual que se alinhasse à estética de outros programas e entidades vinculadas ao MinC. Desde a retomada do Ministério sob a gestão da ministra Margareth Menezes, tem sido possível perceber um conjunto de novas identidades visuais, com cores vibrantes, elementos e fotografias que remetem à diversidade das expressões culturais e identitárias do Brasil.

Ao trazer o sujeito brasileiro para a posição central das campanhas institucionais, a comunicação pública incorpora diferentes vozes, refletindo a pluralidade da cultura e assegurando que as mensagens sejam inclusivas e respeitem particularidades de diferentes grupos sociais. Esse processo contribui para que diferentes segmentos da população se sintam efetivamente representados (SILVEIRA, 2015).

Figura 3 - Páginas iniciais da cartilha “Julho Cultura Viva pelo Brasil”



Fonte: Ministério da Cultura (2024) Disponível em: www.gov.br/culturaviva/pt-br/biblioteca-cultura-viva. Acesso em: 25 de agosto de 2024.

O uso de fotografias também é destacado como uma forma de representar a pluralidade cultural brasileira: vê-se uma mulher sorridente em trajes culturais típicos, além da figura de um homem indígena, evidenciado pelo enquadramento que dá destaque ao seu rosto e aos adornos tradicionais. Nota-se ainda a presença de três figuras em trajes

circenses, destacando a coletividade e a inclusão, valores centrais do Programa Cultura Viva. O enquadramento dá ênfase à interação entre os personagens, sugerindo união e celebração.

No design, a repetição de elementos visuais como cores, formas e tipografia visa criar uma unidade visual que facilite o reconhecimento e fortaleça a identidade do projeto (DONDIS, 2007). Na campanha comemorativa, foram empregadas cores vivas e contrastantes: fundos verde, roxo e vermelho, interagindo com formas orgânicas amarelas e azuis na camada superior. Há também elementos gráficos como folhagens e recortes de pássaros, que remetem à conexão com a natureza, outro tema que aparece no discurso de apresentação da campanha.

Tais elementos são dispostos de forma assimétrica ao redor da figura central, criando uma composição equilibrada, mas não estática. Dondis (2007) destaca que a assimetria organizada é uma técnica visual que proporciona energia e interesse à composição. O uso da tipografia curvada, por sua vez, reforça a organicidade do design.

O equilíbrio entre texto e imagem é cuidadosamente trabalhado, garantindo que a hierarquia visual oriente o leitor através de uma experiência fluida. Esse aspecto é essencial para uma campanha que visa alcançar tanto públicos com experiência em design quanto aqueles sem familiaridade com ferramentas digitais, uma preocupação central para políticas inclusivas.

Um dos aspectos mais relevantes na cartilha da campanha diz respeito às orientações voltadas à acessibilidade. O material apresenta diretrizes específicas que visam tornar a comunicação mais inclusiva, contemplando públicos com diferentes níveis de letramento digital e com deficiências visuais. Entre as recomendações, destacam-se o uso de tipografias sem serifa, que facilitam a leitura em telas; o cuidado com o contraste entre texto e fundo, para garantir legibilidade; e a sugestão de incluir audiodescrição sempre que possível.

A ênfase em medidas acessíveis também dialoga com uma concepção ampliada de cidadania cultural, que reconhece que a inclusão na comunicação é parte indissociável da inclusão social (SILVEIRA 2015). Ao indicar tais práticas, a cartilha estimula que esses princípios de acessibilidade se multipliquem nas peças gráficas produzidas localmente.

Figura 4 - Dicas de Acessibilidade na cartilha *Julho Cultura Viva pelo Brasil*



Fonte: Ministério da Cultura (2024) Disponível em: www.gov.br/culturaviva/pt-br/biblioteca-cultura-viva. Acesso em 25 de agosto de 2024.

Além das orientações técnicas, a cartilha também promove a ideia de que a comunicação deve ser afetiva, acolhedora e horizontal, respeitando os diferentes contextos sociais e tecnológicos nos quais os agentes atuam (CARTILHA, 2024).

Além da cartilha, a campanha disponibilizou uma série de *templates* (modelos editáveis) para uso no Canva, plataforma gratuita de criação gráfica. Esses modelos vinham acompanhados de elementos componentes da identidade visual – folhagens, flores, círculos e formas orgânicas, pássaros, linhas tracejadas e todas as variações do selo comemorativo da campanha. O objetivo dessa iniciativa era permitir que os agentes culturais pudessem personalizar suas peças de divulgação de acordo com as especificidades de suas comunidades e manifestações artísticas, mantendo, ao mesmo tempo, a coerência com a identidade visual definida pela direção de arte da campanha.

Tanto os *templates* do Canva quanto os elementos gráficos fornecidos apresentam a mesma estrutura que as peças de divulgação propriamente ditas, como os banners do site e a cartilha de orientação.

Figura 5 - Templates disponibilizados para download



Fonte: Ministério da Cultura (2024) Disponível em: www.gov.br/culturaviva/pt-br/biblioteca-cultura-viva. Acesso em: 25 de agosto de 2024.

Figura 6 – Elementos gráficos disponibilizados para download



Fonte: Ministério da Cultura (2024) Disponível em: www.gov.br/culturaviva/pt-br/biblioteca-cultura-viva. Acesso em: 25 de agosto de 2024.

O incentivo à personalização das peças pelos agentes territoriais permitiu que os materiais refletissem as especificidades dos territórios onde foram utilizados. Assim, é possível afirmar que essa estratégia conecta a identidade institucional às vozes locais, criando um diálogo entre o Ministério e os diversos contextos regionais. Como observado na cartilha da campanha, as ações locais não são apenas contribuições isoladas, mas “a narrativa de um momento simbólico a ser contada por todos que fazem parte dela” (CARTILHA, 2024, p. 4).

A decisão de utilizar uma plataforma amplamente acessível como o Canva demonstra um compromisso com a inclusão tecnológica, ao mesmo tempo que promove a padronização da identidade visual do programa. Pode-se dizer que essa abordagem não só promove o protagonismo dos agentes locais como também facilita a descentralização da comunicação, na medida em que assegura que as atividades culturais sejam eficazmente divulgadas pelo próprio território no qual se inserem.

5. A MULTIPLICIDADE DE ARTES GERADAS PELA CAMPANHA

Em meados de junho de 2024, foi divulgado o “Calendário Nacional – Julho Cultura Viva”. Nessa aba do site da campanha, todas as atividades cadastradas previamente foram reunidas e divididas por estado federativo. Junto da descrição de cada atividade, constava um link de acesso às artes de divulgação que foram personalizadas por cada agente territorial

Tomando como foco tais peças, nota-se a presença bem estabelecida dos principais componentes gráficos já descritos – paleta, iconografia, tipografia e selo comemorativo. Esses componentes funcionam como pontos de ancoragem, facilitando o reconhecimento da campanha em diferentes contextos regionais. Em outras palavras, ao observar as artes personalizadas, é possível perceber que elas fazem parte de um mesmo contexto, apesar da multiplicidade de versões produzidas a partir do que foi fornecido pelo Ministério. Desse modo, percebe-se a eficácia da estratégia de unidade visual incentivada na cartilha orientativa.

Figura 7 - Quadro com algumas artes produzidas para a campanha



Fonte: Ministério da Cultura (2024) Disponível em: www.gov.br/culturaviva/pt-br/biblioteca-cultura-viva. Acesso em 18 de outubro de 2024.

No caso da peça sobre o "II Encontro de Cultura Tradicional", observa-se como o design original do *template* foi reinterpretado para dar destaque às figuras humanas com trajes típicos de determinada manifestação cultural. Essa escolha amplia a função

conotativa da peça, reforçando o vínculo com o público local, como acontece também na arte de divulgação “Independência BXD”, que traz a figura central de uma jovem negra.

Situação parecida ocorre na arte “Cordão de Pássaro Colibri de Outeiro”, trazendo a figura de uma mulher e uma criança com trajes típicos. Um detalhe especial nessa arte se encontra no uso da imagem de um colibri, cuja estética se assemelha ao pássaro utilizado nos *templates* originais, fazendo ainda conexão com o nome do evento e do grupo artístico.

Já na peça "Cultura Viva Rural", há um maior foco na organização textual e na utilização de ícones gráficos, indicando um uso mais contido e denotativo do *template*, favorecendo a informação propriamente dita. Essa diferença reflete a maleabilidade do material fornecido, que permite tanto uma exploração visual e impactante quanto uma comunicação informativa e funcional.

Apesar de exemplos que denotam eficácia das estratégias adotadas na Campanha Julho Cultura Viva, ao examinar o Calendário, encontram-se diversas outras peças que pouco se comunicam com as diretrizes estabelecidas. Isso revela alguns tensionamentos entre o universal e o particular, característicos na mediação e na comunicação de uma política pública que busca ser descentralizada.

Embora a direção de arte da campanha tenha demonstrado grande sensibilidade em criar materiais visualmente coesos e acessíveis, o impacto dessas iniciativas varia consideravelmente entre os territórios atendidos, dependendo da infraestrutura disponível e do nível de capacitação dos agentes culturais locais. Esses desafios reforçam a necessidade de estratégias complementares, como a ampliação de equipes territoriais e a diversificação de suportes de comunicação, garantindo que a mensagem alcance comunidades que não dependem exclusivamente dos meios digitais.

CONCLUSÃO

Partindo das discussões geradas, percebe-se que o instrumento institucional dos Pontos e Pontões de Cultura favorece a descentralização administrativa das políticas culturais, aproximando o Estado das comunidades.

Nesse sentido, é possível dizer que as estratégias de comunicação adotadas na campanha dos 20 anos da Política correspondem a tal princípio da PNCV. Percebe-se o incentivo à personalização das peças para divulgar ações que foram realizadas nos Pontos

e Pontões durante o período comemorativo, de modo que a comunicação pudesse refletir a realidade local, dialogando o território e suas especificidades. Nesse cenário, o design orientado para a comunicação de políticas culturais oferece ferramentas enriquecedoras com vistas à ampliação de acesso e ao pertencimento comunitário.

Apesar dos avanços, persistem desafios, como a necessidade de ampliar a capacitação dos agentes culturais no uso de ferramentas digitais. Essas reflexões evidenciam a importância de futuras pesquisas que explorem a integração entre comunicação, design e políticas culturais, contribuindo para a consolidação de uma gestão pública mais inclusiva e transformadora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BONSIEPE, Gui. Design and democracy. In: *Design Issues*. Cambridge: MIT Press, 2006. v. 22, n. 2, p. 27-34

BRASIL. Ministério da Cultura (MinC). Cultura Viva na PNAB – A Cultura Viva do Tamanho do Brasil. Brasília: 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/culturaviva/pt-br/rede-cultura-viva/cultura-viva-na-pnab>. Acesso em: 27 ago. 2024.

BRASIL. Ministério da Cultura (MinC). Cartilha Julho Cultura Viva pelo Brasil. Brasília: 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/culturaviva/pt-br/acesso-a-informacao/cultura-viva-20-anos>. Acesso em: 01 set. 2024.

DUARTE, Marcia Y. M. Comunidade e Cidadania. In: DUARTE, Jorge (org.) *Comunicação pública: Estado, mercado e interesse público*. São Paulo: Atlas, 2007. p. 95-115

DONDIS, Donis A. Sintaxe da linguagem visual. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007

FRASCARA, Jorge. Diseño gráfico para la gente. México: Editorial Designio, 2006.

GRALHA, Sofia A. C. A Dimensão Política do Design de Comunicação: uma exploração prática. Tese (Mestrado). Portugal: Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, 2017.

KRUCKEN, Lia. Competências para o design na sociedade contemporânea. In: MORAES, Dijon de; KRUCKEN, Lia (org.). *Caderno de estudos avançados em design: transversalidade*. Belo Horizonte: EdUEMG, 2008.

NOGUEIRA, João R. F. Políticas públicas de cultura digital e o espaço público político. In: MATOS, Heloísa (org.). *Comunicação pública: interlocuções, interlocutores, e perspectivas*. São Paulo: ECA/USP, 2012. p. 311-332.

SILVEIRA, Alberto M. P. Comunicação Pública como Condição à Diversidade Cultural: uma revisão bibliográfica na perspectiva de uma nova cultura política. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. Rio de Janeiro: 2015.

HISTÓRIA ORAL E A (RE)PRODUÇÃO DE MEMÓRIAS: O PODCAST CULTURA É VIVA! COMO UM AMBIENTE DIGITAL DE MEMÓRIAS SOBRE OS 20 ANOS DE CULTURA VIVA¹

Gustavo Henrique da Costa Torquato²

Larissa Helena Olivares Herédia³

Ellen de Arruda Sader⁴

RESUMO: Memória e história oral caminham lado a lado quando pensamos na formação da identidade social e cultural dos sujeitos e grupos. O podcast *Cultura é Viva!*, ação formativa produzida pelo Consórcio Universitário Cultura Viva (UFF-UFPR-UFBA em parceria com o MinC), é uma produção de áudio focada, principalmente, na formação dos Agentes Cultura Viva. Com a participação de agentes, produtores e gestores culturais, essa produção objetivou a valorização e (re)produção de memórias e sua difusão por meio da oralidade e da escuta. Neste artigo, abordamos referenciais teóricos que debatem a relação entre memória, história oral e identidade, e buscamos relacionar esses estudos com o *podcast*. Concluimos que o *Cultura é Viva!* enriquece o papel social e histórico da Cultura Viva, através das narrativas que o compõem, constituindo-se como um ambiente digital de memórias sobre a PNCV.

PALAVRAS-CHAVE: Memória; Oralidade; História oral; Cultura Viva; Cultura Digital.

INTRODUÇÃO

A constituição da memória está diretamente relacionada às histórias vividas coletiva e individualmente. No caso da Cultura Viva, uma política pública de base comunitária pautada em processos de gestão participativa da cultura, são múltiplas as vivências coletivas e individuais entrelaçadas aos seus 20 anos de história – considerando a criação do Programa, em 2004, e da Política em 2014. Nesse sentido, as memórias e narrativas de quem viveu e vive a Cultura Viva nessas duas décadas são parte constitutiva da sua própria história. Existe, portanto, uma relação indissociável entre identidade,

¹ Este trabalho faz parte do escopo de análise no âmbito do projeto “20 anos de Cultura Viva: pesquisa e formação”, desenvolvido com apoio do Ministério da Cultura (SCDC/MinC) através do Consórcio Universitário Cultura Viva UFBA-UFF-UFPR.

² Mestrando em Cultura e Territorialidades na Universidade Federal Fluminense (PPCULT/UFF) e graduado em Produção Cultural na mesma instituição. Integra, como Bolsista de Aperfeiçoamento, o Consórcio Universitário Cultura Viva. | gustavotorquato@id.uff.br.

³ Licenciada em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e Bacharelanda em Produção Cultural pela Universidade Federal do Paraná (UFPR); integra o Consórcio Universitário Cultura Viva. | larissahelena.ohrs@gmail.com.

⁴ Graduanda do bacharelado em Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense (UFF), integrou o Consórcio Universitário Cultura Viva entre 2024 e 2025. | ellensader@id.uff.br.

cultura e memória, intrínseca às características desse processo histórico. Desta forma, entende-se que a memória e a história oral são elementos centrais, dado que a oralidade possui caráter *sui generis* para a preservação e transmissão dos saberes, conhecimentos e culturas que atravessam gerações.

Diante do entendimento de que a pesquisa, no Brasil, deve ser engajada em prol da justiça social e do bem comum, o Consórcio Universitário Cultura Viva⁵ – parceria entre o Ministério da Cultura (MinC) e as Universidades Federais Fluminense, do Paraná e da Bahia (UFF-UFPR-UFBA) – foi concebido com o objetivo de produzir informações qualificadas sobre a Política Nacional de Cultura Viva (PNCV), bem como derivar produtos formativos à seu respeito, no intuito de contribuir para a reativação desta tão importante política cultural, no contexto de recriação da pasta da cultura no atual governo federal.

Nesse sentido, surge o *podcast Cultura é Viva!*⁶, um produto formativo produzido por jovens estudantes – bolsistas de aperfeiçoamento e de iniciação científica vinculados ao Consórcio – e destinado aos jovens Agentes Cultura Viva selecionados pelo edital do MinC de 2023⁷. Neste texto, procuramos discutir sobre o caráter dessa produção enquanto um exercício estratégico de pesquisa que, ao visar o aprimoramento da política pública, resulta em um registro das narrativas sobre a PNCV. O *podcast* foi concebido a partir das leituras, discussões teóricas e trabalhos de campo realizados pelos pesquisadores da UFF/UFPR, além de entrevistas realizadas coletadas de maneira remota especificamente para a série.

Assim sendo, o *podcast Cultura é Viva!* foi produzido por muitas mãos e muitas vozes, a partir de uma lógica colaborativa e no intuito de valorizar a diversidade cultural própria da PNCV. O presente trabalho busca, portanto, estabelecer relações entre o *Cultura é Viva!* e os conceitos e discussões teóricas sobre história oral/oralidade, identidade e memória.

⁵ Para mais informações, acessar o sítio eletrônico do Consórcio: <https://consorcioculturaviva.uff.br>

⁶ O *podcast* pode ser acessado também no sítio eletrônico do Consórcio, na página: <https://consorcioculturaviva.uff.br/cultura-e-viva/>.

⁷ O chamamento público a que se refere o trecho do texto é o Edital nº 09/2023, que objetivou fomentar os pontos de cultura. O documento pode ser visualizado no link: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/editais/inscricoes-em-andamento/edital-cultura-viva-2023-fomento-a-pontos-de-cultura/edital-cultura-viva-2023-fomento-a-pontos-de-cultura.pdf>, Acesso em: 10 abr. 2025.

MEMÓRIA, HISTÓRIA ORAL E IDENTIDADE

Stuart Hall (2006) afirma que a noção de identidade cultural está atrelada à ideia de *tornar-se algo* ao invés de simplesmente *ser*. Assim, a identidade não é meramente estática, sendo influenciada e influenciando a história dos sujeitos a partir de múltiplos fatores. O autor ainda acrescenta:

A identidade não é tão transparente ou desproblematizada como gostamos de pensar. Por isso, em vez de pensarmos na identidade como um facto, que encontra representação *a posteriori* em práticas culturais novas, talvez devamos pensar na identidade como uma ‘produção’, algo que nunca está completo, que é sempre processual e sempre constituído no quadro, e não fora, da representação (HALL, 2006, p. 21).

A Lei Federal nº 13.018/2014, que instituiu a Política Nacional de Cultura Viva, fala sobre identidade ao prever, no artigo 3º, que a política:

[...] tem como beneficiária a sociedade e prioritariamente os povos, grupos, comunidades e populações em situação de vulnerabilidade social e com reduzido acesso aos meios de produção, registro, fruição e difusão cultural, que requeiram maior reconhecimento de seus direitos humanos, sociais e culturais ou no caso em que estiver caracterizada ameaça a sua *identidade cultural* (BRASIL, 2014, grifo nosso).

Assim, alinhado ao debate de fomento à identidade, a Cultura Viva se apresenta, também, como instrumento político de potencialização da constituição dos sujeitos sociais. Em consequente, identidade, memória e oralidade estão associadas à comunicação oral. As línguas nativas das sociedades, o compartilhamento de histórias, vivências e experiências se realizam a partir dos códigos locais, regionais e/ou nacionais. Glória Anzaldúa, arremata a importância da oralidade e da identidade para os sujeitos: “Assim, se você quer mesmo me ferir, fale mal da minha língua. A identidade étnica e a identidade linguística são unha e carne – eu sou minha língua. Eu não posso ter orgulho de mim mesma até que possa ter orgulho da minha língua” (2009, p. 312).

Portanto, as diferentes discussões e construções de conhecimento a respeito da noção de memória levam em conta a sua relação, sobretudo, com a história dos sujeitos sociais. Um exemplo disso é que, se tratando de histórias de vida, o sociólogo Michael Pollak (1992) compreende que essas se manifestam a partir da oralidade – o que por sua vez justifica o surgimento do campo de pesquisa da história oral. Não obstante, Rodrigo Flores (2022) compreende a memória enquanto um dado do coletivo. Segundo o autor, a memória constitui-se como uma representação simbólica no presente sobre o passado e,

portanto, pesquisar sobre memória permite aferir sobre nuances relativas a diferentes experiências sociais. Nesta perspectiva, cada indivíduo é como vetor de múltiplas possibilidades, trajetórias e subjetividades, podendo expressá-las através de testemunhos sobre a história vivida. A oralidade configura-se, então, como um mecanismo relevante para a coleta de informações, visto que a própria escrita enquanto meio de transmissão de saberes é uma característica cultural – marcadamente uma herança dos processos de colonização.

A questão da memória por vezes pode ser compreendida através da chave da identidade e da coesão social, porém, também pode ser observada como um espaço de disputas narrativas (FLORES, 2022). A perspectiva narrada, por prerrogativa, pressupõe uma narrativa inversamente ocultada e consequentemente esquecida. “É nessa ação de disputa que as memórias são (re)trabalhadas e (res)significadas a partir do presente” (SOUZA, 2023, p. 382). Com isso, faz-se necessário analisar criticamente os discursos sem lançar mão da historiografia, admitindo a profundidade e as complexidades que circundam este tipo de pesquisa. Conforme discussão promovida por Flores,

A mobilização da memória pressupõe a elaboração de uma narrativa que se constitui como uma determinada representação do passado, bem como a sua comunicação. Transmitir uma memória, portanto, não consiste apenas em deixar como legado uma determinada representação do passado, mas também evoca, sobretudo, uma maneira de ser e estar no mundo. A condição fragmentária da memória faz com que a sua constituição se dê de forma temporal e conforme as relações sociais do grupo com o seu próprio passado. Assim sendo, aquilo que confere uma ordenação a essa memória fragmentada é o significado construído posteriormente pelos agentes de memória. O significado aqui se refere a imagem que estes agentes desejam transmitir, assim como os objetivos pretendidos por determinada coletividade, por exemplo (VELHO, 1994, p. 101 *apud* FLORES, 2022, p. 252).

Assim, diante do histórico apagamento étnico-cultural promovido pelos poderes hegemônicos ao longo dos últimos séculos, é imperativo o resgate de outras formas de compreensão sobre o passado, outras memórias, bem como seus mecanismos de veiculação e registro. Segundo Leda Martins (2006), a memória do conhecimento não está apenas nos *lugares de memória* – espaços físicos, como bibliotecas, museus, arquivos, entre outros semelhantes – mas também se reproduz e se reinventa a partir do que a autora conceitua como *ambientes de memória* – ou seja, a partir das memórias orais, corporais, gestos, hábitos etc. De fato, uma das formas mais valorizadas de preservação da memória está associada à escrita e ao registro documental. Com a institucionalização dos registros escritos e documentais, as sociedades passaram a dispor de registros

invioláveis dos tempos da história – porém, isso não necessariamente impede que as gerações futuras possam interpretar tais memórias com outros olhares, sejam eles críticos ou não.

Martins afirma que a escrita foi constituída como instrumento de autoridade para a memória e o conhecimento: “o domínio da escrita torna-se metáfora de uma ideia quase exclusiva da natureza do conhecimento” (2006, p. 64). Portanto, o que se tem na prática é uma ideia da escrita como o maior referencial dos registros de história e do passado. Porém, o passado é sempre mais complexo, como ilustra Lucília Delgado:

O passado apresenta-se como vidro estilhaçado de um vitral antes composto por inúmeras cores e partes. Buscar recompô-lo em sua integridade é tarefa impossível. Buscar compreendê-lo através da análise dos fragmentos é desafio possível de ser enfrentado. À História e à memória compete buscar empreender tal tarefa. Sua contribuição maior é a de buscar evitar que o ser humano perca referências fundamentais à construção das identidades coletivas, que mesmo sendo identidades sempre em curso, como afirma Boaventura Santos (1994, p. 127-9), são esteios fundamentais do autoconhecimento do homem como sujeito de sua história (2003, p. 13-14).

Por sua vez, Evelin Souza (2023)⁸ promove uma reflexão sobre a importância da oralidade como mecanismo de transmissão de conhecimentos e de resistência social e política, em especial tratando-se de *narrativas subterrâneas* – conceito que surge para denominar as memórias e narrativas de grupos historicamente marginalizados, cujas vivências e subjetividades não foram contempladas pela “memória nacional oficial”:

[...] a disputa pela legitimidade da narrativa e sua versão dos fatos se torna mais complexa, especialmente se levarmos em conta que estes passados estão mudando, as elaborações dos significados do passado são sempre reconstruídas a partir do presente. Estas memórias também envolvem formas ideológicas que são usadas como bandeiras políticas de denúncia ou de visibilidade, vão além da memória ou de significados concretos do passado, [...] do ponto de vista social e político, [...] são hierarquizadas e opostas umas às outras de maneiras diferentes por relações de dominação, formas de visibilidade e legitimidade pública (BLAIR, 2011, p. 72 *apud* SOUZA, 2023, p. 382).

No século XXI, em tempos de disputas narrativas intensas e massiva presença da tecnologia digital de maneira cada vez mais assídua no cotidiano profissional, pessoal, nas relações socioculturais e, até mesmo na participação política, há que se ponderar sobre a importância dessas tecnologias para o surgimento dos mais variados ambientes digitais de produção e (re)produção de memórias.

⁸ À exemplo disso, a autora relata sobre as experiências dos *podcasts Projeto Querino, Negra Voz, Vidas Negras e Memórias de Futuro*, como produtos digitais que buscam criar “ambientes de memória” para o registro e difusão de “narrativas subterrâneas” sobre a questão negra no Brasil.

TECNOLOGIA, HISTÓRIA ORAL E AMBIENTES DIGITAIS DE MEMÓRIA

Ao se tratar da história oral, é notável o papel central que a tecnologia teve e tem para a sua transformação. As ferramentas tecnológicas se mostram instrumentos relevantes para a coleta, preservação e compartilhamento de memórias. São inúmeras as possibilidades de registros, disseminação e acesso que as transformações tecnológicas proporcionam, desde a introdução dos primeiros gravadores analógicos até os mais modernos equipamentos atuais.

A partir do imediatismo das tecnologias na sociedade digital, os formatos e espaços de interação para a história oral experimentaram uma enorme expansão. Conforme Leandro Seawright e Lucas Sales (2023), essa expansão e as mudanças que permeiam a transição do analógico para o digital representam um enorme “ganho de eficiência” para a sociedade, pois permitiram que os registros de história oral fossem acessados de forma mais facilitada e em escala global.

Segundo Castells, “a internet é o tecido de nossas vidas, pois tem capacidade de distribuir a força da informação por todo o domínio da atividade humana” (2003, p. 7 *apud* SEAWRIGHT; SALES, 2023, p. 12). Nesse sentido, a digitalização da história oral vai além da preservação de entrevistas e relatos, com a utilização de meios como as redes sociais, *podcasts* e bancos de dados digitais. Com isso, a disseminação e interação com essas histórias se tornaram bem mais alcançáveis globalmente.

Não obstante, esse ganho de escala é algo bastante relevante para os estudos centrados na cultura, na medida em que, “os documentos em história oral não são produtos desvinculados ou desconectados da vida social. Trata-se, pelo reverso, da consubstanciação de narrativas oriundas de comunidades” (SEAWRIGHT; SALES, 2023, p. 524). Assim, a história oral possui um papel crucial na construção de identidades, uma vez que a partir dos relatos coletivos e individuais é que os grupos sociais se reconhecem, se organizam e se posicionam na sociedade.

Sob essa perspectiva, podemos observar a ampliação da visibilidade de grupos historicamente marginalizados a partir da escalada de acesso às tecnologias digitais, concomitantemente às transformações nas formas de se contar histórias. O fato de as realidades de diferentes grupos serem evidenciadas nos meios digitais permite que suas narrativas sejam difundidas para um público muito mais amplo.

Considerando que “a sociedade digital propicia a realização de projetos de história oral que, por seu turno, perpassam pela reorganização da memória falada” (SEAWRIGHT; SALES, 2023, p. 14), é possível afirmar que a *internet* pode possibilitar o fortalecimento de identidades culturais, ao proporcionar espaços para que diferentes narrativas sejam compartilhadas, criando uma espécie de memória coletiva em ambientes digitais.

Porém, ainda que as tecnologias digitais tenham trazido uma série de novas possibilidades com relação ao acesso à ferramentas de registro e difusão de “narrativas subterrâneas”, é preciso fazer uma ressalva: não é nossa intenção “romantizar” tais processos de desenvolvimento tecnológico, visto que estes também estão fortemente atrelados ao capitalismo e à propriedade privada de grandes empresas de tecnologia – as chamadas *Big Techs*. Tais conglomerados, proprietários de grandes redes de informação, utilizam dados dos usuários e desenham os algoritmos com fins políticos e mercantis, o que por sua vez acaba por caracterizar os meios digitais também como ambientes desiguais de disputas narrativas e ideológicas.

Ainda assim, sem se furtar dessa discussão⁹, o *podcast Cultura é Viva!* é um exemplo prático da mudança na forma de propagar a narrativa oral, ao utilizar a tecnologia para registrar e compartilhar histórias orais de agentes culturais populares, considerando as diferenças socioculturais e territoriais do país, e fortalecendo a memória cultural de maneira ampla, pública e descentralizada. A produção representa um esforço de digitalização das narrativas sobre a Cultura Viva, criando uma espécie de acervo coletivo digital e promovendo a integração das diversas vozes que compõem as histórias sobre a política. A seguir, abordaremos algumas falas de agentes culturais no *podcast Cultura é Viva!* a partir dessa perspectiva de registro, compartilhamento e disseminação do conhecimento das histórias orais sobre a Cultura Viva.

NARRATIVAS E MEMÓRIAS NO *PODCAST CULTURA É VIVA!*

A Cultura Viva é uma política cultural de base comunitária que surge em 2004 como programa e torna-se Política Nacional de Cultura Viva a partir da lei 13.018 em 2014. Por se tratar de uma política de base comunitária, seu desenvolvimento até tornar-

⁹ O episódio 5 do *podcast Cultura é Viva!* é inteiramente dedicado à discussão sobre Cultura Digital e a importância de *softwares* livres para a soberania de dados.

se lei e mesmo depois, está fortemente atrelado a processos de gestão participativa, ou seja, de relação entre sociedade civil e Estado. Em muitos aspectos dessa dinâmica de interação socioestatal a Cultura Viva foi e é inaugural, tensionando as rígidas estruturas públicas para que se adequem às demandas populares e criando instâncias para a participação social, no que Lia Calabre e Deborah Lima (2014) pontuam como compartilhamento de responsabilidades.

Além disso, por ser uma política de valorização da diversidade cultural, são inúmeras as temáticas, territórios e atividades culturais atravessadas e contempladas pela Cultura Viva. Existe portanto, uma vasta diversidade de vivências, perspectivas e histórias sobre a PNCV. Os principais conceitos e temas relacionados à política foram abordados ao longo dos 10 (dez) episódios do *podcast*¹⁰, de maneira que a cada episódio um novo desdobramento fosse desencadeado, somando-se ao desenho da paisagem sonora geral. Cada um dos episódios partiu de um tema principal que, no desenrolar do diálogo entre as locutoras e principalmente a partir das falas das pessoas convidadas, foi se articulando às temáticas e conceitos gerais sobre a política.

Para cada episódio, foram convidadas pessoas que possuem uma relação significativa com aquela temática específica. Por essa razão, é interessante perceber que alguns desses depoimentos são provenientes de figuras públicas, que falam através do viés da institucionalidade, enquanto outros representam as vozes da sociedade civil organizada na Rede de Pontos e Pontões de Cultura¹¹. A disposição de temáticas dos episódios e seus respectivos convidados pode ser observada na tabela a seguir:

Tabela 1 - Episódios do *Cultura é Viva!* e a vinculação temática com as/os convidadas/os

EPISÓDIO	CONVIDADA/O
2 - Pontos e Pontões de Cultura	Célia Moreira, ponteira representante do Ponto de Cultura PIM - Programa de Integração pela Música, de Vassouras (RJ).
3 - Agentes Cultura Viva	Bob Jay, foi agente Cultura Viva em 2004 no Ponto de Cultura Pombas Urbanas, em Campinas (SP).
4- Teias e Redes	Davy Alexandriski, do Pontão de Cultura Campus Avançado, em Niterói (RJ). Ajudou a construir a Comissão Nacional de Pontos de Cultura (CNPdC) e participou ativamente das articulações das teias e micro teias.

¹⁰ Apenas o episódio 1 não contou com nenhum/a entrevistado/a, dado seu caráter mais introdutório.

¹¹ Para maior entendimento sobre Pontos de Cultura, indicamos o livro organizado por Barbosa e Calabre (2011), que reúne alguns textos sobre essa temática.

5 - Redes locais, temáticas e a Cultura Digital	Beatriz de Tibiriçá do Pontão de Cultura Coletivo Digital, de São Paulo (SP), possui forte vinculação com a Rede Temática da Cultura Digital.
6 - Cultura Viva: do Programa à Política	João Pontes, atual gestor da Política Nacional de Cultura Viva no MinC.
7- Mapeamento e Territorialidades da PNCV	Leandro Anton, coordenador de articulação da Política Nacional de Cultura Viva. Luana Arantes, coordenadora da meta de mapeamento e diagnóstico do Pontão de Matriz Africana. E Jatobá, integrante da Rede de Cultura Digital.
8 - IberCultura Viva	Secretária Márcia Rollemberg (SCDC/MinC), presidente do Programa de Cooperação Internacional – IberCultura Viva entre 2014-2017 e entre 2024-2026.
9 - Cultura Viva Comunitária	Adriano Mauriz do Ponto de Cultura Pombas Urbanas, possui forte vínculo com a Rede de Cultura Viva Comunitária.
10 - Políticas Culturais, Participação Social e Diversidade Cultural	Ministra da Cultura Margareth Menezes.

Fonte: *Podcast Cultura é Viva!* Elaboração própria.

Considerando o perfil dos e das entrevistadas no *podcast*, bem como as características temáticas dos episódios, selecionamos para este estudo algumas falas que mais dialogam com o recorte teórico proposto. Ou seja, aquelas narrativas que são mais representativas de memórias sobre os 20 anos de Cultura Viva. Para começar, no episódio 2, Célia Moreira, *ponteira* no PIM – Programa de Integração pela Música, contou sobre o início do Programa Cultura Viva e sobre os impactos da Ação Agente Cultura Viva no seu território:

Há 43 anos, nós trabalhamos em Vassouras, interior do estado do Rio de Janeiro, uma cidade pequena com menos de 40 mil habitantes. Os primeiros 20 anos foram de muito sacrifício, de murro em ponta de faca mesmo. Até que em 2004/2005, fomos selecionados no primeiro edital do Programa Cultura Viva. Daí em diante, somos Ponto e Pontão de Cultura, conveniados com o MinC, e Ponto conveniado com o estado do Rio, além de Pontinho de Leitura, Pontinho de Ludicidade, enfim. O Programa Cultura Viva chegou de verdade na ponta, onde jamais nenhum recurso pra cultura havia chegado, e chegou em Vassouras. [...] Agora a experiência mais incrível, e que agregou muito ao nosso trabalho, foi com os Agentes Cultura Viva. Foram muitos jovens, mais de cem na verdade, que já participavam de alguma atividade no PIM, das mais diversas linguagens culturais e que a partir dessa seleção, de receberem um valor financeiro mesmo que simbólico, se reconhecendo como pessoas importantes da comunidade, pois além de terem seu trabalho, sua arte reconhecida, descobriram principalmente a possibilidade de viver dignamente através de seu fazer artístico (Célia Moreira, *Cultura é Viva!*, 2024)¹².

¹² Fala completa disponível em: <https://fediverse.tv/w/k6V3aBUYeBTKrdg7mLkfKi> aos 5:00”.

A ação Agente Cultura Viva tem um lugar muito importante na Cultura Viva¹³, não só para a renovação da política e integração das juventudes nas suas comunidades, como também na própria ampliação da política. A fala de Célia Moreira nos ajuda a ter uma dimensão mais concreta do impacto da Cultura Viva nos territórios, a partir de um exemplo prático de potencialização das atividades locais. No terceiro episódio, o artista Bob Jay, que participou da primeira seleção de Agentes Cultura Viva em 2004, a partir do Ponto Pombas Urbanas, de Campinas (SP), contou um pouco sobre a sua experiência e sobre o papel histórico dos e das Agentes para o mapeamento de novos Pontos de Cultura:

Isso aconteceu em 2004, não só eu, como teve uma equipe, um grupo de jovens da Cidade Tiradentes [bairro da cidade de São Paulo] e regiões vizinhas. Me lembro que a gente fez um cadastro de várias associações aqui do bairro, fizemos visitas nos locais, mapeamos o reconhecimento do setor, do espaço para ver se era viável o espaço aceitar o projeto Cultura Viva.. [...] Bom, o impacto que trouxe foi muito grande porque eu já mexia com cultura, na área musical, no Hip Hop, e conheci associações que faziam também isso acontecer, não só com música mas com a arte, com a dança, e trocamos essas informações, fizemos projetos juntos após o projeto do Agente Cultura Viva ter acabado... e fora a experiência que foi muito agradável né, conhecer os espaços, as atividades as pessoas (Bob Jay, *Cultura é Viva!*, 2024)¹⁴.

Tanto a fala da Célia quanto a de Bob Jay ilustram os impactos positivos da ação Agente Cultura Viva no fomento às atividades culturais locais, além da integração entre essas atividades. Agora, mudando um pouco de tema, mas ainda falando sobre ações desenvolvidas pela sociedade civil no âmbito da gestão e implementação da PNCV, Davy Alexandriski, do Pontão Campus Avançado, em Niterói (RJ), contou no 4º episódio da série, a história do Fórum e da Comissão Nacional de Pontos de Cultura (CNPdC), principais instâncias de participação social da PNCV e sobre as Teias e Micro Teias, encontros onde os Pontos e Pontões de Cultura se articulam entre si:

Não dá pra falar da história da Comissão Nacional de Pontos de Cultura, sem falar da nossa primeira Teia Nacional em 2006 em São Paulo, porque foi lá que a ponteirada propôs o compartilhamento da produção da próxima Teia, que havia sido prometida pro ano seguinte em Minas Gerais, o que foi prontamente acatado por Célio Turino¹⁵. A única exigência que ele fez, para demonstrar a nossa capacidade de produção, foi que cada estado fizesse a sua Teia estadual de forma autônoma e independente. A partir dessas Teias, cada estado formaria uma comissão para participar de um grande encontro de formação sobre a

¹³ Vale reiterar que a Lei nº 13.018 prevê o Agente Cultura Viva como uma de suas ações estruturantes, mencionada no artigo 5º da lei.

¹⁴ Fala completa disponível em: <https://fediverse.tv/w/m3Ch4q3ASdnNmTxsJi1u5j> aos 9:13”.

¹⁵ Então Secretário de Programas e Projetos Culturais do MinC e Coordenador do Programa Cultura Viva.

Cultura Viva e a produção de uma Teia Nacional, de acordo com uma regra lá que ele estabeleceu o percentual do número de Pontos que tivessem participado da Teia. Feita essa escolha, nós partimos rumo ao Sesc Venda Nova em Minas Gerais, pra uma extensa e trabalhosa pauta pra pensarmos a Cultura Viva e sua segunda Teia Nacional realizada em 2007 em BH sob o título “Tudo de Todos”. Foram 4 dias de muito trabalho, inaugurando um exercício efetivo de gestão compartilhada da Cultura Viva, entre MinC e a ponteirada e foi nessa Teia, produzida de forma compartilhada, onde nasceram: o Fórum Nacional de Pontos de Cultura e a Comissão Nacional de Pontos Cultura, depois de intensos e acalorados debates pra pactuar distintas crenças e interesses de todos os sotaques e linguagens artísticos-culturais da ponteirada desse Brasil continental. Mais tarde em 2014, o programa se transforma numa política de Estado, legitimando o Fórum e a Comissão Nacional por força de lei, como instâncias de gestão compartilhada da política, pra cumprir o papel que sempre cumpriram desde a Teia de BH em 2007. Pra além da confraternização, que estreita as relações, materializa o conceito fundamental da filosofia da Cultura Viva – que é a conexão dos seus agentes numa grande rede rizomática, exacerbando os fluxos de troca – as Teias são fundamentais no suporte de institucionalidade da Política Nacional de Cultura Viva, porque é nas Teias que o Fórum Nacional dos Pontos de Cultura se reúne para ajustar, corrigir os rumos dos processos que mantêm a dinâmica da política e sua gestão compartilhada devidamente pulsante, é nas Teias que temos a oportunidade de fortalecer a representatividade da ponteirada, pras decisões políticas que vão nortear o trato à sociedade com a gestão pública MinC! É com a régua e o compasso das Teias, que nós traçamos caminhos pelo mundo até chegarmos na próxima Teia dois anos depois; é no Fórum Nacional que acontece justamente na Teia, que além de eleger o nosso representante da Comissão Nacional de Pontos Cultura, podemos alterar sua estrutura orgânica. A IN [Instrução Normativa] número 8 que regula a lei 13.018 da Cultura Viva, estabelece que: é a CNPdC quem convoca o Fórum Nacional dos Pontos de Cultura, e que o Fórum Nacional dos Pontos de Cultura é quem elege a CNPdC, e tudo isso acontece justamente nas Teias! Portanto durante as Teias, temos muitas atrações artísticas rolando o tempo inteiro, muitos brinquedos regionais, mas principalmente temos muitas tarefas de concertação política e de gestão (Davy Alexandriski, *Cultura é Viva!*, 2024).

Sobre as Micro-Teias, o *ponteiro* disse o seguinte:

Aqui se impõe uma pequena digressão: o Fórum de Pontos de Cultura do Rio de Janeiro foi o primeiro no Brasil a se formar com a perspectiva de um fórum orgânico, com reuniões mensais ordinárias e extraordinárias quando fosse preciso. Elas só aconteciam sempre na capital, submetendo a ponteirada do interior a longos deslocamentos e despesas extras. As primeiras cinco Teias, pra falar a verdade, foi um exercício de descentralização dessas reuniões, que me ocorreu batizá-lo com esse nome quando apresentamos uma proposta para o edital Tuxaua, patrocinar essa estratégia de descentralização. Quando eu escrevi a proposta do Pontão Arroios pra rede carioca de Cultura Viva, as Micro-Teias já entraram com esse nome no plano de trabalho, pra facilitar a integração dos pontos da rede carioca com os pontos estaduais e federais que nesse momento já era uma rede só, com 10 anos de caminhada. Seriam 15 Micro-Teias, uma a cada 3 anos de convênio nas 5 regiões administrativas da cidade. Viraram 13 porque a ponteirada da Zona Oeste e Jacarepaguá, depois da segunda experiência, resolveram juntar as 2 numa só. Essa foi a mesma motivação da inclusão das Micro-Teias no nosso plano de trabalho do Pontão Gestão Viva em Niterói. Hoje eu posso afirmar com muita convicção que a criação das Micro-Teias foi, e continua sendo o melhor mecanismo de, entre aspas, “formação” da ponteirada pra apropriação da gênese da Cultura Viva que ainda é muito pequena... não há como precisar o número exato, mas

grande parte dos Pontos de Cultura que ganharam editais depois da descentralização do programa do MinC, para os entes federados, não conhece a Política Nacional de Cultura Viva. As Micro-Teias ajudam bastante na mitigação desse calcanhar de Aquiles da política (Davy Alexandrisky, *Cultura é Viva!*, 2024).¹⁶

De maneira um tanto distinta, mas ainda na chave de estratégias de auto-organização das redes, temos como temática norteadora, no episódio 5, as *Redes Locais e Temáticas*, com destaque para a *Rede Temática de Cultura Digital, Comunicação e Mídia Livre*. Esse eixo temático sempre esteve muito presente na Cultura Viva, desde os seus primórdios como programa. Quem falou sobre o assunto, foi a convidada Beá Tibiriçá, do Pontão Coletivo Digital:

A soberania sempre esteve na base da construção da identidade de um povo. As pautas do movimento de software livre, também estiveram calcadas na autonomia, solidariedade, compartilhamento do conhecimento... E o que pretendemos é avançar numa construção coletiva, que cria alternativas que levem em conta nossas especificidades e diversidades, de forma a que utilizemos nossos recursos na direção da construção da soberania. Os Pontos de Cultura são os nós de uma grande teia, que forma um tecido social diverso. Cada território que tem um Ponto de Cultura ativo é um foco de resistência para preservar os dados que circulam naquele território, mantendo o controle das comunidades sobre os seus dados. (Beatriz Tibiriçá, *Cultura é Viva!*, 2024)¹⁷.

O tema do episódio 7 foi *Mapeamento e Territorialidades da PNCV*. Em diálogo com as perspectivas abordadas nas falas anteriores, Luana Arantes, coordenadora da meta de mapeamento e diagnóstico do Pontão de Matriz Africana, falou sobre a questão do mapeamento de Pontos de Cultura realizados pelos próprios Pontos e Pontões. Em seguida, Jatobá, integrante da *Rede de Cultura Digital, Comunicação e Mídia Livre*, abordou o vasto histórico de mapeamentos da PNCV:

O pontão ele vai incentivar, apoiar, orientar, entidades e coletivos culturais dos povos tradicionais de matriz africana, a realizar o Cadastro Nacional Cultura Viva, pra que eles possam ser certificados como Pontos de Cultura... Mas ao mesmo tempo, a gente entende que a meta de mapeamento diagnóstico do nosso projeto, é uma oportunidade de conhecer melhor os povos tradicionais de matriz africana no Brasil, pra dar visibilidade às atividades culturais que são promovidas por esses povos, e ao mesmo tempo, pra conhecer os problemas estruturantes que são vivenciados. Tanto pra dar subsídio pra que se possa reivindicar políticas públicas adequadas, quanto pra que o Estado brasileiro tenha subsídio também pra atender essas demandas. A gente tem uma equipe incrível de Agentes Cultura Viva, são 22 Agentes que também tão aí, né, presentes em vários estados da federação. Essa juventude tá super engajada, a gente fez um processo formativo pra que elas compreendessem as especificidades dos povos tradicionais de matriz africana, é um processo muito importante de engajamento, né, desse pessoal aí é nessa pauta das políticas

¹⁶ Fala completa em: <https://fediverse.tv/w/bX4BXwTdcEpg8YPmDBJKsk> aos 6:18'' e 10:58''.

¹⁷ Fala completa disponível em: <https://fediverse.tv/w/suwPYvinDZuZeqa8MWNw8Q> aos 14:10''.

culturais. Historicamente, povos e comunidades tradicionais no Brasil foram excluídos de todo e qualquer processo decisório e do acesso aos direitos sociais básicos né, e com muitas violações de direitos humanos, mas desde sempre houve luta e resistência, né, são séculos desses processos aí, pra que esses povos e comunidades garantissem o seu direito de existir, com respeito aos seus modos próprios de organização social e suas culturas. E um sonho de uma sociedade mais justa e igualitária passa necessariamente pelo reconhecimento e valorização dessas diversidades culturais, sociais, linguísticas, enfim, cosmológicas, que existem e resistem Brasil afora aí (Luana Arantes, *Cultura é Viva!*, 2024)¹⁸.

O histórico de mapeamento cultural dentro da Rede Cultura Viva né, acontece desde o crescimento dessa rede, quando surgiu a necessidade de enxergar as redes estaduais e também municipais, fruto de editais municipais de Pontos de Cultura, realizados no início do programa, e que resultaram né, nas primeiras visões cartográficas dessa rede efetiva de Pontos de Cultura que estão espalhados em todo o Brasil. O desenvolvimento dessas ferramentas de mapeamento seguiu o curso do desenvolvimento tecnológico do tempo né. Inicialmente foram programados em PHP formulários bem específicos desses mapeamentos, a própria rede TEIA né, que tem mais de 1000 coletivos cadastrados, foi de certa forma um mapeamento né, onde a gente conseguiu identificar e categorizar por temáticas e por Estado, né, diferentes coletivos que integravam a rede Cultura Viva de 2007 até 2021, e também a própria Rede de Produtoras Colaborativas, realizou alguns mapeamentos né, pra identificar dentre os pontos de cultura, quais atuavam com cultura digital e economia solidária, que são, né, algumas áreas pertinentes à nossa rede, e que também tocam o Programa Cultura Viva por terem vários coletivos que são também empreendimentos de economia solidária e que também trabalham com mídia livre e com cultura digital. [...] As ações de mapeamento possibilitam que a sociedade civil se articule, de maneira mais organizada, porque possibilita que enxerguemos melhor a rede que estamos tecendo, e também possibilita articular melhor as atividades e ações para as áreas que realmente estão precisando. Então, tanto os mapeamentos temáticos, quanto o mapeamento regional ou territorial, possibilitam identificar potencialidades e deficiências, de certas regiões e de certas áreas temáticas, assim como planejar de forma estratégica, as ações públicas que vão acontecer de fomento e também de visibilidade, de escoamento né, dessas ações e segmentos culturais territorializados. Quando se coleta dados no mapeamento cultural, precisa separar os dados que são sensíveis, de acordo com a lei geral de proteção de dados, e os dados que são públicos, e que podem ser trabalhados e divulgados, sem nenhum problema e sem nenhuma capacidade de identificar o autor específico daquele dado, daquela informação. Então a gente tem que garantir né, a anonimização da informação, de maneira que a gente consiga coletar informações para criar índices, taxas, médias, sem que o dado da pessoa fornecida possa ser identificável, essas informações, elas precisam estar de uma maneira segura, e que a pessoa tenha o controle e o direito de pedir que essa informação possa ser excluída, e para isso é preciso ter esse cuidado, no armazenamento das informações, dando preferência a plataformas livres, onde não vai ter inteligência artificial, minerando dados e tirando informações pessoais, ou até informações culturais né, para se criar depois conteúdos fantasiosos sobre a cultura brasileira, o que infelizmente uma vez treinada uma inteligência artificial, essa informação não poderá mais voltar atrás (Jatobá, *Cultura é Viva!*, 2024)¹⁹.

¹⁸ Fala completa disponível em: <https://fediverse.tv/w/htdrLedpYp6asiM59Bec1K> aos 13:09”.

¹⁹ Fala completa disponível em: <https://fediverse.tv/w/htdrLedpYp6asiM59Bec1K> aos 16:40”.

Por fim, apresentamos o relato do Adriano Mauriz no episódio 9, que tratou da relação do Ponto de Cultura Pombas Urbanas com a *Rede Cultura Viva Comunitária*, uma grande rede de coletivos culturais comunitários, que transborda fronteiras e cria pontes entre vários territórios latino-americanos:

Me chamo Adriano Mauriz, atuo junto ao universo da cultura com o grupo Pombas Urbanas há 35 anos me dedicando especialmente ao teatro comunitário. Por conta desse trabalho, nós ocupamos um antigo galpão abandonado que estava em ruínas no bairro de Cidade Tiradentes (na cidade de São Paulo) há 20 anos. Esse espaço, do maior conjunto de habitações da América Latina, um território extremamente vulnerável, foi transformado em um centro cultural e já tem um trabalho continuado de recuperação nesse espaço, há 20 anos. Especialmente dedicado à formação cultural da comunidade, especialmente com crianças e jovens em orientação de grupos culturais. [...]

O grupo Pombas Urbanas, ele tem um vínculo com a América Latina desde o início do seu trabalho. O projeto do grupo nasce em 1989, depois em movimentos sociais de base, e tem a iniciativa de criar um projeto chamado “Semear asas” na periferia de São Paulo, que resulta na formação do grupo Pombas Urbanas. Essa relação se desdobrou para a participação do grupo em muitos encontros e festivais em diversos países da América Latina, sempre integrando festivais de teatro popular ou teatro comunitário. E observando esse movimento de teatro comunitário que se dava na América Latina, que foi nos inspirando na nossa prática aqui no Brasil. [...] Nós pudemos convidar 10 grupos de teatro de 10 países da América Latina pra criação de um espetáculo multicultural, que foi o Dom Quixote, que tem um texto teatral montado pelo grupo La Candelária da Colômbia. Então, a gente toma esse texto e cada país monta uma cena, e juntos nós fazemos um espetáculo multicultural que foi ensaiado em Cidade Tiradentes com mais de 100 artistas e tem a sua estreia no Congresso no Sesc Pompeia. Essa iniciativa marca a criação da Rede Latino-americana de Teatro Comunitário, e que agrega esses grupos, que por sua vez vão potencializar a cultura viva nos seus respectivos países. [...]

É muito interessante ressaltar a iniciativa do Teatro Trono [da Bolívia], no marco do Rio+20 [Conferência realizada em 2012], que resolve fazer uma caravana da cidade de Copacabana, na Bolívia, até Copacabana, Rio de Janeiro, pra reivindicar a água, usando os espetáculos teatrais. Então, a Rede Latino-americana de Teatro Comunitário toma essa iniciativa, pelo saudoso Iván Nogales, e faz a produção para a chegada deles aqui no Brasil, até o Rio de Janeiro. Como um dos atos preparatórios, nós fizemos o Encontro Ajayu, no Instituto Pólis na cidade de São Paulo, para falar dessa alma latino-americana. A outra iniciativa foi o 1º Congresso Latino-americano Cultura Viva Comunitária, que aconteceu na Bolívia, e que nós, na época, conseguimos, junto ao movimento dos pontos de cultura, viabilizar a participação de vários ponteiros e ponteiros do Brasil para que estivessem presente no 1º congresso. Hoje, nós estamos nesse movimento “Culturas Vivas Comunitárias”, porque são culturas múltiplas, preparando o 6º Congresso Latino-americano, que acontecerá no México, de 9 a 15 de abril de 2025. E é muito importante a participação dos pontos de cultura do Brasil (Adriano Mauriz, *Cultura é Viva!*, 2024).²⁰

²⁰ Fala completa disponível em: <https://fediverse.tv/w/qNFjacrUe4HHuDAUAM4Dpg> aos 7:20”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com este artigo, buscamos ilustrar a partir de trechos dos relatos de entrevistados/as do *podcast Cultura é Viva!*, a importância da série para a (re)produção das memórias individuais e coletivas dos mais de 20 anos de Cultura Viva. Utilizamos a escrita da (re)produção, porque entendemos que muitos dos relatos que estão presentes no *podcast* podem não estar presentes em documentos oficiais – pelo menos não em sua totalidade. E dado que registros de memória escrita, por vezes, são considerados como de maior autoridade (MARTINS, 2006), apresentar essa discussão sobre oralidade e sobre as memórias acerca da PNCV neste texto, é também um esforço no sentido de pautar tais discussões em espaços de memória importantíssimos, como é o caso do Seminário Internacional de Políticas Culturais da Fundação Casa de Rui Barbosa.

Entendemos a partir do presente estudo, que o *podcast Cultura é Viva!* se posiciona como um ambiente – neste caso, digital – de algumas memórias importantes sobre a Cultura Viva. Além disso, o *Cultura é Viva!* também pode ser entendido como um mecanismo de produção de novas memórias sobre a política, a partir das trocas estabelecidas pela fruição do produto, uma vez que se trata de um material formativo que está sendo utilizado pelos Pontões no processo formativo de novos Agentes Cultura Viva. Assim, o *podcast* contribui para a democratização do acesso à informações sobre a PNCV, bem como para sua renovação geracional, visto que promove o compartilhamento dos saberes, conhecimentos e memórias desse processo histórico a partir de uma linguagem descontraída, especialmente pensada para dialogar com as juventudes.

Ao entrevistar agentes culturais e ouvir seus relatos sobre as atividades realizadas em suas comunidades e territórios, a série também permite criar memórias e conhecimentos sobre essas localidades, além de entender e identificar quais os impactos das ações estruturantes e dos instrumentos da lei Cultura Viva nesses locais, em especial no que diz respeito aos processos participativos de gestão da política, que, por sua vez, nos provocam a pensar outras formas de organização social. Dessa forma, concluímos que o *podcast* pode ser entendido como um *ambiente digital de memória*, uma tecnologia social de (re)produção das histórias orais e memórias sobre a Política Nacional de Cultura Viva.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANZALDÚA, Gloria. Como domar uma língua selvagem. **Cadernos de Letras da UFF** – Dossiê: Difusão da língua portuguesa, n. 39, p. 297-309, 2009.

BARBOSA, Frederico; CALABRE, Lia (Orgs.). **Pontos de Cultura: olhares sobre o Programa Cultura Viva**. Brasília: IPEA, 2011.

BRASIL. **Lei n. 13018, de 22 de julho de 2014**. Institui a Política Nacional de Cultura Viva e dá outras providências. Brasília, 2014. em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/l13018.htm. Acesso em: 10 abr. 2025.

CALABRE, Lia; LIMA, Deborah Rebello. Do do-in antropológico à política de base comunitária - 10 anos do Programa Cultura Viva: uma trajetória da relação entre Estado e sociedade. **Políticas Culturais em Revista**, [S. l.], v. 7, n. 2, p. 6–25, 2014. DOI: 10.9771/1983-3717pcr.v7i2.12867.

CONSÓRCIO UNIVERSITÁRIO CULTURA VIVA. **Podcast Cultura é Viva!**. 2024. Disponível em: <https://fediverse.tv/c/culturaeviva/videos>. Acesso em: 10 abr. 2025.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. História oral e narrativa: tempo, memória e identidades. **História Oral**, v. 6, p. 9-25, 2003.

FLORES, Rodrigo Musto. Memória e história oral: as interações entre a história escrita e a história vivida. **Intellèctus**, vol. 21, n. 1, p. 248-263, 2022.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. **Comunicação & cultura**, Lisboa, n. 1, p. 21-35, 2006.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, n. 26, p. 63-81, 2003.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

SEAWRIGHT, Leandro; SALES, Lucas Maceno. História oral e sociedade digital. **Projeto História**, vol. 78, p. 503-533, 2023.

SOUZA, Evelin Karina. É possível pensar os podcasts como um lugar de memória? A oralidade como potência do lembrar e ser lembrado. In: FRANÇA, L. C. M. (Org.). **Conhecimento para quê? Conhecimento para quem?** São Paulo: Editora Blucher, 2023. p. 378-386.

CULTURA VIVA DAS GERAIS: A EXPERIÊNCIA DEMOCRÁTICA QUE CONSOLIDOU A POLÍTICA MUNICIPAL PARA OS PONTOS DE CULTURA EM BELO HORIZONTE E ALGUNS DE SEUS DESDOBRAMENTOS

Michelle Cristina Alves Silva¹

Gustavo Bones²

RESUMO: Este artigo apresenta um relato do processo de criação e consolidação da Política Municipal Cultura Viva em Belo Horizonte, a partir da atuação do mandato parlamentar de uma vereadora, fundadora de um ponto de cultura, em diálogo com a rede local de iniciativas socioculturais. Essa experiência democrática influenciou outras cidades e se desdobrou em diversas leis que ampliam os direitos culturais.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura viva, participação social, políticas culturais, Legislativo, Executivo.

A Cultura Viva é notabilizada por ser uma política de base territorial e comunitária e por dialogar, de forma estreita, com outras áreas das políticas públicas, sempre na perspectiva da intersetorialidade e da transversalidade de saberes.

A atuação do ponto de cultura extrapola a localização geográfica de um espaço sociocultural e irradia pelo seu entorno, pelo bairro, pelo seu território e por seus pares, ganhando uma dimensão que ultrapassa o fazer artístico-cultural e torna-se uma referência significativa para determinada comunidade, tanto no processo de formação e fruição artística, mas, também, de formação cidadã nestes territórios. Logo, reportando à Turino (2020, p.77), um dos principais agentes responsáveis pela criação e pela consolidação da Política Nacional Cultura Viva no Brasil:

O ponto de cultura é uma microrrede, atuando no território (físico ou virtual) junto às comunidades e nas diferentes formas de expressão, linguagens artísticas ou grupos identitários. A busca e o fortalecimento da peculiaridade, da singularidade. Com a intervenção no território, e no campo da memória comunitária, o ponto de cultura vai se empoderando de processos de construção narrativa, com autonomia e protagonismo, bem como desencadeando processos formativos e de criação. Como macrorrede, a cultura viva, interligando pontos,

¹ Doutora em Ciências da Integração pelo Programa em Integração Latino-Americana (Prolam) da Universidade de São Paulo (USP). Especialista em Políticas Públicas pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e em Produção e Crítica Cultural pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Licenciada em Artes Cênicas pela UFMG. Assessora parlamentar da Vereadora Cida Falabella (PSOL-BH). E-mail floresdejorge@gmail.com

² Pós-Graduado em Políticas Culturais de Base Comunitária na *Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales* (FLACSO), do Programa IberCulturaViva. Licenciado em Teatro pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Assessor parlamentar da Vereadora Cida Falabella (PSOL-BH). E-mail: gustavobones@gmail.com

ampliando sua sustentabilidade e dando sentido às ações comunitárias, antes circunscritas às comunidades. Com isso, outras comunidades são afetadas, formando novos conjuntos de comunidades da vida.

Nesse sentido, Célio Turino reforça que os pontos de cultura relacionam-se como um espaço, físico ou não, irradiador de ações que afetam positivamente a comunidade, fortalecendo o próprio ponto como espaço criativo, de convivência, de fortalecimento dos laços comunitários e, também, onde asseguram-se outros direitos, a partir da ação cultural e coletiva. Ou seja, não se trata apenas de uma política de fomento à cultura ou às artes, mas sua atuação vai além, compreendendo como uma política estruturante, de base territorial e comunitária, que visa tecer, criar e ampliar as redes entre os agentes políticos e as iniciativas cidadãs, sem competição por recursos, a partir de uma acepção fraternal, de fazer um trabalho com e para a coletividade e o bem viver, uma teia de iniciativas socioculturais e comunitárias.

Assim, as políticas públicas para a cultura viva e comunitária são estratégicas para o desenvolvimento social não apenas do Brasil, mas sua política irradia pelos demais países ibero-americanos, uma vez que o resultado de suas ações está sempre ligado à cultura de paz, à interculturalidade e à convivência com as diferenças, garantindo a autonomia e o protagonismo aos agentes locais. No caso do Brasil, onde esses conceitos começaram a ser formulados, a Política Nacional para os pontos de cultura existe há vinte anos e desde 2014 está assegurada por meio da Lei Federal 13.018/2014³. Como um desdobramento da legislação nacional, Estados e Municípios brasileiros também criaram suas políticas locais, fortalecendo ainda mais os vínculos territoriais e as redes formadas pelos agentes da Cultura Viva.

No entanto, nem sempre esses processos se dão de forma participativa. É o caso da legislação do estado de Minas Gerais, que prevê a Política Estadual Cultura Viva em desde 2018, por meio da já extinta Lei 22.944/2018⁴, substituída pela Lei 24462/2023⁵,

³ A legislação na íntegra está disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/113018.htm. Acesso em 01.abr.2025

⁴ Para mais informações sobre a extinta lei do Sistema Estadual de Cultura acesse: https://www.fazenda.mg.gov.br/empresas/legislacao_tributaria/leis/2018/122944_2018.html#:~:text=Institui%20o%20Sistema%20Estadual%20de,Viva%20e%20d%C3%A1%20outras%20provid%C3%AAsncias.. Acesso em 23.jun.2024

⁵ Para acessar a legislação atual, que Dispõe sobre o Sistema Estadual de Cultura, o Sistema de Financiamento à Cultura e a Política Estadual de Cultura Viva acesse: <https://www.almg.gov.br/legislacao-mineira/LEI/24462/2023/>. Acesso em 23.jun.2024

mas que, até a data deste artigo, não havia sido regulamentada, embora esta seja pauta constante da Rede Estadual de Pontos Cultura.

Logo, é sinal de que a implementação de políticas públicas estruturantes necessita da intencionalidade dos governos, da articulação política entre os diversos atores, de gestores comprometidos com seus princípios e da movimentação da sociedade.

Nesse sentido, o presente artigo pretende trazer um relato sobre o processo de criação da Política Municipal Cultura Viva na capital de Minas Gerais, Belo Horizonte, que se deu por meio da aprovação da Lei nº 11.561/2023⁶, atrelada à garantia de recursos para a sua implementação e continuidade; até a realização do primeiro encontro da rede de pontos de cultura local no ano de 2023, ambiente de debate político e de intercâmbio artístico-cultural.

Conforme o último censo realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) em 2022, Belo Horizonte tem uma população residente de 2.315.560 habitantes⁷ e é a primeira capital brasileira a garantir em lei uma política pública de fomento aos pontos de cultura, experimentada em âmbito federal nos últimos 21 anos. A municipalização da política Cultura Viva foi assegurada após sete anos de trabalho da equipe dos mandatos da vereadora Cida Falabella⁸, em diálogo com os diversos atores políticos e, principalmente, a partir da mobilização dos agentes da Cultura Viva da cidade.

Cida Falabella é atriz e diretora teatral, professora e arte-educadora, fundadora do ponto de cultura “ZAP 18 - Zona de Arte da Periferia”. Liderança política de referência do teatro de grupo mineiro, foi eleita vereadora em 2016, por meio de uma campanha coletiva que marcou a cidade intitulada “Muitas pela cidade que queremos”⁹, defendendo as pautas da cultura, da educação e do bem viver. Na Câmara Municipal de Belo Horizonte, fundou a “Gabinetona”, uma experiência de compartilhamento de poder com outras parlamentares, coletiva e cidadã, feminista e antirracista; que inovou a cena política local.

⁶ Para acessar a legislação na íntegra acesse: <https://leismunicipais.com.br/a/mg/b/belo-horizonte/lei-ordinaria/2023/1157/11561/lei-ordinaria-n-11561-2023-institui-a-politica-municipal-cultura-viva>. Acesso em 31.mai.2024.

⁷ Mais informações acesse: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/mg/belo-horizonte.html>. Acesso em 23.jun.2024.

⁸ Informações sobre a vereadora Cida Falabella: <https://www.google.com/url?q=https://www.cmbh.mg.gov.br/vereadores/cida-falabella&sa=D&source=docs&ust=1719158401242847&usg=AOvVaw0EFptIZEwPhwknohg5NhU3>. Acesso em 23.jun.2024

⁹ Acesso ao vídeo institucional da campanha das “Muitas pela cidade que queremos”: https://www.youtube.com/watch?v=klOoH_9ppsY&t=2s. Acesso em 23.jun.2024

Partindo de seu compromisso histórico, uma das primeiras ações do mandato da vereadora foi abrir o debate na cidade sobre a Cultura Viva e seus desdobramentos efetivos e permanentes nas comunidades. Em 2017, a equipe do mandato foi à Campinas (SP), primeira cidade brasileira a aprovar uma Lei Municipal Cultura Viva, onde participou do encontro “Cultura Viva Comunitária nas Cidades da América Latina” e acompanhou a cerimônia de assinatura do Decreto de Regulamentação da Lei nº 15.089/2015¹⁰.

Ainda no primeiro ano de trabalho do mandato, foram realizados encontros públicos em três pontos de cultura localizados nas periferias da cidade (Casa do Beco, Grupo Iuna de Capoeira Angola e Associação Querubins), tendo por objetivo debater a municipalização da Política Cultura Viva em Belo Horizonte e os problemas enfrentados pela rede naquele momento, como a criminalização dos gestores dos pontos de cultura, por meio de questões relacionadas às prestações de contas e a precarização da política nacional após o golpe jurídico-parlamentar contra a Presidenta Dilma Rousseff em 2016. Mesmo interessados na discussão, os agentes locais estavam desarticulados e pareciam desmotivados a se engajar naquele momento. Além da aprovação de uma lei, era preciso garantir recursos e mobilizar a rede.

No ano seguinte, a “Gabinetona” lançou uma chamada pública simplificada intitulada “Cê Fraga?”, com o intuito de mapear iniciativas socioculturais da cidade próximas aos princípios da Cultura Viva. Assim, foram mapeadas 313 (trezentos e treze) iniciativas, sendo que 18 (dezoito) delas receberam um recurso no valor de R\$5.000,00 (cinco mil reais), originário de doações diretas das parlamentares, cumprindo uma promessa de campanha.

Ao longo de 2018, a equipe do mandato visitou todas as iniciativas contempladas e realizou um diagnóstico sobre elas, em parceria com o ponto de cultura “Favela é Isso Aí”. O estudo apontou para uma rede pulsante, comunitária, mas, ainda, invisibilizada pelas políticas públicas e com grandes dificuldades de acesso aos recursos públicos. No final do ano, Jair Bolsonaro foi eleito presidente e iniciou um ciclo de enormes retrocessos que afetariam as políticas culturais do país.

¹⁰ Para acesso à íntegra da referida legislação acesse:
<https://www.google.com/url?q=https://leismunicipais.com.br/a/sp/c/campinas/lei-ordinaria/2015/1509/15089/lei-ordinaria-n-15089-2015-institui-a-politica-municipal-de-cultura-viva-destinada-a-promover-a&sa=D&source=docs&ust=1719158401244174&usg=AOvVaw3o-Z3v9x0GQqs8QCze53iE>. Acesso em 23.jun.2024

Após ouvir a Rede Cultura Viva que havia na cidade, mapear outras iniciativas que poderiam compor essa rede e realizar um diagnóstico sobre elas, a equipe da vereadora começou, em 2019, uma pesquisa sobre as legislações vigentes sobre a Cultura Viva. Além da Lei Federal nº 13.018/2014, foram trazidas as legislações estaduais e municipais, que não apenas espelhavam a política nacional, mas que avançavam em pontos importantes em suas localidades, como por exemplo, a Política Estadual de Cultura Viva do Ceará (Lei Estadual 16.602/2018¹¹) e da cidade de Niterói, no estado do Rio de Janeiro (Lei Municipal 3347/2018¹²).

A partir de então, o mandato desenvolveu a minuta de um projeto de lei para fomentar a Cultura Viva em Belo Horizonte e começou um diálogo amplo, tanto no sentido de sensibilizar os demais parlamentares sobre a importância da implementação dessa política no Município, como junto ao Poder Executivo e aos grupos prioritários que seriam beneficiados por ela. Nesses encontros abertos com os gestores municipais e com os agentes que teriam forte incidência na Política (iniciativas socioculturais, comunidades tradicionais, juventudes, artistas e produtores), o texto do projeto de lei foi sendo aprimorado, a partir de uma escuta ativa e ganhando legitimidade entre os agentes culturais locais.

Juntamente com a discussão pública do texto, a “Gabinetona” realizou uma segunda chamada do “Cê Fraga?”, que mapeou mais 198 (cento e noventa e oito) iniciativas e destinou o recurso de R\$5.000,00 (cinco mil reais) a 15 (quinze) delas, totalizando mais de 500 (quinhentas) iniciativas culturais, sociais, ambientais e comunitárias mapeadas em Belo Horizonte, em apenas dois anos.

Finalmente, a versão final do projeto de lei foi protocolada em julho de 2019 e tramitou pelas Comissões Temáticas da Câmara Municipal ao longo de um semestre, até ser aprovado (em 1º turno), em março de 2020 - uma semana antes da pandemia de Covid-19 ser decretada oficialmente na cidade. A partir de então, todos os esforços se voltaram

¹¹ Para acesso à íntegra da referida legislação acesse:
<https://bela.ce.gov.br/index.php/legislacao-do-ceara/organizacao-tematica/cultura-e-esportes/item/6357-lei-n-16-602-de-05-07-18-d-o-05-07-18>. Acesso em 30.mai.2024.

¹² Para acesso à integrada da referida legislação, acesse:
<https://leismunicipais.com.br/a/rj/n/niteroi/lei-ordinaria/2018/335/3347/lei-ordinaria-n-3347-2018-institui-a-politica-municipal-de-cultura-viva-destinada-a-promover-a-producao-e-a-difusao-da-cultura-e-o-acesso-aos-direitos-culturais-dos-diferentes-grupos-e-coletivos-e-da-outras-providencias#:~:text=Institui%20a%20Pol%C3%ADtica%20Municipal%20de,coletivos%2C%20e%20d%C3%A1%20outras%20provid%C3%A2ncias..> Acesso em 30. maio.2024

para o enfrentamento da crise sanitária, com o objetivo prioritário de garantir a segurança alimentar dos povos e comunidades tradicionais, incluir trabalhadores da cultura nos programas de renda básica, até a definição de parâmetros seguros para a retomada das atividades presenciais.

Tal excepcionalidade prejudicou a discussão do projeto durante sua tramitação em 2º turno e comprometeu a mobilização que havia em torno dele, já que o setor cultural do país se mobilizava, naquele momento, pela aprovação das Leis Emergenciais da Cultura - “Lei Aldir Blanc”, “Lei Paulo Gustavo” e “Lei Aldir Blanc 2”.

É preciso reiterar que a pandemia comprometeu a tramitação da Lei Cultura Viva em Belo Horizonte, mas o mandato da vereadora Cida Falabella também articulou recursos públicos, via emendas parlamentares de origens variadas, que garantiram o início da política na cidade. Todas essas ações ocorreram em meio ao governo federal de Jair Bolsonaro, contando com a ajuda de servidores e técnicos federais dedicados a manter as políticas estruturantes conquistadas com empenho pelo setor cultural.

Em 2022 e 2023, recursos federais e municipais de três mandatos parlamentares somaram R\$1.700.000,00 (um milhão e setecentos mil reais) que foram destinados à Prefeitura de Belo Horizonte que, por sua vez, selecionou 16 (dezesesseis) pontos de cultura por meio de um edital específico e repassou R\$103.585,00 (cento e três mil e quinhentos e oitenta e cinco reais) a cada um deles, para viabilizar o plano de trabalho apresentado, formalizado por meio de um Termo de Compromisso Cultural (TCC), previsto na legislação federal.

Essa ação ajudou a retomar a mobilização pela aprovação do projeto de lei após a pandemia, quando a equipe do mandato retomou a estratégia de visitar iniciativas socioculturais de base comunitária. Em 2023, os assessores e assessoras estiveram em mais de 25 (vinte e cinco) pontos de cultura, o que contribuiu para uma compreensão maior da atuação desses espaços, suas frentes de trabalho e para mapear essa teia de importantes ações consolidadas nos territórios da cidade. A injeção dos recursos garantidos pela articulação da vereadora Cida Falabella, aliada ao trabalho de mobilização do mandato sobre a Política Cultura Viva nos anos anteriores, somada à articulação da própria rede no período da emergência cultural formaram um ambiente propício para a aprovação da Lei que Instituiu a Política Municipal Cultura Viva em Belo Horizonte, em junho de 2023. O projeto contou com amplo apoio dos pontos de cultura da cidade, com

o aval do Governo e da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura, além do voto dos mais diversos campos ideológicos na Câmara Municipal.

Apenas quatro meses após a aprovação da Lei, Belo Horizonte realizou o primeiro Fórum e a primeira Teia da Rede de Pontos de Cultura da cidade. O encontro de três dias, realizado em um teatro municipal localizado dentro de um parque no centro da cidade, mesclou reflexões coletivas, debates políticos, participação democrática e programação artístico-cultural. Lá, foram eleitos os membros da Comissão Municipal Cultura Viva, que representa as iniciativas culturais na construção da Política. Também se discutiu o desenho da regulamentação da lei, formalizada por meio do Decreto 18.823/2024 após a articulação entre os agentes do Legislativo, do Executivo e da Comissão criada.¹³ Até o momento de escrita do presente artigo, a Rede Cultura Viva de Belo Horizonte soma quase 200 pontos de cultura e está em constante expansão e forte articulação. A equipe do mandato, por sua vez, já destinou recursos de emendas impositivas para fomentar ações da política na cidade e segue visitando outros pontos de cultura.

Belo Horizonte é, portanto, a primeira capital no país que possui uma lei que institui a Política Municipal Cultura Viva e todo o acúmulo desse processo, pautado com a sociedade civil, subsidiou também essa discussão em outros municípios e estados brasileiros, a exemplo da vizinha cidade de Contagem. Conforme o censo do IBGE de 2022, a cidade de Contagem possui uma população residente de 621.863 (seiscentos e vinte e um mil, oitocentos e sessenta e três) pessoas e está localizada na Região Metropolitana de Belo Horizonte. Em 2022, tornou-se a primeira cidade do estado de Minas Gerais a instituir a Política Municipal de Cultura Viva, por meio da lei 5.244/2022¹⁴. Em Contagem, a autoria da Lei é do Poder Executivo e coube à Secretaria Municipal de Cultura a articulação deste processo. A partir do acúmulo do trabalho conduzido pela equipe do mandato da vereadora Cida Falabella na capital, a Prefeitura de Contagem aportou contribuições locais por meio da participação de seus agentes culturais, com destaques para os povos de terreiros, irmandades do congado, juventudes e gestores dos cinco pontos de cultura reconhecidos na cidade à época, entretanto, a referida lei ainda não foi regulamentada naquela cidade. Outras cidades da região

¹³ Decreto na íntegra disponível em: <https://leggicomunali.it/a/mg/b/belo-horizonte/decreto/2024/1883/18823/decreto-n-18823-2024-regulamenta-a-lei-n-11561-de-2-de-agosto-de-2023-que-institui-a-politica-municipal-cultura-viva>. Acesso em 01.abr.2025

¹⁴ Para acessar a legislação na íntegra acesse: <https://leismunicipais.com.br/a/mg/c/contagem/lei-ordinaria/2022/525/5244/lei-ordinaria-n-5244-2022-estabelece-a-politica-municipal-cultura-viva-de-contagem>. Acesso em 31.mai.2024.

metropolitana, como Lagoa Santa, também se espelharam no processo de Belo Horizonte para criarem as suas legislações de Cultura Viva.

O processo de aprovação da Lei Cultura Viva em Belo Horizonte e de implementação da Política Municipal Cultura Viva na cidade também teve desdobramentos na continuidade do trabalho do mandato da vereadora Cida Falabella. Em 2023, foi aprovada a Lei nº 11.616¹⁵, que institui o “Programa de Incentivo à Batalha de Rimas e MCs, ao Sarau e ao Slam”. Construída em diálogo com coletivos culturais e juntamente com mandatos de outros vereadores, a referida lei liga os princípios da Política Cultura Viva à cultura hip hop.

Em 2024, foram três legislações aprovadas que fazem convergência com a Política Cultura Viva: o programa “Arte da Saúde - Ateliê da Cidadania”, que garante o atendimento de crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade psicossocial por meio de oficinas artísticas nos territórios, foi transformado em política pública permanente por meio da Lei nº 11.704/2024.¹⁶ Já a Lei que institui o Programa Capoeira nas Escolas (nº 11.750/2024), prevê parcerias com coletivos, grupos e associações capoeiristas, assim como com os pontos de cultura e os agentes cultura viva.¹⁷ Sancionada em 2025, a Lei de proteção, incentivo e valorização dos blocos caricatos também faz referência à cultura viva para estimular a continuidade das ações dessas agremiações carnavalescas¹⁸.

Cabe ainda ressaltar que outro fator relevante para aprovação da Lei Cultura Viva em Belo Horizonte foi a mudança positiva no cenário político do país, com a nova eleição do Presidente Lula, criador da Política Nacional Cultura Viva, que foi retomada em sua terceira gestão pelo Ministério da Cultura. O governo federal também garantiu recursos para a rede Cultura Viva da ordem de R\$3.000.000.000,00 (três bilhões de reais) nos próximos cinco anos, por meio da Lei Federal 14.399/2022 que institui a Política Nacional

¹⁵ A legislação está disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/mg/b/belo-horizonte/lei-ordinaria/2023/1162/11616/lei-ordinaria-n-11616-2023-institui-o-programa-municipal-de-incentivo-a-batalha-de-rimas-e-de-mcs-ao-sarau-e-ao-slam>. Acesso em 23.jun.2024.

¹⁶ Lei que Institui o Programa Arte da Saúde disponível em: <https://dom-web.pbh.gov.br/visualizacao/ato/442257>. Acesso em 23.jun.2024

¹⁷ Lei que Institui o Programa Capoeira nas Escolas. Disponível em: <https://dom-web.pbh.gov.br/visualizacao/ato/448054>. Acesso em 12.abr.2025

¹⁸ Lei que Declara o valor histórico e cultural dos blocos caricatos e cria o Programa de Proteção, Incentivo e Valorização dos Blocos Caricatos. Disponível em: <https://dom-web.pbh.gov.br/visualizacao/ato/454424>. Acesso em 12.abr.2025

Aldir Blanc¹⁹, sendo que, deste montante, a legislação prevê que 25% dos recursos para os municípios que receberam acima de R\$360.000,00 (trezentos e sessenta mil reais) precisam ser direcionados para implementar localmente a Política Cultura Viva.

Nesse sentido, a experiência no Poder Legislativo vivida pelos autores deste artigo enquanto integrantes da equipe da vereadora Cida Falabella na Câmara Municipal de Belo Horizonte, amparada pelo setor cultural, nos pontos de cultura e seus agentes, em interface e diálogo permanente com coletivos das comunidades tradicionais, do hip hop, da capoeira, do carnaval e da saúde mental, em parceria constante com o Poder Executivo; contribui para vislumbrar a criação de uma política pública estruturante para a cultura da cidade, que seja capaz de assegurar diversos direitos culturais e sociais.

Cultura Viva, se traduz, portanto, em uma política atenta e sensível aos segmentos da sociedade que são responsáveis pelo bem viver nas mais diferentes comunidades. Uma Política Pública Viva, como o seu próprio nome. O cenário para o seu florescimento no Brasil, em especial na capital de Minas Gerais, é muito promissor e dependerá da continuidade da mobilização e da articulação permanente desta rede e de seus atores.

REFERÊNCIAS:

BELO HORIZONTE. *Lei 11.561, de 03 de agosto 2023. Institui a Política Municipal Cultura Viva*. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/mg/b/belo-horizonte/lei-ordinaria/2023/1157/11561/lei-ordinaria-n-11561-2023-institui-a-politica-municipal-cultura-viva>. Acesso em 31.mai.2024.

_____. *Lei 11.616/2023. Institui o Programa Municipal de Incentivo à Batalha de Rimas e de MCs, ao Sarau e ao Slam*. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/mg/b/belo-horizonte/lei-ordinaria/2023/1162/11616/lei-ordinaria-n-11616-2023-institui-o-programa-municipal-de-incentivo-a-batalha-de-rimas-e-de-mcs-ao-sarau-e-ao-slam>. Acesso em 23.jun.2024.

_____. *Lei 11.815/2025. Declara o valor histórico e cultural dos blocos caricatos e cria o Programa de Proteção, Incentivo e Valorização dos Blocos Caricatos*. Disponível em: <https://dom-web.pbh.gov.br/visualizacao/ato/454424>. Acesso em 12.abr.2025

_____. *Lei 11.750/2024. Institui o Programa Capoeira nas Escolas*. Disponível em: <https://dom-web.pbh.gov.br/visualizacao/ato/448054>. Acesso em 12.abr.2025

_____. *Lei 11.704/2024. Institui o Programa Arte da Saúde - Ateliê da Cidadania*. Disponível em: <https://dom-web.pbh.gov.br/visualizacao/ato/442257>. Acesso em 23.jun.2024.

¹⁹ Lei que institui a Política Nacional Aldir Blanc. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2022/lei/114399.htm. Acesso em 13.abr.2025

_____. *Câmara Municipal de Belo Horizonte. Vereadora Cida Falabella*. Disponível em: <https://www.google.com/url?q=https://www.cmbh.mg.gov.br/vereadores/cida-falabella&sa=D&source=docs&ust=1719158401242847&usg=AOvVaw0EFptlZEwPhwknohg5NhU3>. Acesso em 23.jun.2024.

_____. *Video institucional da campanha: Muitas pela cidade que queremos*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=klOoH_9ppsY&t=2s. Acesso em 23.jun.2024.

_____. *Decreto 18.823/2024- Regulamenta a Lei número 11.561 de 02 de agosto de 2023 que institui a política municipal Cultura Viva*. Disponível em: <https://leggicomunali.it/a/mg/b/belo-horizonte/decreto/2024/1883/18823/decreto-n-18823-2024-regulamenta-a-lei-n-11561-de-2-de-agosto-de-2023-que-institui-a-politica-municipal-cultura-viva>. Acesso em 01.abr.2025

BRASIL. *Lei Federal 13.018/2014. Institui a Política Nacional de Cultura Viva e dá outras providências*. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/113018.htm. Acesso em 23.jun.2024.

_____. *INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. CENSO IBGE 2022. BASE DOS DADOS*. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/mg/belo-horizonte.html>. Acesso em 23.jun.2024.

_____. *Institui a Política Nacional Aldir Blanc*. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2022/lei/114399.htm. Acesso em 13.abr.2025

CAMPINAS. *Lei 15.089/2015. INSTITUI A POLÍTICA MUNICIPAL DE CULTURA VIVA*. Disponível em: <https://www.google.com/url?q=https://leismunicipais.com.br/a/sp/c/campinas/lei-ordinaria/2015/1509/15089/lei-ordinaria-n-15089-2015-institui-a-politica-municipal-de-cultura-viva-destinada-a-promover-a&sa=D&source=docs&ust=1719158401244174&usg=AOvVaw3o-Z3v9x0GQqs8QCze53iE>. Acesso em 23.jun.2024.

CEARÁ. *Lei 16.602, de 05 de julho de 2018. Institui a Política Estadual Cultura Viva do Estado do Ceará*. Disponível em: <https://bela.ce.gov.br/index.php/legislacao-do-ceara/organizacao-tematica/cultura-e-esportes/item/6357-lei-n-16-602-de-05-07-18-d-o-05-07-18>. Acesso em 30.mai.2024.

CONTAGEM. *Lei 5.244, de 31 de maio de 2022. Estabelece a Política Municipal Cultura Viva de Contagem*. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/mg/c/contagem/lei-ordinaria/2022/525/5244/lei-ordinaria-n-5244-2022-estabelece-a-politica-municipal-cultura-viva-de-contagem>. Acesso em 31.mai.2024.

IBERCULTURA VIVA. *Programa IberCultura Viva*. Disponível em: <https://iberculturaviva.org/o-programa/>. Acesso em 30.mai.2024.

MINAS GERAIS. *Lei 22.944/2018. Institui o Sistema Estadual de Cultura, o Sistema de Financiamento à Cultura e a Política Estadual de Cultura Viva e dá outras providências*. [https://www.fazenda.mg.gov.br/empresas/legislacao_tributaria/leis/2018/122944_2018.html#:~:text=Institui%20o%20Sistema%20Estadual%20de,Viva%20e%20d%C3%A1%20outras%20provid%C3%AAs](https://www.fazenda.mg.gov.br/empresas/legislacao_tributaria/leis/2018/122944_2018.html#:~:text=Institui%20o%20Sistema%20Estadual%20de,Viva%20e%20d%C3%A1%20outras%20provid%C3%AAs&sa=D&source=docs&ust=1719158401244174&usg=AOvVaw3o-Z3v9x0GQqs8QCze53iE). Acesso em 23.jun.2024.

. Lei 24462/2023. Dispõe sobre o Sistema Estadual de Cultura, o Sistema de Financiamento à Cultura – Descentra Cultura Minas Gerais e a Política Estadual de Cultura Viva e dá outras providências. Disponível em: <https://www.almg.gov.br/legislacao-mineira/LEI/24462/2023/>. Acesso em 23.jun.2024.

NITERÓI. Lei 3.347, de 25 de junho de 2018. Institui a Política Municipal de Cultura Viva destinada a promover a produção e a difusão da cultura e o acesso aos direitos culturais dos diferentes grupos e coletivos, e dá outras providências. Disponível em: [https://leismunicipais.com.br/a/rj/n/niteroi/lei-ordinaria/2018/335/3347/lei-ordinaria-n-3347-2018-institui-a-politica-municipal-de-cultura-viva-destinada-a-promover-a-producao-e-a-difusao-da-cultura-e-o-acesso-aos-direitos-culturais-dos-diferentes-grupos-e-coletivos-e-da-outras-providencias#:~:text=Institui%20a%20Pol%C3%ADtica%20Municipal%20de,coletivos%2C%20e%20d%C3%A1%20outras%20provid%C3%A2ncias](https://leismunicipais.com.br/a/rj/n/niteroi/lei-ordinaria/2018/335/3347/lei-ordinaria-n-3347-2018-institui-a-politica-municipal-de-cultura-viva-destinada-a-promover-a-producao-e-a-difusao-da-cultura-e-o-acesso-aos-direitos-culturais-dos-diferentes-grupos-e-coletivos-e-da-outras-providencias#:~:text=Institui%20a%20Pol%C3%ADtica%20Municipal%20de,coletivos%2C%20e%20d%C3%A1%20outras%20provid%C3%A2ncias.). Acesso em 23.jun.2024.

TURINO, Célio. *Por todos os caminhos: pontos de cultura na América Latina*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2020.

BROTAÍ - REDE CULTURA COMUNITÁRIA: AVANÇOS E DESAFIOS NA IMPLEMENTAÇÃO EM NITERÓI/RJ

Matheus Lima Cavalcanti¹

RESUMO: Este artigo analisa a implementação do Programa Brotaí - Rede Cultura Comunitária em Niterói/RJ, entre 2022 e 2025, destacando a cultura como instrumento de inclusão social, bem-estar e geração de renda. A pesquisa, conduzida a partir da perspectiva de Matheus Lima (ex-diretor do programa), examina seus impactos na cidadania cultural, economia criativa e descentralização do acesso à cultura. Discute desafios na sustentabilidade de políticas culturais de longo prazo e analisa o papel do Brotaí como potencial incubadora de Pontos de Cultura, em diálogo com a política nacional do Cultura Viva. O estudo identifica avanços e fragilidades na institucionalização do programa, contribuindo para o debate sobre políticas culturais comunitárias e transformação social.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas culturais, cultura comunitária, cultura viva, cidadania, sustentabilidade.

Apresentação

Niterói, cidade localizada na região metropolitana do Rio de Janeiro, é destacada por seus indicadores socioeconômicos positivos. Com um Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) de 0,837², a cidade ocupa a 7ª posição no ranking nacional, à frente de capitais como Rio de Janeiro e São Paulo. A renda per capita é de R\$ 3.243,00³, uma das mais altas do Estado, e a cidade possui taxas elevadas de saneamento básico, com 98,5% da população atendida por rede de esgoto⁴. Além disso, Niterói investe significativamente em cultura. Dados da pesquisa Rotas da Cultura mostram que Niterói investe, em atividades culturais, uma média de R\$ 125,00 por habitante⁵, sendo o município que mais investe em cultura por habitante no Estado do Rio de Janeiro.

No entanto, esses indicadores positivos convivem com profundas desigualdades sociais e econômicas. O coeficiente de Gini, que mede a desigualdade de renda, é de 0,63⁶

¹ Matheus Lima é graduado em artes cênicas pela UNIRIO, com especialização em processos criativos pela LISPA/ARTHAUS (Londres/Berlim) e pós-graduação em Gestão Cultural pelo Senac/SP. Foi Superintendente de Cultura nas Secretarias de Cultura de Cabo Frio e Niterói/RJ e atualmente é Subsecretário das Culturas de Niterói. Email: matheuslimac@gmail.com

² Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento/PNUD - 2010

³ Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística/IBGE, Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua/PNUD - 2022

⁴ Sistema Nacional de Informações sobre Saneamento - 2021

⁵ Rotas da Cultura: Investimento Municipal em Cultura no Estado do Rio de Janeiro (Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa em parceria com o Observatório da Cultura do Rio de Janeiro) - 2022

⁶ Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística/IBGE - 2020

em Niterói, e indica uma concentração significativa de riqueza. Enquanto a renda média mensal dos 10% mais ricos da cidade ultrapassa R\$ 10.000, os 40% mais pobres recebem até R\$ 1.200. Além disso, a população negra, que representa 48% dos habitantes⁷, está concentrada principalmente nas regiões periféricas, onde os índices de vulnerabilidade social são mais altos.

Essa dualidade entre riqueza e desigualdade reflete-se também no acesso à cultura. Mesmo com alto investimento no setor e com toda a estrutura das políticas culturais já constituída na cidade (leis, sistemas, planos, conselhos, etc), há ainda falta de equidade na distribuição dos equipamentos e investimentos culturais. A região do centro-sul dispõe de espaços culturais consolidados, como o Museu de Arte Contemporânea (MAC), o Caminho Niemeyer, o Theatro Municipal de Niterói João Caetano, o Solar do Jambeiro, enquanto as áreas periféricas ainda carecem de espaços e políticas que garantam a democratização do acesso à cultura.

É nesse contexto que surge o programa Brotaí - Rede Cultura Comunitária, implementado em 2022 pela Prefeitura de Niterói através da Secretaria Municipal das Culturas em termos de colaboração com as Organizações da Sociedade Civil Instituto Ensaio Aberto e Oficina do Parque, através do Marco Regulatório das Organizações da Sociedade Civil (MROSC). O objetivo geral do programa, como consta nos planos de trabalho aprovados, é:

Promover o fortalecimento das ações culturais de base comunitária no município de Niterói tendo como base mobilizadora a realização de oficinas culturais multiplicadoras, gratuitas e descentralizadas a partir de temas artísticos com a finalidade de atender as cinco macrorregiões da cidade (Praias da Baía, Norte, Pendotiba, Oceânica e Leste) promovendo: qualificação artística e técnica, geração de renda, formação cultural e o desenvolvimento pessoal. Visa promover também a troca de saberes, a sustentabilidade dos empreendimentos criativos, a promoção e ampliação e democratização do acesso aos processos formativos em arte e cultura e garantir, assim, a cultura como um direito.

O foco deste artigo é analisar as potencialidades da cultura como instrumento de cidadania e, portanto, um importante vetor de lazer, inclusão social e empregabilidade, a partir da experiência dos 3 (três) anos e 2 (dois) meses de execução do programa Brotaí na cidade de Niterói. Além disso, refletir sobre as possibilidades de continuidade desta

⁷ Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística/IBGE - 2022

política pública, analisando suas potencialidades e fragilidades, facilidades e desafios. O Brotaí pode ser de fato um embrião da política nacional do Cultura Viva, de onde podem emergir novos coletivos culturais territoriais? Ou não se sustentará enquanto política pública continuada? O programa contribui no processo de democratização e descentralização cultural na cidade? Qual é seu potencial enquanto gerador de emprego e renda? Tem potencial para fincar raízes na cidade enquanto política pública permanente que contribua na transformação da realidade ainda desigual do acesso aos bens culturais? ou é um projeto esporádico? Estas são algumas das muitas perguntas que guiarão as reflexões, análises e provocações deste artigo.

Cultura é um Direito - Cidadania cultural brotando na cidade

O conceito estruturante do Programa Brotaí - Rede Cultura Comunitária baseia-se no princípio de que a cultura é um direito fundamental de todo ser humano, e que todos e todas têm direito portanto a participar da vida cultural, conforme estabelecido na Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948), no Pacto Internacional sobre Direitos Econômicos, Sociais e Culturais (1966), na Constituição Federal do Brasil (1988), no Sistema Nacional de Cultura (Decreto nº 5.520/2005), no Sistema Municipal de Cultura de Niterói (Lei 3.182/2015), no Plano Municipal de Cultura de Niterói (Lei 3.736/2022) e na Carta de Direitos Culturais de Niterói (2021). Estes marcos legais reconhecem a cultura como um pilar essencial para a construção da cidadania.

É a partir destas premissas e amparado por estes marcos legais que o Brotaí se estrutura em Niterói. Ele apresenta quatro eixos centrais - que serão aqui expostos, para fins de análise - que dialogam diretamente com o debate dos direitos culturais: oficinas culturais, formação cidadã, eventos culturais e formação interna.

As oficinas culturais são regulares e gratuitas e, para além de espaços de aprendizado técnico e artístico, são ambientes de socialização e troca de saberes, onde os participantes desenvolvem habilidades artísticas que podem contribuir para promoção de bem estar ou até mesmo serem convertidas em fontes de renda. Ao mesmo tempo, as oficinas fortalecem a autoestima e a identidade cultural local, especialmente entre grupos marginalizados historicamente, como moradores de periferias, mulheres e pessoas negras.

Em Niterói, entre 2022 e 2025, mais de **2.200 alunos e alunos** já participaram do programa. Já foram realizadas **75 turmas de oficinas culturais**, abrangendo os seguintes

temas: dança de salão, artesanato, DJ, maquiagem, trancista, percussão, carnaval e samba no pé, teatro, recreação artística, balé, corte de cabelo artístico, literatura, música, fantasia e adereços, hip hop, poesia e rima, rap e rima, macramê, unhas artísticas, pesca artesanal e fotografia.

Todas as cinco macrorregiões da cidade são atingidas (praias de baía, norte, oceânica, pendotiba e leste) e os seguintes bairros/territórios já foram contemplados com oficinas culturais: palmeira, riodades, vila ipiranga, tenente jardim, coronel leôncio, são lourenço, engenhoca, barreto, santo cristo, cubango, santa bárbara, benjamin, baldeador, centro, morro do estado, morro do cavalo, vital brasil, martins torres, preventório, ingá, morro do palácio, icaraí, santa rosa, são domingos, pé pequeno, badu, maria paula, largo da batalha, piratininga, jacaré, itaipu, engenho do mato, serra grande e rio do ouro.

A formação cidadã, realizada paralelamente às oficinas, aborda desde temas amplos como direitos culturais e protagonismo social até temas específicos e customizados de acordo com as necessidades de cada território, como por exemplo a formação no tema da violência contra a mulher/direitos das mulheres, que surgiu em 2024 a partir de uma demanda local. A experiência prática mostra que esta dimensão do programa é fundamental para contribuir para a cidadania cultural, formando os participantes para o exercício pleno de seus direitos e para a participação ativa na vida pública. Como destaca Marilena Chauí (2006), “a cultura é um direito que deve ser garantido não apenas como acesso a bens simbólicos, mas como um mecanismo de construção de identidades e de participação social”. Em Niterói, estas oficinas têm fornecido ferramentas para o enfrentamento de desafios sociais, promovendo a autonomia e a organização comunitária.

Os eventos culturais, que conectam diferentes territórios e promovem a valorização da diversidade cultural local, são outro eixo central do Brotaí. Estes eventos - que podem ser shows, festas temáticas (festa junina, natalina, carnaval, etc) - não apenas ampliam o alcance das ações do programa, mas também fortalecem redes comunitárias, promovendo a cooperação e a solidariedade entre os participantes, além de promoverem momentos de entretenimento e diversão.

A formação interna do programa investe na qualificação de oficinairos, mobilizadores e gestores, para garantir que a equipe esteja preparada para atuar de forma eficaz junto às comunidades. Essa dimensão é essencial para a sustentabilidade do

programa, pois assegura que as ações sejam adaptadas às necessidades e potencialidades de cada território e que as equipes do projeto tenham a mesma forma de abordar e implementar o programa na ponta, garantindo assim senso de pertencimento dos próprios agentes contratados, para que sejam multiplicadores locais e defensores do programa em seus territórios. O programa sempre priorizou a contratação de agentes locais, que já são dos territórios, para que haja mais organicidade na implementação da política pública no território.

Cidadania, autoestima, bem estar, lazer, emprego e renda: Brotaí dando frutos

O Brotaí tem demonstrado seu potencial na promoção de bem estar, inserção social, lazer, emprego e renda. Ao mesmo tempo, se faz necessário analisar se esse potencial, evidenciado através dos resultados obtidos nestes primeiros anos, são resultados que apontam para um programa de potencial permanente ou meramente esporádico.

No que diz respeito à promoção de lazer, autoestima, saúde e bem estar, o programa parece dar passos largos e carrega diversas evidências de seu potencial, ao longo destes anos. Oficinas como as de dança, por exemplo, comprovam a força desta arte para o senso de organização coletiva, integração social e promoção de lazer, divertimento e saúde. De forma natural e orgânica, as turmas dessas oficinas (como as oficinas de dança de salão, charme e zumba, por exemplo) se formam com facilidade, com 20, 30, até 100 pessoas, e rapidamente constituem um organismo vivo e integrado, com alto senso coletivo.

Do ponto de vista da empregabilidade, o programa apresenta resultados positivos e ao mesmo tempo encontra desafios no que diz respeito à manutenção destes resultados e sua ampliação. Oficinas como as de **maquiagem e trancista**, por exemplo, já formam alunas e alunos que de alguma maneira ingressam no mercado de trabalho, mesmo que de maneira informal. Algumas maquiadoras já conseguem começar a maquiagem, mesmo que de forma esporádica (para casamentos, festas de quinze anos, etc) e transformam a formação obtida em complemento de renda. Embora não seja uma renda principal, isso garante a elas também um maior nível de autonomia financeira e, com isso, uma melhora de autoestima.

Outro exemplo é a oficina de **Macramê**, realizada em 2024, na região oceânica, no bairro de Piratininga, dentro da vila de pescadores. A técnica artesanal do macramê foi ensinada por meses para alunas e alunos do programa e, após a formação dos participantes terminar, a direção articulou uma ponte entre os alunos formados e a Casa do Artesão de Niterói (órgão público vinculado à Secretaria Municipal das Culturas através do Decreto nº 13.676/2020) que, entre outras atribuições, é responsável pela organização das feiras de artesanato em Niterói. A partir desta articulação, as alunas formadas passaram a integrar as feiras de artesanato da cidade, gerando trabalho e renda. Este exemplo ilustra o que pode ser um dos vetores do programa, de funcionamento da cadeia criativa da cultura, onde o aprendizado técnico se transforma em oportunidade econômica.

Outros pontos que valem atenção e destaque neste tema da empregabilidade dizem respeito à escala, continuidade e ao perfil das pessoas atingidas. De todas as maquiadoras formadas, qual o percentual produz alguma renda a partir deste fazer? Das que produzem renda, qual a faixa social, de gênero e raça dessas pessoas? Qual a escala destes resultados? Em uma pesquisa qualitativa piloto, realizada pelo programa no primeiro trimestre de 2025, a partir de entrevistas com 119 alunas e alunos, alguns resultados chamaram atenção: das 119 pessoas entrevistadas, 22% utilizou a oficina para geração de renda (total de 27 pessoas). Dessas 27 pessoas: 81% são pessoas negras, 62% ganham até 1 salário mínimo, 92% são mulheres, 30% dessas pessoas têm entre 40 e 59 anos e 40% dessas pessoas residem na zona norte de Niterói. Fazendo agora um recorte do perfil das pessoas que geram renda e que ganham até um salário mínimo (16 pessoas), temos: 82% são pessoas negras, 94% são mulheres e 29% das pessoas tem entre 40 e 59 anos. Esses resultados preliminares indicam consonância com um endereçamento intencional por parte do programa para que a política pública seja destinada prioritariamente para pessoas em maior vulnerabilidade social e historicamente marginalizadas.

Brotando pontos de cultura em toda parte

A Lei Cultura Viva (nº 13.018/2014) busca reconhecer, valorizar e fomentar a descentralização e democratização do acesso à cultura no Brasil, através do reconhecimento de **Pontos de Cultura** como iniciativas fundamentais para a promoção da cultura e cidadania. Os Pontos de Cultura são iniciativas comunitárias que promovem

atividades culturais, artísticas e sociais em seus territórios, fortalecendo a identidade local e a participação cidadã, com base na diversidade e na autonomia das comunidades. A partir da Lei Cultura Viva, esses pontos de cultura (já existentes e conhecidos em seus territórios) passaram a ser reconhecidos e fomentados pelo Estado. A lei promove a participação cidadã, o fortalecimento de redes comunitárias e a valorização da diversidade cultural.

A cultura é um direito e um instrumento de transformação social, capaz de fortalecer redes comunitárias e promover a participação cidadã na construção de políticas públicas para o povo, e, portanto, Brotaí e Lei Cultura Viva têm uma relação intrínseca, no sentido de compartilharem a mesma visão. E vai além de uma mera semelhança estrutural. Ela aponta para a possibilidade de o Brotaí funcionar como um embrião da política nacional, alimentando e sendo alimentado por ela em um processo simbiótico e de ampliação mútua. O Brotaí oferece condições propícias para que, a partir das oficinas culturais, coletivos culturais sejam criados. Assim como os pontos de cultura também podem ser pontos onde tem oficinas e ocupação cultural do Brotaí.

No entanto, para que o Brotaí se consolide como uma incubadora de pontos de cultura e se estruture como uma política nacional complementar ao Cultura Viva, é necessário superar desafios, especialmente no que diz respeito à formação de coletivos culturais autônomos. Isso exige um investimento contínuo em formação, articulação e autogestão, garantindo que as sementes plantadas pelo programa possam florescer em iniciativas sustentáveis e transformadoras. A continuidade desse trabalho territorial enfrenta obstáculos como a dependência de recursos públicos, a necessidade de engajamento comunitário constante e a fragilidade institucional diante de mudanças políticas. Apesar desses desafios, a experiência do Brotaí demonstra que é possível construir uma rede cultural robusta, desde que haja um compromisso duradouro com a descentralização de recursos e a valorização dos saberes locais. Ainda assim, a transição de um programa municipal para uma política nacional exige não apenas a replicação de modelos, mas a adaptação às realidades diversas de cada território, o que pode limitar sua escalabilidade. Portanto, embora o Brotaí tenha o potencial para ser uma incubadora de pontos de cultura ou mesmo representar uma política complementar nacional na área da formação cultural, sua consolidação depende de uma articulação política e social mais ampla, que garanta a perenidade e a autonomia das iniciativas comunitárias. Antes disso,

será necessário que continue sendo aplicada na cidade de Niterói por mais anos consecutivos, para que se confirme uma possível vocação enquanto política pública perene.

Protagonismo feminino e organização popular

Uma das características marcantes do Brotaí é a expressiva presença das mulheres, que representam 75% das participações no programa e atuam como agentes fundamentais na manutenção e desenvolvimento do mesmo.

A experiência prática tem demonstrado o potencial do programa para estas alunas tanto na promoção de bem estar e lazer quanto na questão de emprego e renda dessas mulheres. Do ponto de vista do lazer, elas adquirem novas redes de integração e afeto - e muitas vezes desenvolvem atividades físicas como danças, capoeira, que estimulam o corpo e promovem saúde. E do ponto de vista do emprego, elas adquirem habilidades técnicas e artísticas que podem ser convertidas em fontes de renda, contribuindo para sua autonomia financeira. A pesquisa interna piloto realizada pelo programa - já citada neste artigo - revela que, de todas as pessoas que geram renda a partir do Brotaí, 94% são mulheres. E mais: de todas as mulheres que geram renda a partir do Brotaí: 64% ganham até 1 salário mínimo; 80% mulheres negras; 32% mulheres entre 40 e 59 anos.

Além disso, as formações cidadãs e os espaços de diálogo oferecidos pelo Brotaí estimulam o desenvolvimento de uma consciência crítica, formando-as para o exercício pleno da cidadania, em uma sociedade ainda machista e que ainda oprime significativamente o gênero feminino. O impacto positivo do projeto fica evidenciado em algumas falas de alunas do programa:

Eu sou aluna do curso do Brotaí e... pense numa pessoa realizada? Sou eu! Sou grata a tudo que o curso me fez. Me tirou de uma depressão. Meu financeiro melhorou muito (acho que uma coisa tinha a ver com a outra), eu consegui aumentar a minha renda. Eu sou uma pessoa que gosto muito de aprender e nunca tive oportunidade porque os cursos são caros, o material é caro, o tempo é curto e aí o que caiu nas minhas mãos foi o oferecimento de um curso gratuito, da Secretaria das Culturas, e esse curso mudou minha mente, corpo, alma e financeiro. Eu estou muito agradecida. (RAMOS, 2024. Aluna da oficina de macramê - bairro de Piratininga)

Eu vim pro Brotaí com as minhas filhas e aprendi muitas coisas. Hoje em dia eu sei passar uma base, sei botar cílios. O Brotaí foi bom porque a gente aprendeu não só pra gente, mas também para maquiagem outras pessoas. Estou satisfeita, minhas filhas também. Só tenho a agradecer. (LIMA, 2024. Aluna da oficina de maquiagem - bairro de Santa Bárbara)

Vale destacar que esses resultados refletem uma direção intencional do programa em criar espaços inclusivos e acolhedores, de formação, integração, diálogo e pertencimento. É necessário investir na formação de oficinairos e mobilizadores que compreendem as especificidades das realidades enfrentadas por essas mulheres, garantindo que as atividades sejam em consonância com suas necessidades e potencialidades.

Sustentabilidade do Programa: cultura como dever do Estado

A sustentabilidade do Brotaí em Niterói, assim como sua possível ampliação para outros municípios, depende da adoção de estratégias que garantam financiamento contínuo, engajamento comunitário e institucionalização. Seguindo a direção das legislações que regem as políticas culturais no Brasil, que posicionam a cultura como um direito essencial de qualquer cidadão, é fundamental que o Estado brasileiro crie mecanismos inovadores e sustentáveis para a gestão destes tipos de programas. As ferramentas podem ser muitas, desde a criação de fundos culturais específicos, a promoção de parcerias público-privadas, a implementação de políticas de incentivo fiscal para iniciativas comunitárias entre outras tantas ideias criativas que ainda precisam emergir. O Estado também deve atuar como facilitador, criando estruturas que permitam a autogestão comunitária e a participação ativa da sociedade na definição e execução das políticas culturais. Como afirma Célio Turino (2009), “a cultura comunitária só se realiza plenamente quando é construída de baixo para cima, a partir das demandas e sonhos das pessoas que vivem nos territórios”. É necessário estabelecer marcos legais que garantam a continuidade do programa na cidade, para que seja vigente independentemente de mudanças na gestão municipal.

Conclusão

A experiência do programa Brotaí - rede cultura comunitária em Niterói demonstra que políticas culturais comunitárias podem ser agentes estruturantes de transformação social quando concebidas e implementadas com planejamento e participação ativa da sociedade. Ao longo de três anos de execução, o programa evidenciou seu potencial como ferramenta de promoção de bem estar, saúde, entretenimento, inclusão social, geração de renda e fortalecimento da cidadania cultural,

especialmente em territórios historicamente marginalizados. No entanto, a perenidade e a ampliação desse impacto dependem de uma série de fatores que vão além da execução pontual do programa.

O Brotaí, ao alinhar-se à política nacional do Cultura Viva e aos pontos de cultura, apresenta-se como um embrião promissor para a construção de uma rede cultural descentralizada e autônoma, que consiga seguir de forma contínua. A formação de coletivos culturais, a valorização dos saberes locais e a promoção de eventos que conectam diferentes territórios são elementos que reforçam a premissa da cultura como vetor de transformação social. No entanto, para que o Brotaí se consolide como uma política estruturante em Niterói e sirva de modelo para outras cidades, é necessário superar desafios significativos.

A dependência de recursos públicos, a fragilidade institucional diante de mudanças políticas e a necessidade de engajamento comunitário constante são obstáculos que exigem estratégias sustentáveis e inovadoras. A institucionalização do Brotaí como uma política pública perene requer um compromisso duradouro com a descentralização de recursos e a valorização dos saberes locais.

O Brotaí tem o potencial de se tornar uma política pública transformadora, mas sua consolidação depende de um esforço coletivo que envolva o Estado, a sociedade civil e as comunidades locais e culturais.

Bibliografia

BRASIL. **Lei Federal nº 13.019**, de 31 de julho de 2014. Estabelece o Marco Regulatório das Organizações da Sociedade Civil (MROSC). Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/>.

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

CULTURA É UM DIREITO. Site oficial. Disponível em: <http://culcraeumdireito.niteroi.rj.gov.br>.

IBGE. Cidades: Niterói. 2020. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/>.

IBGE. Cidades: Niterói. 2022. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/>.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PNUD. **Atlas do Desenvolvimento Humano no Brasil**. 2010. Disponível em: <http://www.atlasbrasil.org.br/>. Rotas da Cultura. Pesquisa sobre investimentos culturais em Niterói.

SANTINI, Alexandre. **Cultura Viva Comunitária: Políticas Culturais no Brasil e na América Latina**. São Paulo: Editora Elefante, 2020.

SNIS. **Sistema Nacional de Informações sobre Saneamento**. 2021. Disponível em: <http://www.snis.gov.br/>.

TURINO, Célio. **Pontos de Cultura – O Brasil de baixo para cima**. São Paulo: Anita Garibaldi, 2009.

VARELLA, Guilherme. **Plano Nacional de Cultura – Direitos e políticas culturais no Brasil**. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

**PONTÕES DE CULTURA - A POLÍTICA DE BASE COMUNITÁRIA
RECONSTRUINDO O BRASIL: UMA ANÁLISE PRELIMINAR DO EDITAL
CULTURA VIVA, 2024¹**

Beatriz Akemi Takeiti²
Roberta de Mendonça Porto³
Walquíria Raizer⁴

RESUMO: Falar sobre direitos culturais no Brasil remete-nos às políticas públicas de cultura. O Cultura Viva é uma Política Nacional de Base Comunitária e se organiza em regime colaborativo e participativo entre todos os entes federativos e a sociedade civil organizada com o objetivo de promover o desenvolvimento humano, sociocultural e econômico, com pleno exercício dos direitos culturais. O objetivo deste artigo é apresentar uma análise preliminar da avaliação do Edital Cultura Viva - Fomento à Pontões de Cultura de 2024 a partir dos pareceristas e proponentes para apontar indicadores de melhoria para editais futuros. Para a realização desta pesquisa, buscou-se utilizar de questionários, com perguntas abertas e fechadas que versavam sobre o processo avaliativo, no que se refere aos obstáculos e facilidades para a inscrição no edital. Tanto os pareceristas quanto os proponentes das propostas apontaram a necessidade de ajustes no Edital para facilitar e ampliar o acesso à política pública cultural.

Palavras-chave: Cultura Viva. Pontões de Cultura. Política Pública Cultural. Edital Cultura Viva. Avaliação.

¹Agradecimentos à Secretaria de Cidadania e Diversidade Cultural (SCDC), representada pela Secretária de Cidadania e Diversidade Cultural Márcia Helena Gonçalves Rollemberg e a Diretoria da Política Nacional do Cultura Viva, através do diretor João Paulo Pontes e Silva e do coordenador de Articulação da Política Cultura Viva do Ministério da Cultura, Leandro Anton. Esta pesquisa faz parte do projeto Mapa da Cultura da Diversidade Brasileira - Termo de Descentralização 946757 é consiste em uma parceria entre a Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ e o Ministério da Cultura sob coordenação geral de Patrícia Silva Dorneles, Márcia da Costa Cabral e Roberta Mendonça.

²Terapeuta Ocupacional, Doutora em Psicologia Social pela PUC/SP, Docente do Departamento de Terapia Ocupacional e do Programa de Pós-Graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social (EICOS), UFRJ. E-mail: biatakeiti@medicina.ufrj.br

³Terapeuta Ocupacional, Doutora em Políticas Públicas e Formação Humana, UERJ Pós-doutorado em Terapia Ocupacional (UFSCar). Docente do Departamento de Terapia Ocupacional, UFRJ. E-mail: roberta.mendonca@medicina.ufrj.br

⁴Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Acre - UFAC, Mestre em Memória e Acervos pela Fundação Casa de Rui Barbosa e Doutoranda em Sociologia e Antropologia Cultural pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais/UFRJ. E-mail: walraizer@gmail.com

INTRODUÇÃO

Falar sobre direitos culturais no Brasil remete-nos às políticas públicas de cultura. O Programa Nacional de Arte, Cultura e Cidadania - Cultura Viva até 2009 foi reconhecido como Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania. Dentre os objetivos do Cultura Viva, estão os de “promover acesso aos meios de fruição, produção e difusão cultural, assim como potencializar as energias sociais e culturais, visando a nova construção de valores de cooperação e solidariedade” (Brasil, 2004).

Segundo Turino (2005 *apud* Calabre, 2024), o Programa Cultura Viva constitui-se em uma possibilidade cultural de acesso aos meios de formação, criação, difusão e fruição cultural em que a sociedade civil organizada através de seus agentes culturais, artistas, professores e militantes sociais fazem cultural não apenas como linguagem artística, mas a tomam como um direito de cidadania cultural, mudando comportamentos e investindo na economia criativa. Afirma que o Cultura Viva deve ser encarado como uma política pública além do Estado, devendo ser apropriada “pelo seu povo” (Brasil, 2010, p. 33).

Hoje, o Cultura Viva enquanto uma Política Nacional de Base Comunitária ligada ao Sistema Nacional de Cultura, foi instituída pela Lei 13.018/2014 e se organiza em regime colaborativo e participativo entre a União, os Estados, o Distrito Federal, os Municípios e a Sociedade Civil, tendo como objetivo promover o desenvolvimento humano, sociocultural e econômico, com pleno exercício dos direitos culturais. Como bem salientou Calabre (2024):

O Programa Cultura Viva, historicamente, vem atuando no sentido de ativar a produção de novos imaginários, de novas identificações culturais. É importante destacar que ele foi implementado no mesmo momento de outras políticas dos governos Lula (2003-2010), como a de cotas nas universidades, a do reconhecimento das terras e direitos quilombolas ou a ampliação da demarcação das terras indígenas, entre outros, o que potencializa seus efeitos. Dentro de uma conjuntura que buscava a construção e o fortalecimento de novas identidades culturais, o Cultura Viva cumpriu um papel fundamental através de iniciativas como a Ação Griot, os Pontos de Memória ou os Pontos de Cultura Indígena. Em momentos de retração da política, suas redes serviram como pontos de resistência ao desmonte completo das políticas democráticas e de justiça social, que vieram sendo construídas na busca de sanar a dívida histórica da sociedade brasileira como um todo com diversos de seus segmentos (p.1).

Os Pontões de Cultura constituem-se em entidades culturais que desenvolvem atividades culturais e educativas, destinando sua mobilização à troca de experiências, visando

ao desenvolvimento de ações conjuntas com governos locais e à articulação entre os diferentes pontos de cultura que poderão se agrupar em nível estadual, regional ou por áreas temáticas de interesse comum, visando à formação, capacitação, diagnóstico e mapeamento (Brasil, 2024).

Este artigo pretende apresentar, ainda de forma preliminar, alguns dados da pesquisa “Pontões de Cultura - A Política de Base Comunitária Reconstruindo o Brasil: uma análise a partir do Edital Cultura Viva - Pontões de Cultura”. Esta pesquisa faz parte do projeto de pesquisa “Mapeamento da Diversidade Cultural Brasileira: análise a partir dos Editais Cultura Viva - Fomento à Pontões de Cultura e Edital Sérgio Mamberti”. Ambos os Editais foram uma ação preconizada pela Secretaria de Cidadania e Diversidade Cultural do Ministério da Cultura, por meio da Diretoria da Política Nacional de Cultura Viva, atendendo aos objetivos da Lei Cultura Viva no. 13.018/2014 (Brasil, 2024), fomentada em 2024.

O primeiro edital visava promover a atuação de Pontões de Cultura atendendo a interesses comuns, com a participação de Agentes Cultura Viva e do Comitê Gestor, valorizando o protagonismo e a autonomia das juventudes no campo da cultura de base comunitária e de uma rede de Pontos de Cultura estadual, distrital, temáticas, setoriais e identitárias a fim de se estabelecer ações conjuntas de mobilização, articulação, formação, mapeamento, registro e ampliação da Rede Cultura Viva.

Esta pesquisa iniciou-se com a abertura do Edital de Seleção Pública MinC no. 09, Cultura Viva - Fomento à Pontões de Cultura de Base Comunitária - Reconstruindo o Brasil em 31 de agosto de 2023, destinado a fomentar 46 projetos a fim de desenvolverem ações de articulação das Redes de Pontos de Cultura relevantes para a diversidade cultural brasileira, fortalecendo, assim, a Política Nacional de Cultura Viva no Brasil (Brasil, 2024).

Este Edital foi organizado em 6 etapas, a saber: a) Inscrição, em que o proponente deveria cadastrar a entidade cultural e encaminhar a documentação para a análise através do Sistema Mapas da Cultura; b) Seleção em que um banca de avaliadores, de posse de toda a documentação, avaliaria os quesitos técnicos e de mérito das propostas, devendo estas serem desclassificadas, classificadas e selecionadas; c) Convocação, em que as entidades culturais seriam cadastradas no Sistema Transferegov para envio da documentação complementar exigida e a celebração do Termo de Compromisso Cultural; d) Habilitação, na qual a equipe

técnica emite o Parecer Técnico Complementar sobre a proposta cultural para celebração do compromisso cultural; e) Celebração do Termo de Compromisso Cultural, etapa esta da assinatura do Termo de Compromisso com as entidades habilitadas e; f) Liberação dos recursos, em que a verba para custear as ações propostas foram transferidas a partir do acordo celebrado entre o Ministério da Cultura e as entidades culturais habilitadas (BRASIL, 2024).

O projeto a ser apresentado deveria atender, no mínimo, as seguintes metas padronizadas: proposição de bolsistas para o Agente Cultura Viva, realização de um mapeamento e diagnóstico da rede de Pontos de Cultura, formação e capacitação dos agentes culturais, articulação e mobilização da Rede do Cultura Viva. Além disso, para os inscritos na categoria Cultura Digital, Comunicação e Mídia, havia a previsão de estabelecer a qualificação digital da rede. E para os inscritos na categoria “Economia da Cultura Solidária e Criativa”, deveriam promover crédito solidário no planejamento da proposta. Independente do eixo em que a proposta estaria inscrita, o proponente deveria apresentar ações de acessibilidade cultural para inclusão da pessoa com deficiência, tanto nos aspectos arquitetônicos quanto comportamentais e atitudinais.

Desta forma, avaliar um Edital desde o ponto de vista dos avaliadores e seus proponentes apoiam na estruturação da política bem como apontam outros indicadores possíveis para o aprimoramento dos editais de fomento.

CAMINHOS PARA A REALIZAÇÃO DA PESQUISA:

Trata-se de um estudo exploratório, de abordagem quanti-qualitativo, a ser realizada em 4 etapas, a saber:

- **Etapa I:** Na etapa I, foi realizada uma análise da avaliação dos pareceristas do Edital Cultura Viva - Fomento à Pontões de Cultura, a partir de um formulário no *google forms* contendo perguntas abertas sobre o processo de avaliação. Estas perguntas foram elaboradas pela Secretaria de Cidadania e Diversidade Cultural (SCDC) e submetida a todos os pareceristas.

- **Etapa II:** Nesta segunda etapa, foi aplicado um formulário no *google forms* aos proponentes do Edital Cultura Viva - Fomento à Pontões de Cultura contemplados com o

recurso de fomento. As perguntas foram elaboradas a partir das respostas dos pareceristas na Etapa I e dialogadas com a SCDC. A aplicação foi realizada tanto pessoalmente, no formato de entrevista, nos eventos “I Seminário Pontões de Cultura – A Política Comunitária Reconstruindo o Brasil”, realizado entre os dias 03 a 05 de Junho de 2024 em Brasília, DF quanto no “II Seminário Pontões de Cultura – A Política Comunitária Reconstruindo o Brasil”, realizado entre os dias 03 a 05 de Julho de 2024 na Bahia, BA, em comemoração aos 20 anos do Cultura Viva.

O formulário no *google forms* foi organizado com perguntas abertas e fechadas, em 4 seções, com a apresentação da pesquisa, a aceitação do proponente participar da pesquisa, a caracterização dos/das proponentes no Edital Cultura Viva e as percepções e avaliação do processo de seleção do Edital. Cabe ressaltar que a organização das perguntas do formulário aplicados aos proponentes do Edital foram embasadas nas respostas das avaliações dos pareceristas do Edital, de modo que pudéssemos cruzar as informações obtidas em ambos os instrumentos.

- **Etapa III:** Nesta etapa, foi realizada uma roda de conversa com alguns participantes da pesquisa na etapa II, selecionados a partir do aceite de participação desta etapa, da região em que se encontravam e das características do Pontão. A ideia inicial era de selecionar 2 proponentes de cada região contemplados com o recurso, totalizando-se 10 participantes. Esta roda de conversa aconteceu em dois encontros, de forma online, onde foram disponibilizados links pelo *google meet* para a conversa. Na primeira roda de conversa, participaram cinco “ponteiros” e na segunda quatro. A roda foi gravada e transcrita posteriormente.

- **Etapa IV:** As análises dos dados ainda encontram-se em fase de elaboração.

RESULTADOS E DISCUSSÕES PRELIMINARES:

A avaliação das propostas para o Edital Cultura Viva - Fomento à Pontões de Cultura de Base Comunitária foi feita por uma equipe de 14 pesquisadores vinculados às Instituições de Ensino e Pesquisa Públicas do Brasil, bem como 10 pessoas físicas vinculadas às políticas públicas de cultura e ações culturais no país. Após o fechamento do Edital, os pareceristas

foram convocados a participarem das avaliações submetidas e, em seguida, a realizarem uma autoavaliação do processo, em formulário próprio da Secretaria de Cidadania e Diversidade Cultural (SCDC) do Ministério da Cultura.

Para os avaliadores, as estratégias estruturantes apresentadas no Edital Cultura Viva contribuíram para o fortalecimento da Política Nacional Cultura Viva, pois apresentava informações necessárias acerca da política, da sua organização, condições necessárias à participação bem como detalhamento acerca do processo de seleção e avaliação. Para eles, estes editais, “contribuem para a estruturação da PNCV nos territórios e na formação das redes estaduais e temáticas” (Parecerista 2) “sobretudo com a exigência da construção de um Comitê Gestor participativo” (Parecerista 4). Desde o início da implantação do Cultura Viva, em 2003, houve significativas mudanças na atuação do Estado brasileiro em relação à execução de políticas culturais, por meio do Ministério da Cultura (MinC). Essas mudanças têm colocado em destaque, no debate contemporâneo, as premissas relacionadas ao financiamento público e à intervenção estatal, em contraste com a regulação por meio do mercado (RUBIM, 2007). Torna-se incontestável aos pareceristas o quanto um edital de fomento pode contribuir para sustentar os pilares da Política Nacional de Cultura Viva.

A abertura de editais públicos fortalece, na ótica dos avaliadores e proponentes, a participação social da sociedade civil nos processos de elaboração, execução e avaliação. Na tentativa de reverter a concentração regional e o direcionamento de recursos, o Programa Cultura Viva, que hoje se tornou uma política pública cultural, incentivou organizações culturais excluídas dos circuitos de financiamento moldados pelo mecenato, a realizar ações culturais locais. Segundo Medeiros, Alves e Farah (2015), essas organizações culturais se candidatam a editais do programa, por meio de um plano de trabalho por elas desenvolvido, contendo as ações que serão realizadas com os recursos do convênio. As organizações selecionadas tornam-se então pontos de cultura, passando a integrar uma rede de ações, ou rede de pontos de cultura (MinC, 2013). Esta estruturação em rede de ações culturais, integradas por “pontos” que se comunicam e se articulam (em Pontos e Pontões) é o que impera na Política Nacional de Cultura.

Mas, se por um lado, o fomento às ações culturais por meio de estratégias estruturantes como o lançamento de editais públicos apoiam as iniciativas de base comunitária como o caso dos Pontões e Pontos de Cultura, faz-se necessário debruçar-se no modo como

estes editais operam às realidades loco-regionais. Quando os pareceristas foram questionados sobre as adequações e compreensões do público proponente no que se referia à linguagem e as estratégias estruturantes apresentadas no Edital Cultura Viva, eles apresentaram divergências. Para alguns, tais estratégias eram “pouco complexas do ponto de vista de sua compreensão, devendo ser melhoradas” (Parecerista 1). Ainda, “observamos algumas dificuldades na apresentação das propostas, não pelas estratégias, mas pela prática de alguns proponentes”. Entretanto, para outros, “as estratégias estruturantes tratavam de aspectos relacionados à realidade do trabalho desenvolvido pelas organizações (...), e ainda, “compreender o edital e suas estratégias é mais fácil que executá-las. As estratégias são adequadas e o papel do Pontão como articulador de rede foi assimilado pelos proponentes”. Ou seja, eles apontaram um distanciamento tanto comunicacional quanto operacional no que se referia à elaboração da proposta e a sua execução, o que demonstra a necessidade de maior interlocução entre gestores e a sociedade civil organizada.

Em relação aos proponentes, participaram da etapa II da pesquisa 27 proponentes dos 41 Pontões de Cultura contemplados com o fomento do Edital de Seleção Pública MinC no. 09, Cultura Viva., ou seja, 65,85%. Destes respondentes, 43,2% são homens cisgêneros e 56,8% são mulheres cisgêneros, distribuídos pela região norte (16,2%), região sul (10,8%), nordeste (37,8%), sudeste (27%) e centro-oeste (8,1%). 35,1% declararam-se da cor parda, 32,4% brancos, 21,6% preta, 8,1% indígena e 2,7% declararam outros. Quanto à identidade religiosa, 6 apontaram ser católicos e outros 6 não quiseram se identificar. Os demais manifestaram as identidades cristã Ayahuasca, ateu, ecumênico, gnóstico, religiões de matriz africana como a tradição yorubá, umbanda dentre outros.

Quando indagados se a estratégia estruturante apresentada no Edital Cultura Viva contribuía para o fortalecimento da Política Nacional de Cultura Viva (PNCV), a resposta correspondeu às dos pareceristas. Foi unânime identificar que o fomento aos Pontões de Cultura através do edital contribuía para a política pública cultural. Mas quando foram questionados se as estratégias estruturantes foram adequadas e de fácil compreensão para os proponentes, alguns afirmaram positivamente, entretanto, para outros, houve certa dificuldade dada a extensividade, a vinculação “compulsória” às metas estabelecidas inviabilizando a proposição de novas metas adequadas a cada território.

Quando os pareceristas foram perguntados sobre as melhorias que deveriam ser realizadas para aprimorar o Edital do Cultura Viva, respondem desde a necessidade de tornar a plataforma de inscrição mais acessível para facilitar a prestação de contas e os documentos de entrega, tornar a linguagem também acessível para facilitar o acesso às legislações inclusivas, sugerem orientações mais específicas a respeito da contratação de serviços com recursos do Edital, principalmente no que se refere aos encargos sociais a serem retidos e pagos na prestação de serviços. Ainda, sugerem maior segurança jurídica aos executores dos projetos no que se refere aos gastos, uniformizando formulários, pedidos de orçamentos, simplificação da apresentação dos regramentos e ferramentas em forma de app ou api que possam auxiliar na execução.

Por outro lado, a crítica a este tipo de edital perpassa a maneira como os recursos para fomento da cultura no Brasil são repassados, pois para muitos,

“escrever projetos nos termos que são minimamente estruturantes não é tarefa acessível para a maioria dos fazedores de cultura, sobretudo popular e periférica”. Exigir que esses fazedores assumam esse caminho (sob um manto cruel da ideia de "profissionalização") é homogeneizar as formas do fazer e resistir fazendo cultura no país. Nesse sentido, o Edital Cultura Viva acerta na proposta de um articulador que cumpra essa função de "ponte" entre o mecanismo público e a rede de pontos de cultura de forma muito didática e com estímulo, louvável, de cooperação entre a rede, neste sentido o tempo de inscrição do edital ser maior poderia promover mais tempo para inscrições que fossem ainda mais democráticas e participativas” (Parecerista 5).

Quando os proponentes foram indagados sobre o que poderia ser feito para o aprimoramento do processo de fomento de recursos para o Cultura Viva, a maioria das respostas apontam os mesmos critérios adotados pelos pareceristas, no que tange a orientações mais específicas do Edital e uma linguagem mais acessível. Outros ainda ressaltam a necessidade de se levar em consideração a experiência e o tempo de realização para as atividades e não somente a elaboração de um projeto dentro dos padrões técnicos. Para eles, o edital é muito grande para o tempo de execução, de doze meses. Outro aspecto sinalizado pelos proponentes refere-se a transferência de recursos para os Pontões e na prestação de contas, o Transferigov, que para muitos, apresenta dificuldades desde o acesso à inserção de documentos.

Diante destes resultados e discussão preliminares sobre o Edital de fomento aos Pontões de Cultura do Cultura Viva, torna-se relevante refletir e colocar em debate o processo de produção de uma cultura pública, nas suas demandas existentes e nas estratégias para operacionalizá-la, levando-se em consideração as diversas localidades que possuem suas especificidades. É um trabalho árduo que requer de todos os atores envolvidos confiança e capacidade de troca de saberes e experiências para a sustentabilidade da política pública, pois a diversidade cultural territorial é grande e desafia gestores na proposição de fomentos que deem conta de realidades distantes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Em 2024, comemoramos os 20 anos do Programa Cultura Viva, porém, ainda que a política pública de cultura permaneça existindo, passamos a testemunhar inúmeros ataques à liberdade, aos direitos e à democracia. Uma verdadeira “guerra cultural”, nas palavras de Lia Calabre (2024), travada entre uma ideologia mais conservadora e outra mais progressista. A cultura, neste cenário de “guerra”, foi e continua sendo alvo de críticas e disputas nos imaginários sociais, mas também de conquistas. O Programa Cultura Viva, neste cenário binário, tem, historicamente, resistido e desempenhado um papel fundamental na produção de novos imaginários e na construção e reafirmação de novas identidades culturais.

Nestes dois últimos editais públicos - “Edital Cultura Viva - Fomento à Pontões de Cultura e Edital Prêmio Sérgio Mamberti” - assistimos a mobilização dos fazeres de cultura em torno não apenas de submeterem suas propostas e candidaturas, mas sobretudo, de dar visibilidade às suas atuações. Foram muitos inscritos em diversos eixos e categorias identitárias e o que temos hoje, é uma diversidade regional de fazeres culturais que mobilizam uma rede de Pontões e Pontos de Cultura no território nacional.

Poder mapear os processos excetuados em um edital permite identificar como uma política pública é pensada, gestada, executada e fruída. Para Calabre (2024), o Programa Cultura Viva é uma política pioneira na descentralização de recursos para estados e municípios, estabelecendo um diálogo direto com a sociedade civil. Com sua expansão em nível nacional e o crescimento do inúmeros de pontos e pontões de cultura, alguns desafios

são colocados como o acompanhamento das atividades, a compreensão das diversas experiências realizadas e o mapeamento da riqueza e diversidade das ações desenvolvidas.

Esperamos que os dados da pesquisa possam subsidiar novas ações, outros formatos de fomento e apoiar de forma estruturante, a política pública de cultura, em especial, a Política Nacional de Cultura Viva (PNCV).

REFERÊNCIAS

BRASIL. *Almanaque Cultura Viva*. Brasília: Secretaria de Cidadania Cultural/Minc. 2010.

BRASIL. *Editais de Seleção Pública MinC no. 9, de 31 de agosto de 2023 Cultura Viva - Fomento a Pontões de Cultura: a Política de Base Comunitária Reconstruindo o Brasil*, Secretaria de Cidadania e Diversidade Cultural (SCDC), Ministério da Cultura, 2024.

Disponível em:

<https://www.gov.br/culturaviva/pt-br/rede-cultura-viva/apoio-cultura-viva-cultura-popular-e-diversidade/pontos-de-cultura-tcc-e-premiacao/editais-termo-de-compromisso-cultural-tcc/scdc-minc-fomento-a-pontos>.

BRASIL. *Ministério da Cultura*. Mapa da Cultura. 2024. Disponível em:

<https://mapa.cultura.gov.br/>.

CALABRE, Lia. *Revisitando o Programa Cultura Viva*. Anais do 20º Encontro Nacional de Cultura, ENECULT, 2024. Disponível em:

https://cult.ufba.br/enecult/wp-content/uploads/2024/10/Anais-XX-ENECULT_2024_v1.pdf

MEDEIROS, A. K.; ALVES, M. A.; FARAH, M. F. S. *Programa Cultura Viva e o campo organizacional da cultura: análise de políticas públicas pela perspectiva institucionalista*. Revista de Administração Pública. Rio de Janeiro, v. 49, n. 5, p.1215-1235, set./out., 2015.

RODRIGUES, L. A. F.; LIMA, D. R., WYZYKOWSKA, L. C. *Políticas Culturais de base comunitária e Fomento do território*. Anais do 20º ENECULT, 2024. Disponível em:

https://cult.ufba.br/enecult/wp-content/uploads/2024/10/Anais-XX-ENECULT_2024_v1.pdf

RUBIM, A. A. C. *Políticas culturais no Brasil: tristes tradições e enormes desafios*. In:

RUBIM, A. A. C.; BARBALHO, A. (org.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 11-36.

TURINO, C. *Viagem à Semente*. Anamnese do Cultura Viva. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades, DIVERSITAS/USP, 2023.

MESA XVII

Educação II

TODA ESCOLA É UM CENTRO CULTURAL: OCUPA ESCOLA, UMA POLÍTICA CULTURAL NA REDE MUNICIPAL DE ENSINO DO RIO DE JANEIRO

Fátima Verônica Santos¹

RESUMO: Este artigo apresenta um estudo de caso do Projeto Ocupa Escola, realizado pela Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro, durante os anos de 2014 até 2017, desde histórico, idealização, elaboração e execução, as características metodológicas, elementos e dispositivos, que podem contribuir com diretrizes para a formulação e complemento de políticas públicas culturais para educação. A análise pode ser compreendida pelas configurações produzidas nas novas formas de agenciamento cultural e ações políticas públicas inseridas no contexto escolar público. Concebido através do grupo de trabalho de arte educação do movimento social de cultura “Reage, Artista!”, um movimento social de conjuntura que surgiu em 2013 com objetivo de reivindicar melhores condições de trabalho para os artistas e fazedores de cultura da cidade do Rio de Janeiro. Tendo com inspiração o projeto dos CIEPs do Darcy Riberio, o grupo de arte educação, elaborou o projeto Ocupa Escola que levou ações artísticas e culturais para as escolas municipais do Rio de Janeiro de forma inovadora, ocupou e reinventou os espaços de 26 unidades escolares dando um novo sentido a finalidade da escola pública, utilizando suas estruturas para promover encontros durante a semana e nos finais de semana, entre a comunidade escolar, comunidade do entorno, artistas locais e de toda a cidade, provando que Toda Escola é um Centro Cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Escola, Cultura, Política Pública.

TODA PESSOA É UMA ESCOLA

Como nos ensinou José Pacheco, “Cada pessoa é uma escola”. Imaginem que cada um de nós carrega um conjunto único de conhecimentos e saberes, como pérolas escondidas prontas para serem compartilhadas. Saberes ligados à nossa cultura, à nossa história... E é a partir dessa valorização da singularidade de cada experiência que eu gostaria de introduzir o tema central da minha pesquisa: o lugar de fala.

1 Fátima Verônica, artista educadora, doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, coordenadora de Projetos da Casa da Arte de Educar, integrante do Fabuloso Quintal de Histórias e do movimento social cultural MOVUCA. e-mail: fatimaveronica@edu.unirio.br

CULTURA: LUGAR DE FALA, LUGAR DE FALTA

“Um equívoco é privilegiar a cultura como estrutura estruturada em lugar de enxergá-la como estrutura estruturante...”. Bourdieu,

Manter um sistema em sustentação é mantê-lo atrelado a uma estrutura estruturada, para o Bourdieu a cultura não pode ser vista como estrutura estruturada e sim, estrutura estruturante. A cultura ocupa um lugar central na função estruturante do sistema, da estrutura. Ela precisa ser vista como estruturante, oxigênio e água para a estrutura. Mas qual seria o papel estruturante da cultura na estrutura? Por que a cultura seria vista como estruturante?

Conquistar o lugar de fala está relacionada a necessidade de superar a violência gerada 'pelo racismo estrutural, onde o sujeito passa por situações que lhe tirem sua dignidade, perda de direitos, vem de um lugar de falta. Um lugar de falta imposto pela narrativa hegemônica, que pode gerar uma falta de reconhecimento e valorização de outras culturas e identidades. Nesse sentido, o lugar de fala está relacionado com reivindicação de representatividade, de existência nos espaços dominantes, na estrutura do sistema, estruturante. No entanto, por imposição do sistema, fundamentado no racismo estrutural, a pessoa vulnerável em uma sociedade que criminaliza desde gênero, de raça, de classe social, territorial, cultural e tradicional, como seria possível se impor em uma sociedade forjada no racismo estrutural?

Se impor, no sentido de ocupar seu lugar de fala, diante de uma sociedade complexa, envolve implicações e conquistar seu lugar de fala está relacionada a enfrentar a estrutura estruturada em uma cultura e uma narrativa hegemônica, que impõe um sistema de educação e desenvolvimento baseado nessa estrutura e onde a cultura, arte, saberes ancestrais não são vistos como parte da estrutura.. Nesse sentido, é preciso privilegiar a cultura como estruturante da estrutura, do sujeito, do sistema educacional, do cidadão que possui uma identidade cultural e uma cidadania cultural. Uma estrutura que agrega diversidade e pluralidade de saberes. Como a cultura pode contribuir para que o sujeito seja fortalecido para ocupar confiante, seu lugar de fala? Qual relação posso fazer entre o papel da cultura na minha formação como sujeito, agente de transformação

social? Quais são os principais fatores que incidem na formação da cultura individual parentesco, ancestral ou tradicional? A Cultura está em constante transformação no ambiente social? Então para que a cultura seja estruturante não somente estrutura estruturada, no sistema, ela precisa estar em constante expansão, tanto na intimidade de cada um, quanto na sociedade gera. Dar a cultura o lugar de estruturante, aquela molda os alicerces da sociedade.

‘ Como ferramentas potencializadoras dos lugares de fala, a cultura e as artes podem contribuir de forma significativa, tanto na construção de conhecimento, como no desenvolvimento do campo simbólico e subjetivo, além de oferecer saberes valiosos. Tradições como a do Jongo da Serrinha, que guarda as cantigas que narram como viviam os escravos da fazenda de café, as memórias das rodas e histórias de famílias. Uma manifestação cultural que devolve identidade, ancestralidade, cultura. Uma cultura que resiste as narrativas hegemônicas, que traz visibilidade para o povo preto e sua riqueza cultural e diversa, e fortalece o lugar de fala antes marginalizado e discriminado.

As culturas as quais emanam da minha existência são compostas por simbologias presentes na formação do meu consciente, estão arraigadas na minha linhagem materna e as tradições ancestrais do povo do sertão e agreste nordestino, mas também estão em constante mudança. A cultura cumpre um dos papéis mais importantes na formação do sujeito, ela é o de agente de transformação, pessoal e social. Por meio do encontro entre as tradições e os modos de existir de cada um. A cultura do outro também me faz ser quem sou. Por exemplo, conheci a tradição do *Griot*, que é o responsável pela palavra na tradição da região oeste da África Ocidental, na universidade. Uma tradição que através de seus ensinamentos e pedagogia me ensinou sobre a importância de resgatar e conhecer a ancestralidade. E que isso é fundamental para realização pessoal, e como referencial de valores e princípios. O agente cultural de transformação pessoal e social, na minha vida, foi cultura do *Griot*. Então fui em busca da história da minha família materna, conhecer o agreste de Sergipe, um pouco da história dos meus avós, da história dos povoados ao redor. Autoconhecimento também envolve conhecer sobre nossos ancestrais.

Uma implicação negativa na formação cultural do indivíduo está relacionada ao sujeito estar condicionado à construção das simbologias através da narrativa cultural hegemônica, aquela que nos é imposta pelo sistema vigente e suas interesses econômicas

e políticas. Um exemplo de narrativa hegemônica é o modo como o consumo diz quem é você, hoje, nas redes sociais, existe os influencers que ditam “moda” de skin kare, viagens, roupas. A música, a celebridade, o livro, mas a narrativa hegemônica gera a falta de outras narrativas, de outras histórias, de outras representatividades. É o constante duelo interno, a formação cultural simbólica atrelada as referências parentais e as narrativas culturais hegemônicas. A hegemônica, de consumo, de moda, de tudo, se impõe, e mesmo que tenhamos referências culturais e tradicionais, simbolicamente, em nosso consciente e inconsciente, são as narrativas hegemônicas que se sobressaem.

Acessar outras culturas e valores, de furar a bolha da narrativa cultural hegemônica, de trazer para o centro a cultura ancestral, diversa e plural e permitir que essa faça parte da nossa formação e seja uma estruturante do sistema. A narrativa cultura hegemônica, como cita Bourdieu *“Muitas vezes a narrativa hegemônica, impõe uma estrutura cultural estruturada através de um discurso hegemônico, de uma cultura determinada que impõe, pelo discurso, uma formação singular, daquele que favorece o mercado econômico e político vigente através de uma cultura pautada.”*.

Esse foi o principal papel da cultura da tradição do *Griot*, como agente transformador, na formação/evolução, da minha identidade. Das grandes mudanças que vivi ao conhecer parte da essência dessa tradição, foi me deparar com a dificuldade em me reconhecer como uma mulher negra. Assumir o cabelo crespo após décadas alisando. Buscar minhas referências ancestrais maternas, de origem nordestina. A tradição *Griot*, o encontro com o *Hassane Kouyaté*, cumpriu papel na minha vida de referência cultural paterna. Antes, perdida e desvalorizada, por mim, esquecida, mas depois do entendimento da importância de tais referências para minha formação, minha história fez toda diferença na caminhada.

Como diz Hilel, “Se eu não for mim, quem será por mim?”, nós somos os principais responsáveis por reivindicar nossa história ancestral, resgatar uma raiz genealógica, preencher essa lacuna, de nos apropriar ter um sentimento de pertencimento. Fundamental para processo de autoconhecimento e fortalecimento do lugar de fala. Talvez esse seja um passo importante que uma pessoa precise dar, e isso mudou minha vida. Um caminho de resgate em relação ao autoconhecimento, a recuperação e apropriação de si mesmo, ocupar um lugar de fala, de empoderamento e autoconfiança.

Sou imensamente ao meu mestre Hassane Kouyaté pelo ensinamento sobre a importância de conhecer e valorizar minha ancestralidade. Que tenhamos força e coragem para recebemos esse aprendizado. Viva a cultura!

INTRODUÇÃO

O Projeto Ocupa Escola, foi realizado pela Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro e formulado por artistas educadores integrantes do movimento social “Reage, Artista!” em diálogo com a sociedade civil e outros movimentos e coletivos sociais, Fátima Verônica Santos, Marcus Galiña e Mauro Marques. O Projeto trabalhou com o conceito de Comunidade Cultural Escolar que compreende um conjunto de unidades escolares, formado por 1 escola-matriz, para atuar regularmente como Centro Cultural Comunitário aberto ao público durante a semana e nos finais de semana, além de 1 ou 2 escolas-parceiras que, dada a proximidade territorial, podem atuar integradas recebendo atividades do Programa.

Qual a importância de um movimento social de cultura para que novas perspectivas das políticas culturais de um território ou segmento? Qual o papel do movimento social no debate e reflexão sobre as políticas culturais estabelecidas pelo poder público?

Foram mais de 500 Ocupações Artísticas, com programação variada, envolvendo diversidade de linguagens artísticas, além de debates e oficinas. Para isso foram contratados 6 mil artistas de todas as regiões da cidade. Totalizando quase 2.000 horas de programações culturais, marcadas pela diversidade. Atendendo a 14.000 alunos no total.

O Ocupa Escola foi articulado em cinco frentes: (1) Residências artísticas de grupos culturais locais para desenvolvimento de processos criativos; (2) Oficinas Artísticas para os alunos ministradas pelos Grupos Artísticos Residentes; (3) Ocupações Artísticas Abertas e Internas, incluindo o Ocupa Professor, que envolve diversas linguagens artísticas e ações educativas; (4) Seminário de Encerramento Festival de Encontros Ocupa Escola que é um evento de culminância realizado em três dias de ações do Programa: - REPÚBLICA DOS JOVENS; um encontro entre alunos das Unidades Escolares participantes do Programa - DIÁLOGOS OCUPA ESCOLA,

que é uma ação para promover debates e seminários, envolvendo artistas, educadores, ativistas e representantes do poder público - OCUPAÇÃO ARTÍSTICA-CULTURAL em um parque público da cidade, com programação envolvendo estudantes, pais e educadores de todas as unidades escolares do Programa, assim como os artistas que participaram do Ocupa Escola durante o ano; (5) Caderno de experiências e metodologia e vídeo documental sobre o Programa

É importante ressaltar que uma das inspirações para criação do Programa Ocupa Escola, foi o depoimento de Hassane Kouyaté (*griot* de Burkina Faso) que o fez durante uma vivência dentro da minha pesquisa de mestrado sobre a “Tradição Oral do *Griot* na contação de História”. Segue abaixo seu depoimento:

Quando concorremos às eleições em Burkina Faso, nosso partido era composto principalmente de profissionais da cultura e nossa intenção era vencer o partido francês do colonizador. Vencemos o primeiro turno e quando estava claro que iríamos ganhar no segundo turno, as embaixadas locais começaram a nos procurar para manter suas alianças. Nós recusamos e eles passaram a facilitar a entrada de armas na cidade e retiraram as suas embaixadas e recebemos muitas ameaças. Diante disso, decidimos abandonar as eleições e passamos a realizar nas escolas, a cada 17 dias, um Festival de Cultura Tradicional sobre danças populares, instrumentos como balafon, korah e sobre o bambará, que é nosso dialeto¹.

Conheci Hassane Kouyaté durante uma vivência que aconteceu em 2011 no Sesc Vila Mariana em São Paulo. Minha pesquisa de mestrado foi sobre os griots, que são os contadores de histórias da África Oeste, pertencentes a tradição oral da nyamacala. Ficamos uma semana, de 9h às 15hs, aprendendo sobre os valores de sua tradição, métodos de contação de histórias, danças tradicionais, jogos de escuta e oralidade. Foi durante esse encontro que ele nos contou sobre sua candidatura na sua cidade, através de um partido composto em sua maioria de artistas tradicionais, e da desistência de concorrer por conta das ameaças, e como iniciou o projeto de levar o festival tradicional para as

escolas a cada 17 dias. Para Hassane Kouyaté, filho sucessor de Sotigue Kouyaté, o ato de resistência possível diante das imposições dos colonizadores em seu território, foi levar a arte e a tradição de seu povo para as escolas com o propósito de transmitir e manter vivas as peculiaridades das culturas de seu povo. Os festivais nas escolas aconteciam a cada 17 dias, um de balafon, um de contos tradicionais, de danças tradicionais, de músicas e instrumentos específicos de seus ritos como a Korah, de vestimenta sagrada, enfim, todas as expressões culturais e artísticas passaram a circular pelas escolas.

Outra inspiração para fundamental na criação do Projeto Ocupa Escola foram os CIEPS - Centro Integrados de Educação Pública, construídos na gestão do Governo do Brizola no Estado do Rio de Janeiro na década de 80, um legado exemplar de como programas de política educacionais podem de fato ampliar e renovar o papel das instituições públicas. Em 1983, o governador Brizola, influenciado pelos ideais de Darcy Ribeiro, secretário de educação da sua gestão, realizou o ousado Projeto dos CIEPs, escolas públicas que tinham como em sua arquitetura um formato diferenciado, arejado, com áreas de lazer, auditórios, pátios amplos, verdadeiros equipamentos educacionais e culturais. Um edifício estruturado para as crianças e jovens estudarem em período integral, oferecendo alimentação e atividades culturais.

Como forma de articular as ações voltadas para cultura e arte, o secretário de educação Darcy Ribeiro, criou o programa dos animadores culturais. O programa considerava os aspectos culturais dos territórios como ponto de diálogo entre a escola e a comunidade, tendo como referência o método do Paulo Freire, “a autonomia preponderante do educando na construção e execução do programa”. A ideia era formular uma política educacional que contemplasse em sua metodologia a criatividade humana.

ESTRUTURAÇÃO

Democratizar o acesso aos bens culturais, criar um espaço de protagonismo do educando, de diálogo entre o território e a comunidade escolar, abrir a escola para a circulação da produção artística e cultural da cidade e também para os trabalhadores da cultura locais. Ampliar a rede de equipamentos culturais e aproximar educação e cultura. Esses são os principais objetivos do Projeto Ocupa Escola. Um dos princípios que nortearam a idealização do Projeto Ocupa Escola foi a concentração de equipamentos culturais localizados no centro e na zona sul da cidade do Rio de Janeiro, como forma de

atenuar tal centralização de equipamentos culturais públicos, existem na zona norte e zona oeste arenas e lonas culturais, no entanto, isso não significa que há equidade em relação a ofertas de programação cultural nesses territórios.

Em sua configuração original o Projeto apresentava a ocupação da escola pública através de diversas formas: a cada quinze dias uma ocupação cultural fechada, com duração de três horas, no horário do turno escolar, com diversos segmentos distribuídos pelos espaços da escola, circo, dança, teatro, show de bandas, de mágica, culinária, oficinas, cinema, palestras, capoeira, fanfarra, palhaços, jogos, artes visuais, culturas tradicionais e de povos originários. Uma vez por mês o Projeto realizava uma ocupação cultural aberta no final de semana para a comunidade local, com duração de cinco horas, seguindo a variedade da diversidade cultural da ocupação fechada, com diversos segmentos, incluindo shows no pátio, contratação de trabalhadores locais como pipoqueira, pula-pula, cachorro quente, limpeza, equipe operacional e produção.

Outra forma de ocupação cultural do espaço acontecia através da residência artística feita por grupos locais selecionados através de editais. Os grupos residentes eram diversos, fanfarra, grupo de palhaços, de dança, de circo, de teatro, de percussão, de capoeira, de hip hop, de poesia, etc, e tinham como objetivo desenvolver oficinas continuadas nas escolas para os alunos, além de ocupar a escola como sede, realizando ensaios, encontros de produção, apresentações, e, em alguns casos, produzindo uma obra artística para apresentação no final do ano. Como foi o caso do grupo Bando de Palhaços que ensaiaram uma peça durante a residência artística que envolvia também alguns funcionários das escolas parceiras.

Como responsável pela articulação de artistas locais e da cidade, a escola tinha como profissional o articulador cultural, que fazia a ponte entre as diversas esferas, estudantis, coordenação e direção, docentes, território, articuladores de outras escolas, instituições parceiras para passeios, Também era responsável pela supervisão do grupo residente, entrega de relatórios, cronograma, orçamento, e prestação de contas.

IMPLEMENTAÇÃO

O Projeto teve como gestor parceiro a Casa da Arte de Educar, uma organização não governamental com sede na comunidade Mangueira. O GT de arte educação se conectou com a ong durante os eventos da DesConferência e Conferência Municipal de Cultura. Parceria que se deu por conta dos trabalhos realizados pela Casa e o desenvolvimento da pesquisa da Mandala dos Saberes. Metodologia desenvolvida pela equipe de Pesquisa_Ação da ong, onde o processo de elaboração de saberes, conhecimentos e entendimento, se dava a partir da reunião de saberes de cada pessoa em um coletivo, onde todos os diversos sujeitos tinham como contribuir. No Projeto Ocupa Escola, os alunos, professores, equipe operacional, direção, coordenação, comunidade do entorno, artistas e gestão, eram conduzidos por pesquisadores que direcionavam encontros e mapeavam os saberes de cada um em experiência com Projeto, com o objetivo de analisar os resultados e consequências das ações referentes ao Projeto. Após as análises das Mandalas dos Saberes e identificação de resultados, algumas ações eram redirecionadas, ou criada novas atividades, para melhores desempenhos das atividades pertinentes ao andamento, consistência na execução do Projeto. Uma das ações criadas a partir da Mandala dos Saberes foi o Ocupa Professor, uma ação direcionada aos professores e equipe da escola para aproximá-los do Projeto.

O Ocupa Escola iniciou a fase de implementação no ano de 2015 nas onze unidades escolares selecionadas em 2014. Estruturadas para atuarem como potentes equipamentos culturais comunitários para comunidades escolares e o público em geral, as unidades receberam equipamentos específicos de som e iluminação e equipes escolhidas e treinadas para executarem as atividades do Projeto. À frente da gestão e desenvolvimento da pesquisa estava a ONG Casa da Arte de Educar e os coordenadores artistas educadores, em parceria com a Secretaria Municipal de Educação (SME).

O edital para selecionar grupos artísticos locais foi lançado logo no início do ano, e o treinamento das equipes abrangeu áreas de comunicação, prestação de contas, produção de eventos no âmbito escolar, levando em consideração conteúdo, e articulação comunitária. O período de pré-produção durou três meses de 2015, fevereiro, março e abril. Após o treinamento da equipe, grupos residentes selecionados e escolas estruturadas, a próxima fase foi introduzir equipes e cronogramas das ocupações culturais internas e abertas no cotidiano escolar nos meses do ano letivo. Todas as escolas

receberam oficialmente a primeira ocupação cultural interna durante o mês de maio. Mais de 150 artistas participaram dessa ação, as ocupações abertas aconteceram de acordo com a disponibilidade e agenda de cada escola, algumas maio e outras em junho.

RESULTADOS

Como principais resultados, o primeiro ano do Projeto obteve impactos relevantes, como diminuição de conflitos, melhora no desempenho escolar, aumento da regularidade na frequência, e participação nas atividades. Sete mil estudantes tiveram acesso à programação cultural e oficinas regulares. O Projeto alcançou bairros da cidade com poucos ou nenhum equipamento cultural no território, entre eles estão, Santa Tereza, Vila Isabel, Bangu, Ricardo de Albuquerque, Vila Kosmos, Pilares, Complexo da Maré, Ilha do Governador, Santa Cruz. Durante o ano foram mais de 500 Ocupações Artísticas, com programação variada, envolvendo diversidade de linguagens artísticas, além de debates e oficinas. Para isso foram contratados 6 mil artistas de todas as regiões da cidade. Totalizando quase 2.000 horas de programações culturais, marcadas pela diversidade, atendendo a 14.000 alunos no total. Um modelo de Projeto múltiplo, plural, legitimado por artistas educadores com práticas a partir do chão da escola. A escola pública é o um dos equipamentos públicos mais bem distribuídos e capilarizados na cidade, o Rio de Janeiro possui aproximadamente 1556 unidades, sendo uma das maiores redes públicas de ensino da América Latina, estando presente em praticamente todos os bairros e comunidades.

Em maio de 2018 o Projeto Ocupa Escola serviu de base para elaboração das Emendas da Cultura nas Escolas do Plano Municipal de Educação do Rio de Janeiro. As emendas foram elaboradas a partir de uma escuta ativa da Comissão de Educação e Cultura da Câmara dos vereadores, naquele ano liderada pelo então vereador Tarcísio Motta. As emendas aprovadas para o PME foram as seguintes:

→ Emenda aditiva 201- Acrescente-se na meta 7, onde couber, estratégia com a seguinte redação: (...) Garantir no quadro funcional da rede pública municipal de educação, com equiparação salarial compatível com o cargo, o profissional responsável pela produção das ações culturais, artísticas, esportivas, pela formação artística cultural dos profissionais

da educação e pela organização do calendário de programações em diálogo com a comunidade escolar. Aprovada.

→ Emenda aditiva - Nº 202- Comissão de Educação - Acrescente-se na meta 7, onde couber, estratégia com a seguinte redação: (...) Viabilizar a utilização das estruturas físicas das escolas nos finais de semana para funcionamento de espaços de abrangência educacional, cultural e esportiva, geridos exclusivamente pelo poder público, como forma de fomentar a integração escola comunidade, o diálogo entre arte a cultura e a educação, a circulação da produção cultural e artística da cidade e programas de residência artística, e a formação artístico cultural dos profissionais de educação. A rede pública municipal de Educação aumentará gradativamente o percentual de escolas municipais que atuarão com esta finalidade na seguinte projeção: em 2018 -10%, em 2020 -15%, em 2024-20%; em 2027-30%. Aprovada

Ao ocupar a escola com ações culturais, como cinema, teatro, dança, capoeira e diversos segmentos, a sua finalidade é ampliada e sua capacidade de atender a comunidade se expande, abrindo espaço para atuação de diversos atores sociais tanto da educação não formal quanto artista.

Mas seria um dever da escola ampliar sua finalidade para além das pré-determinadas pelo sistema organizacional da sociedade? Considerando que a escola é um espaço sociocultural, as possibilidades de utilização da estrutura espacial da escola para outras finalidades são inúmeras. Fazer da escola um lugar de integração da sociedade, para entreter e proporcionar lazer, para produção, no âmbito da criação e também economia criativa, reformatando a sua função social e seus “programas” a cada momento e necessidade de acordo com a demanda do território e comunidade. Para transcender os determinismos sociais para o qual a escola está submetida, o sujeito/cidadão precisa assumir um papel de agente transformador, do conceito, do espaço, do tempo, da estrutura escolar, a fim de inovar seu sentido e significado. Reconhecer o direito de fomentar espaços que possibilitem a ampliação do capital cultural de cada indivíduo. Reformatar os espaços físicos das escolas como uma forma de contribuir para difusão da arte e da cultura no território, através dos artistas locais e da sociedade, aplicando na prática as diretrizes nacionais para democratização do acesso à cultura e aos bens culturais. O

sujeito/cidadão é o principal agente responsável pela reformatação da escola em relação a sua estrutura espacial, no sentido de propor e oferecer outras finalidades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVAREZ, Sonia; DAGRINO, Evelina; ESCOBAR, Arturo. (Orgs.). **Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos novas leituras**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 2009.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **A miséria do mundo**. Petrópolis: Vozes, 1997.

BOURDIEU, Pierre & Jean-Claude Passeron. **A reprodução: elementos para uma teoria dos sistemas de ensino**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

BOSI, Alfredo. **Ideologia e Contra-Ideologia: temas e variações**. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

CALABRE, L. (Org.). **Políticas culturais: um campo de estudos**. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 2008.

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

COUTINHO, Carlos Nelson; TEIXEIRA, Andréa de Paula (Orgs.). **Ler Gramsci, entender a realidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

GIROUX, Henry. **Teoria crítica e resistência em educação**. Petrópolis: Vozes, 2006.

GOHN, Maria da Glória. **Manifestações de Junho de 2013 no Brasil e Praça dos Indignos no Mundo**. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

_____. **Novas teorias dos movimentos sociais**. 5ª Ed. São Paulo: Ed. Loyola, 2014.

GRAMSCI, Antonio. Quaderni del Carcere. In: GERRATANA, Valentino (Org.). **Edição crítica do Instituto Gramsci**. Turim: Einaudi, 1977.

HOBSBAWN, Eric. **A era dos impérios**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008. HOBSBAWN, Eric. **A era do capital**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

HOBSBAWN, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX 1941-1991**. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

HOLLOWAY, John. **Mudar o Mundo sem tomar o poder**. São Paulo: Contraponto, 2003.

KOUYATÉ, Hassane. **Identidade e Diversidade Cultural: encontro com o griot Hassane Kouyaté**. Anotações Pessoais de palestra realizada no SESC Ipiranga em São Paulo, 18 de maio de 2011.

LEHER, Roberto; SETÚBAL, Mariana (Orgs.). **Pensamento crítico e movimentos sociais: diálogos para uma nova práxis**. São Paulo: Córtez, 2005.

MCLAREN, Peter. **Pedagogia revolucionária na globalização**. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2003.

MÉSZÁROS, Isteván. **A Educação para Além do Capital**. São Paulo: Boitempo, 2005.

NUSSBAUMER, G. (Org.). **Teorias e políticas da cultura: visões multidisciplinares**. Salvador: Edufba, 2007.

SECRETARIA DE EDUCAÇÃO DO ESTADO DE SÃO PAULO. Programa Escola da Família completa 15 anos e comemora com festa. Disponível em: <<http://www.educacao.sp.gov.br/noticia/escola-da-familia/programa-escola-da-familia-comemora-15-anos-com-festa-comemorativa/>>. Acesso em 24 set de 2018.

YÚDICE, G. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

CIDADANIA CULTURAL E POLÍTICAS DE FORMAÇÃO: REFLEXÕES SOBRE AS ESCOLAS LIVRES NO CEARÁ (2022 - 2024)

Ernesto Gadelha¹
Adson Rodrigo Silva Pinheiro²
José Carlos Lázaro³

RESUMO: O presente estudo investiga a eficácia das Escolas Livres da Cultura no Ceará enquanto dispositivos de inclusão, descentralização e democratização da formação cultural, problematizando se essas iniciativas efetivamente subvertem estruturas históricas de exclusão ou se operam como extensões de um modelo centralizador. A pesquisa combina análise documental e questionários. Os resultados mostram que, apesar de ampliarem o acesso de grupos marginalizados, os desafios persistem, como a baixa representatividade indígena e quilombola e a falta de cogestão. As Escolas Livres promovem maior capilaridade das políticas culturais, os resultados de inclusão são inegáveis, mas cabe a reflexão que essa inclusão ocorre dentro de um modelo institucional, limitando seu potencial emancipatório.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas culturais, Escolas Livres, Inclusão social, Secult CE, Formação artística.

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se deu no escopo do Programa Cientista Chefe da Cultura, do Governo do Ceará (CCCult-CE), a partir do seu Eixo 3, que se debruça sobre a avaliação de políticas públicas no Ceará. Frente a uma demanda da Coordenadoria de Formação, Livro e Leitura – CCFOL da SECULT CE, a proposta era compreender melhor o impacto dos projetos das Escolas Livres da Cultura⁴(ELCs), realizados no período de 2022 a 2024, no que tange, entre outros aspectos, à inclusão do público de alunos beneficiados por suas ações. É fundamental destacar que a noção de inclusão nas políticas públicas do Estado do Ceará está intrinsecamente relacionada ao acesso à cultura, bem como à identificação

¹ Mestre em Educação; Analista Cultural da Secult CE e Coordenador da Coordenadoria de Formação Livro e Leitura da SECULT-CE; e-mail: ernestogadelha@gmail.com

² Doutor em História; Historiador da Secult CE; e-mail: adson.pinheiro@secult.ce.gov.br.

³ Doutor em Planejamento Ambiental; Professor da PPAC/UFC e Pesquisador do CCult-CE, A; e-mail: lazaro@ufc.br.

⁴ Ação da política pública de formação da Secult-CE iniciada em 2016, sobre a qual discutiremos mais extensamente mais adiante.

das populações e territórios efetivamente contemplados por essas ações. Nesse contexto, surge a indagação: em que medida o projeto ELCs contribui para a promoção da inclusão de segmentos da população historicamente excluídos do acesso a políticas culturais no estado? Além disso, quais segmentos populacionais e territórios são, de fato, incorporados por essa iniciativa? Partindo da ideia de inclusão em discussão no Guia Inclua da Cultura, neste texto faremos um recorte sobre a inclusão nos perfis dos participantes das ELCs, focando inicialmente nas questões de inclusão de etnia, gênero e afetividade.

A POLÍTICA DE FORMAÇÃO DA SECULT E A IMPLEMENTAÇÃO DAS ELCs

A política de formação artística e cultural da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (Secult-CE) tem se consolidado como um dos eixos para a democratização do acesso às políticas culturais no estado. Podemos resgatar que esse processo de implementação de iniciativas de formação para a área cultural ganha maior densidade a partir da década de 1990, quando a Secult-CE intensifica esforços para estruturar um arcabouço institucional capaz de articular ensino, produção simbólica e inserção profissional. Nesse horizonte, a fundação do Instituto Dragão do Mar da Indústria do Audiovisual, em 1996, instaura um marco de inflexão na tessitura de iniciativas formativas (GADELHA; BARBALHO, 2022). Ao longo de sua existência, essa instituição não apenas inaugurou um programa de formação básica em distintas linguagens artísticas, engendrou percursos de aprofundamento, que coloquialmente passaram a ser chamados de “colégios” (GADELHA; BARBALHO, 2022). Tais espaços, concebidos sob uma perspectiva inovadora à época, desempenharam papel relevante na capacitação de agentes culturais, abrangendo não somente a formação de artistas, como de técnicos para atuar no campo das artes, sobretudo do audiovisual.

Ao longo das três últimas décadas, observa-se uma intensificação e expansão progressiva de iniciativas voltadas à consolidação da política de formação artística e cultural no Ceará, conferindo-lhe maior substância e projeção. Dentre essas ações, destaca-se a implementação de diversas escolas especializadas⁵ na instrução e difusão das

⁵ Escola de Artes e Ofícios Thomaz Pompeu Sobrinho (2002); Curso de Habilitação Profissional de Técnico em Dança (2005), posteriormente incorporado pela Escola Porto Iracema das Artes; Escola de Artes do

artes e da cultura, favorecendo o desenvolvimento de competências e saberes no campo cultural. Outro marco significativo nesse processo foi a criação, em 2016, da Coordenadoria de Conhecimento e Formação⁶ (CCFOR) no organograma da Secult-CE, que reafirmou a formação artística e cultural como um dos eixos estruturantes da política cultural estadual, conferindo-lhe maior institucionalidade e perenidade. Por outro lado, o advento dessas escolas e seus programas de formação, acabou por reproduzir uma tendência recorrente de concentração de ações e iniciativas da política cultural do estado na capital Fortaleza.

Nesse contexto, na formulação do plano do segundo governo Camilo Santana (2019-2022), intitulado “Os 7 Cearás – Propostas para o Plano de Governo” consta a criação de 13 escolas de tempo integral na cultura com currículo de artes inovador (CEARÁ, 2014). Complementar à ideia de criar “escolas”, tal como previsto no plano de governo supracitado, a Secult-CE propôs a criação de uma modalidade de fomento à formação artística e cultural intitulada Escolas Livres da Cultura (vide BARBALHO; COSTA, 2023), tendo o então secretário da cultura, Fabiano Piúba, como idealizador desta política⁷. Esta foi operacionalizada inicialmente por meio de um edital que garantia apoio, na forma de fomento plurianual, a projetos formativos realizados por organizações da sociedade civil (OSCs)⁸. Esses projetos poderiam ser iniciativas de formação já existentes ou projetos inaugurais, concebidos especialmente para a finalidade daquele edital.

Entre as premissas que fundamentam a proposta do primeiro edital e, por conseguinte, das Escolas Livres da Cultura, destacamos algumas que consideramos relevantes e sobre as quais passamos a comentar. A primeira delas é a noção de que a

Centro Cultural Bom Jardim (2006); Escola Porto Iracema das Artes (2013); Vila da Música Monsenhor Ágio Augusto Moreira (incorporada pelo poder público em 2017; Escola de Gastronomia Social Ivens Dias Branco (2018).

⁶ Esta coordenadoria, posteriormente viria a abranger também a política do livro, da leitura, bibliotecas e literatura, passando a chamar-se Coordenadoria de Formação, Livro e Leitura (CCFOL).

⁷ Em 2024, o Ministério da Cultura (MinC), propôs uma política pública específica para as “Escolas Livres” desenvolvida pela Secretaria de Formação, Livro e Leitura (Sefli), criando a Rede Nacional de Escolas Livres, que conta com 68 organizações da sociedade civil.

<https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/politica-de-formacao-artistica-do-minc-68-escolas-livres-organizadas-em-rede-nacional>

⁸ O 1º edital está em <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/oportunidade/138/>

parceria entre o poder público e a sociedade civil pode potencializar a implementação e os resultados de políticas públicas, sobretudo considerando que a relação que as OSCs mantêm com seus contextos de atuação favorece um diálogo e aproximação mais alinhados com as demandas dos territórios e seus respectivos públicos. Uma segunda premissa é a do entendimento de que as ações formativas possuem caráter processual, se dão na duração e, portanto, necessitam de tempo e continuidade para se consolidar, demandando, dessa forma, uma subvenção plurianual. Importante mencionar que o edital ELCs inaugurou esse tipo de fomento no contexto das políticas culturais no Ceará. Um terceiro aspecto é a descentralização da política de formação, visto que pelo menos 50% dos projetos contemplados devem ser de municípios do interior do estado. Finalmente, uma quarta premissa diz respeito à valorização da pluralidade epistêmica e metodológica, reconhecendo a diversidade e importância dos saberes e fazeres que atravessam e constituem o campo das artes e da cultura, nos mais diversos territórios.

A segunda edição do Edital ELCs⁹, objeto da pesquisa ora apresentada, foi lançada em 2022. Diferentemente da primeira edição, que teve um financiamento com duração de três anos, seu fomento estendeu-se por apenas dois anos. Dividido em três categorias distintas, relacionadas ao projeto e sua dimensão, os valores anuais para cada uma delas foram, respectivamente: Categoria 1: 190 mil (total de 380 mil em dois anos); Categoria 2: 130 mil (total de 260 mil em dois anos); Categoria 3: 80 mil (total de 160 mil em dois anos).

Vale ressaltar que há uma dimensão do projeto ELCs que converge com o ideário do histórico Programa Cultura Viva¹⁰ (do MINC), mostrando o papel da educação mais como elemento estruturante da cidadania cultural, ampliando as possibilidades de inserção e protagonismo das comunidades nos processos de criação e difusão artística do que apenas um mecanismo de qualificação técnica voltado à profissionalização. Essa perspectiva amplia a noção de formação cultural, compreendendo-a não apenas como um meio para inserção no mercado de trabalho, mas como um direito fundamental e um

⁹ O segundo edital está disponível em <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/oportunidade/3655/>

¹⁰ Sobre o Programa Cultura Viva, lançado em 2004 pelo Ministério da Cultura podemos resgatar seus conceito e nos capítulos 10 e 11 de Calabre (2019) e Medeiros et al.(2015),entre outros textos

instrumento de emancipação social. As ELCs, ao se alinharem conceitualmente ao Cultura Viva, reforçam a ideia de uma educação pautada na valorização dos saberes tradicionais, das expressões populares e das múltiplas linguagens artísticas que compõem a diversidade cultural do Ceará. Nesse sentido, a ênfase em metodologias participativas, ancoradas na valorização dos saberes locais e na construção coletiva do conhecimento, dialoga com uma trajetória mais ampla de institucionalização das políticas de formação artística e cultural no Ceará.

A análise crítica de alguns aspectos relativos à inclusão no escopo da implementação das ELCs dentro da política pública da Secult-CE é o eixo central deste artigo. Embora a pesquisa realizada busque compreender várias dimensões concernentes aos efeitos das ações formativas das escolas, nesse artigo, mais especificamente, buscaremos discutir em que medida essas escolas têm promovido inclusão, descentralização e pluralidade de saberes.

A PESQUISA: ESCOLA LIVRES E INCLUSÃO

É fundamental destacar que a noção de inclusão nas políticas públicas do Estado do Ceará está intrinsecamente relacionada ao acesso à cultura, bem como à identificação das populações e territórios efetivamente contemplados por essas ações. Nesse contexto, surge a indagação: em que medida a ação ELCs contribui para a promoção do acesso às políticas de formação cultural no estado? Além disso, quais segmentos populacionais e territórios são, de fato, incorporados por essa iniciativa?

Para responder essas questões, é importante sinalizar que falar de inclusão e ações afirmativas nas políticas do Estado do Ceará é tratar da importância do “Guia INCLUA da Cultura” (GOMES et al. 2024), que foi uma iniciativa resultante da articulação entre a Plataforma INCLUA, do IPEA¹¹, e o Eixo de Pesquisa 2 do Programa Cientista-Chefe¹² da Cultura do Governo do Estado do Ceará (CCCult-CE).

¹¹ A Plataforma INCLUA, na qual o Guia INCLUA da Cultura está inserido (<https://inclua.ipea.gov.br/>), oferece ferramentas para reflexão sobre riscos de exclusão na prestação de serviços públicos.

¹² Mais detalhes sobre o Programa Cientista Chefe da Cultura podem ser encontrado em Almeida, Barbalho e Azevedo Jr. (2023) ou direto no site da FUNCAP em <https://www.funcap.ce.gov.br/programas-de-auxilio/cientistachefe-geral/>. Acesso 16 fev.2025.

Partindo-se do Projeto INCLUA do IPEA, e seu Guia Inclua “genérico” (PIRES et al, 2023), o guia para o setor cultural surge como um instrumento de promoção da equidade e redução das desigualdades nos processos de implementação de políticas culturais. Baseado em princípios como intersetorialidade, interseccionalidade e transversalidade, o material se destina a profissionais da gestão cultural e busca fomentar reflexões sobre a inclusão social, a representatividade e os riscos de reprodução de desigualdades na gestão de políticas culturais (Ipea, 2024). No campo da cultura, esse desafio se torna ainda mais premente diante das históricas exclusões e assimetrias de acesso. Nesse contexto, o Guia INCLUA da Cultura aparece como material estruturado para orientar gestores e profissionais que atuam em equipamentos culturais, auxiliando na identificação e prevenção de processos excludentes.

Para construir uma gestão cultural inclusiva, entende-se que é importante refletir sobre o acesso de grupos historicamente marginalizados à plena vivência de seus projetos de sociedade e ao exercício da cidadania (SANTOS, 2015, SILVA e JESUS, 2023). Essa questão vai além da simples presença desses grupos nos espaços culturais; trata-se do direito de serem quem são, independentemente das perseguições e discriminações que sofreram ao longo da história. Os povos indígenas, quilombolas, a população negra, a comunidade LGBTQIAPN+ e tantos outros grupos enfrentaram, e ainda enfrentam, barreiras para afirmar suas identidades e garantir seus direitos (Ipea, 2024).

Assim, a inclusão, de fato, no âmbito da gestão cultural, transcende o mero reconhecimento e respeito às manifestações culturais, demandando a garantia efetiva de acesso equitativo aos bens e dispositivos culturais que estruturam a sociedade institucionalizada. Tal inclusão, de caráter emancipatório e não excludente, deve facultar aos indivíduos e coletivos historicamente marginalizados a prerrogativa de representar o mundo segundo sua própria cosmovisão, estabelecendo, dessa forma, os alicerces para sua autodeterminação e transformação social. Conforme suas aspirações legítimas. Trata-se, pois, de um exercício de desvelamento e valorização de saberes que, frequentemente, são relegados à obscuridade pelos paradigmas epistêmicos dominantes.

Faz-se necessário, portanto, não apenas um exame crítico das políticas culturais sedimentadas em estruturas hegemônicas e excludentes, assim como a concepção de

novas arquiteturas do conhecimento, capazes de dismantelar os alicerces da exclusão e inaugurar um horizonte onde a pluralidade epistemológica e a democratização dos espaços de produção simbólica sejam princípios fundamentais (ALMEIDA; BARBALHO; AZEVEDO JR., 2023). Além disso, a compreensão dos processos de inclusão e exclusão social, bem como do exercício da cidadania, exige uma análise minuciosa das transformações que perpassam o corpo social e de seus impactos sobre as dinâmicas políticas. Tal reflexão evidencia a urgência de reformulações estruturais que não apenas ampliem o acesso, mas garantam uma participação ativa e emancipatória na construção de uma cultura verdadeiramente diversa e acessível a todos (COSTA, IANNI; 2018).

A INCLUSÃO NAS ESCOLAS LIVRES DA CULTURA

A proposta das ELCs tem se apresentado como uma alternativa de democratização do acesso à cultura, com o intuito de expandir as fronteiras da inclusão cultural em diversas regiões e comunidades marginalizadas. Ao adentrarmos a análise crítica desse modelo, surgem questões fundamentais sobre o impacto dessas iniciativas, suas relações com as estruturas históricas de exclusão e os limites das políticas culturais formuladas e implementadas por tais espaços. Por isso, é importante refletir sobre o papel das ELCs na democratização. Embora suas ações possam ampliar o alcance de políticas culturais, a verdadeira transformação depende de uma capacidade de romper com as estruturas de exclusão historicamente consolidadas.

SOBRE A METODOLOGIA DA PESQUISA

Para avaliar ainda de que maneira as ELCs incorporam a dimensão da inclusão, tomamos como referência um relatório elaborado pela pesquisa do Eixo 3 do Programa Cientista Chefe da Cultura, abrangendo o período de execução da 2ª edição do Edital ELCs, de 2022 a 2024, fundamentado em três avaliações distintas: avaliação realizada junto aos gestores dos projetos, por meio de *survey*; avaliação de um projeto específico voltado à formação musical de crianças com deficiência, que possibilitou que 56 responsáveis expusessem suas vivências e reflexões; avaliação junto aos discentes participantes dos projetos em atividade em 2024.

Neste trabalho focaremos no resultado de um questionário direcionado aos estudantes participantes dos projetos. Com um total de 35 questões cuidadosamente formuladas, esse instrumento tinha a intenção de coletar dados objetivos, bem como capturar percepções subjetivas acerca das vivências dos discentes. À medida que as semanas transcorreram, as respostas começaram a ser registradas.

Os questionários foram disponibilizados eletronicamente em 10 de maio de 2024, concedendo aos participantes um prazo até o dia 31 do mesmo mês para respondê-los. Com o intuito de assegurar ampla acessibilidade e compreensão acerca da relevância da pesquisa, instruções detalhadas acompanharam os formulários. Entre as principais diretrizes, ressaltam-se a exigência de autorização parental para menores de idade, a recomendação de suporte institucional para aqueles com dificuldades de acesso à internet e a ênfase na mobilização do maior número possível de participantes, de modo a enriquecer a abrangência e a qualidade dos dados coletados.

Dos 30 projetos em atividade, 24 conseguiram mobilizar seus alunos para participar da pesquisa. Ao término do período de coleta, uma amostra por conveniência, seguindo uma demanda tipo “bola de neve”, 591 estudantes haviam respondido ao questionário; contudo, após um processo de triagem, 581 respostas foram consideradas válidas.

RESULTADOS, ANÁLISES E CONSIDERAÇÕES

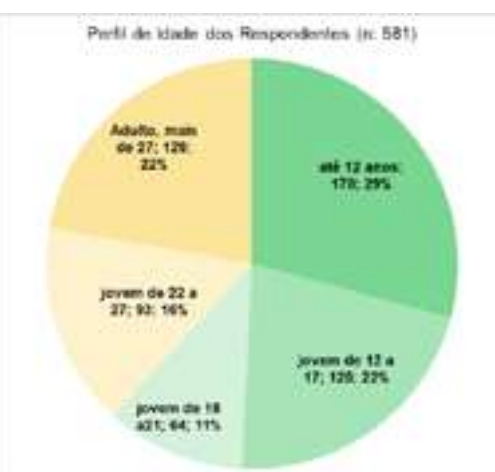
O questionário aplicado busca identificar várias nuances, subjetivas e objetivas, relativas à reverberação das ações formativas junto aos estudantes. Neste trabalho, focaremos em algumas dimensões, tais como “inclusão”, começando pela questão territorial regional, seguindo os achados sobre etnia e raça, identidade de gênero, orientação afetivo-sexual. Ressalta-se que este foi um estudo amostral por conveniência, mas nem por isso os dados deixam de ser representativos tanto academicamente como para a gestão.

Analisando alguns perfis básicos da amostra de respondentes (n-581), que entendemos como representativa dos beneficiários, temos:

Figura 1a: Renda Familiar



Figura 1b: perfil de Idade

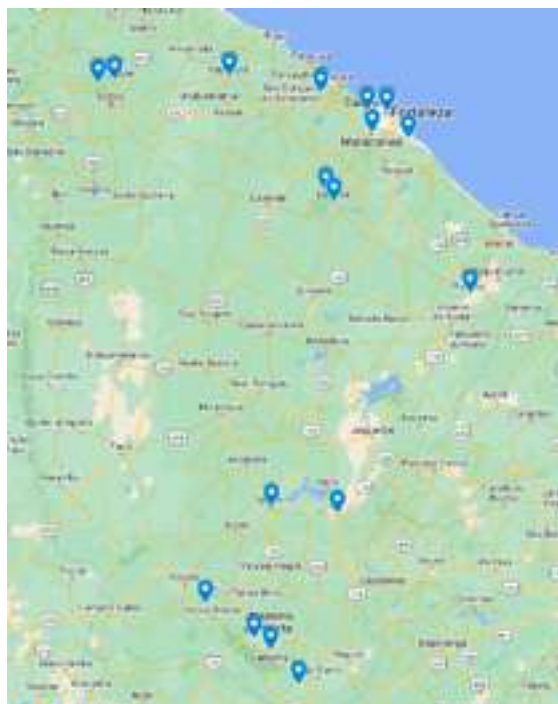


Nestes perfis (fig. 1a e 1b) podemos notar que dos respondentes, participantes dos projetos das Escolas Livres, cerca 68% tem um perfil de renda mensal familiar de até 1 salário-mínimo, sendo 23% com renda abaixo de meio salário. Notamos também que 51% são menores de idade. De certa forma isto mostra a diversidade dos 30 projetos do segundo edital. Ao mesmo tempo que abrange um dos públicos focos da ECL, os jovens, também reforça, junto aos projetos, a característica de incluir perfis em situação socioeconômica que tem menos acesso a formações culturais.

TERRITORIALIDADE REGIONAL E INCLUSÃO NAS ELCs

Um aspecto inicial dessa análise é a descentralização geográfica das atividades culturais promovida pelo segundo edital das ELCs.

Figura 2: Distribuição das ELCs no Ceará _ 2o Edital (fonte CCFOL-Secult)



Dos 30 projetos contemplados pelo segundo edital, percebe-se já o deslocamento do fomento para além da capital cearense e sua região metropolitana, um indicado explícito de descentralização. No discurso oficial, essa descentralização visa garantir que o acesso à cultura não esteja restrito aos grandes centros urbanos, promovendo oportunidades em comunidades periféricas.

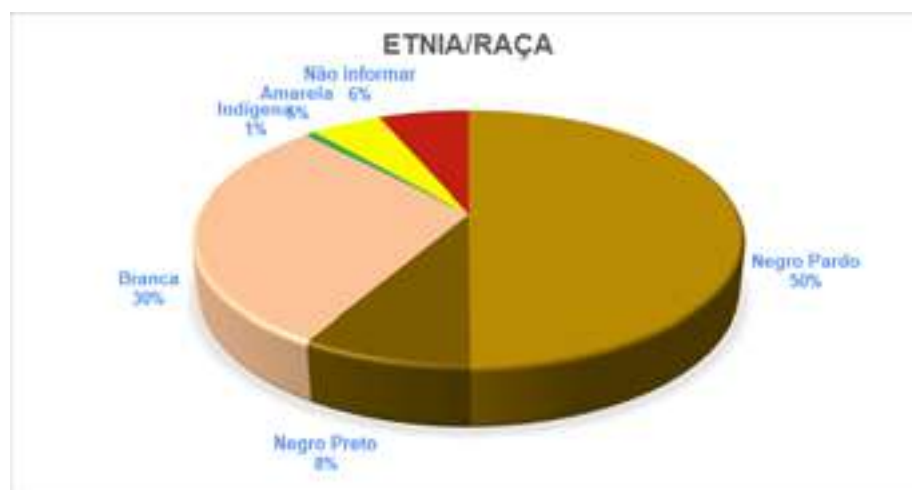
Vimos que há uma considerável distribuição e descentralização dos projetos de ELCs aprovados no Edital 2. Importante levar em conta que a descentralização, além de geográfica, ela precisa ser epistemológica e política, permitindo que esses grupos participem da elaboração, execução e governança das políticas culturais, garantindo uma distribuição equitativa de recursos e a autonomia das populações a serem beneficiadas.

ETNIA E RAÇA NAS ELCS

Um dos primeiros aspectos a demandar um exame acurado concerne ao perfil dos participantes dos projetos, com especial atenção à dimensão racial. Longe de constituírem categorias estanques, raça e etnia configuram-se como constructos sociais profundamente interdependentes, cuja interseção delineia um panorama mais amplo da composição do corpo discente e das complexas dinâmicas que atravessam sua trajetória educacional. No Brasil, país cuja tessitura social é marcada por assimetrias raciais enraizadas em processos

históricos de exclusão, ela se impõe, sobretudo, como ferramenta crítica para desvelar os mecanismos sutis e estruturais de inclusão e exclusão, evidenciando como tais processos modulam as experiências dos estudantes, influenciam seus percursos de aprendizagem e condicionam, em última instância, seu pertencimento simbólico e material à esfera educacional.

Figura 3: Composição étnico-racial dos respondentes (pesquisa de campo - CCCult)



Dos dados apresentados na Figura 3, podemos observar que a maioria dos participantes das ELCs, fomentadas no segundo edital, é formada por pessoas que se declaram pardo negro, com 50%. Já em segundo, com 30%, são pessoas que se identificam como brancas. Em menor proporção, de 8%, tem as pessoas que se identificam como pessoas pretas negras. Já indígenas, apenas 1%, amarelos 5%, e 6% não souberam informar.

Se o recorte em questão apresenta um montante de 58% dos respondentes se declarando negras, pode-se afirmar que o projeto promove *inclusão*, na perspectiva apresentada pelo Guia Inclua da Cultura (GOMES et al. 2024), ao favorecer o acesso de segmentos historicamente em desvantagem a políticas públicas de cultura. Neste caso específico, trata-se de inclusão, tendo em vista o marcador social da *raça*. O Guia Inclua da Cultura destaca, entretanto, que as políticas culturais devem garantir, além do acesso, o protagonismo dos grupos historicamente marginalizados na formulação e execução das ações culturais. Nesse aspecto, um passo necessário a ser realizado posteriormente, no escopo desta pesquisa, é a análise dos gestores e proponentes dos projetos.

A concentração de ações em determinados territórios e a ausência significativa de indígenas e quilombolas nos dados reforçam a necessidade de estratégias que não apenas convidem esses grupos a participar, mas garantam que suas práticas culturais sejam reconhecidas, valorizadas e estruturadas de forma autônoma.

IDENTIDADE DE GÊNERO NAS ELCS

A identidade de gênero, bem como a orientação sexual são pontos relevantes na análise de desenvolvimento de projetos culturais, pois influenciam diretamente a forma como diferentes públicos interagem com as atividades propostas. Compreender a diversidade de identidades de gênero e orientação sexual dentro do público permite que os projetos sejam mais inclusivos e representativos, evitando estereótipos ou exclusões.

A coleta e análise desse dado são essenciais para avaliar se o projeto promove a equidade de participação, garantindo que todas as pessoas, independentemente de sua identidade de gênero, sintam-se acolhidas e representadas. Esse enfoque pode ainda fomentar o desenvolvimento de iniciativas que valorizem a diversidade e reforcem a importância do respeito às várias expressões de gênero na sociedade.

Figura 4: Composição sobre gênero dos respondentes (pesquisa de campo - CCCult)

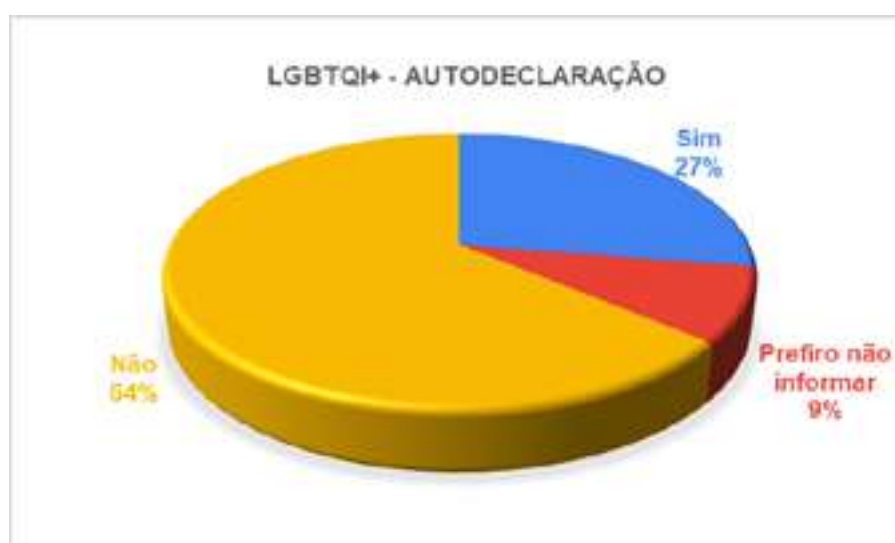


A figura 4 apresenta uma representação marcante de mulheres, 60%, com 6 % de pessoas não “CIS”, um dado interessante que aponta para a promoção da inclusão, nos termos propostos pelo já mencionado Guia Inclua.

ORIENTAÇÃO AFETIVO-SEXUAL NAS ELCs

Amostra de respondentes revela presença de 27% de beneficiários em formação nos projetos se autodeclarando “LGBTQI+”. A participação significativa dessa população demonstra tanto uma característica do campo como um esforço de inclusão, porém é importante que o modelo institucional das Escolas Livres garanta que essas vozes tenham espaço para pautar suas próprias narrativas e reivindicações. A inclusão de segmentos marginalizados não pode se restringir a números.

Figura 5: Autodeclaração/identificação como LGBTQI+ (pesquisa - CCCult)



O verdadeiro desafio é garantir que esses grupos tenham um espaço real de fala e ação dentro das políticas culturais, e que sua participação não seja instrumentalizada apenas para legitimar projetos já formulados. Neste sentido, o Projeto Arte Drag em Cena, realizado pela Associação das LGBT de Massapé, destaca-se como uma ação exemplar fomentada pelo edital ELCs.

A GUISA DE CONCLUSÃO E REFLEXÃO: PARA ONDE CAMINHAM AS ESCOLAS LIVRES DA CULTURA?

As ELCs surgiram como uma promessa de ampliação do acesso à cultura no Ceará, um passo significativo rumo à democratização das oportunidades no setor. Em seu segundo edital mostra-se que o caminho está no início, com bons indicativos. E o processo de levantamento de dados de resultados é importante para a gestão e desenvolvimento de

novos editais. A análise de como estão sendo apresentados os resultados, pelos perfis dos beneficiários da formação, é um indicativo para a aprendizagem no processo, não só pelas informações positivas, mas por lacunas a serem trabalhadas.

A relação entre as Escolas Livres do segundo edital e os Guias Inclua da Cultura e de Ação Afirmativa, lançado posteriormente e apoiado pela Secult-CE, revela contradições que não podem ser ignoradas. A presença de estudantes negros, LGBTQI+ e de baixa renda é um indicativo positivo, mas, por si só, não assegura que essas políticas estejam rompendo com estruturas excludentes. Sem mecanismos que garantam a participação ativa desses grupos na governança cultural, corre-se o risco de transformar a inclusão em um gesto meramente simbólico.

Resgatando Santos (2015) e Santos e Jesus (2023) a estrutura das políticas culturais no Brasil historicamente reproduz modelos eurocêntricos e urbanos, que acabam por invisibilizar práticas culturais periféricas, quilombolas e indígenas. Para que as ELCs rompam com essa lógica, é fundamental pensarmos como seus programas apoiados por editais públicos contemplem questões como: processos de cogestão comunitária, permitindo que as próprias comunidades participem ativamente da formulação e implementação das atividades culturais; reconhecimento da diversidade epistemológica, garantindo que os saberes tradicionais não sejam apenas “representados”, mas se tornem a base para novos modelos de ensino e transmissão cultural; fomento à autonomia econômica dos grupos envolvidos, assegurando que a cultura não seja apenas um espaço de participação simbólica, outrossim um instrumento real de emancipação social e econômica.

Além disso, a descentralização deve vir acompanhada de um processo desenvolvimento da autonomia e do protagonismo dos agentes dos diversos territórios, cuidando para que adquiram as ferramentas necessárias para sua autossuficiência e para a participação nas tomadas de decisão nas políticas que lhes concernem.

Mais do que um instrumento de inclusão simbólica, a cultura precisa ser entendida como um campo de transformação e disputa política. As ELCs representam, em meio às políticas culturais, um passo relevante no que tange à promoção do acesso às políticas voltadas para a formação, à inclusão de segmentos da população historicamente

marginalizados e de epistemes culturais. Um desafio que se apresenta é identificar em que medida essa política pode ser mais efetiva em relação ao empoderamento político de agentes culturais e seus respectivos territórios de atuação, promovendo uma inclusão de amplo espectro e que contribua para o exercício cada vez mais pleno da cidadania cultural dos participantes dos projetos das ELCs.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Custódio; BARBALHO, Alexandre; AZEVEDO JR., Ivânio (orgs.). *Cultura, inovação e inclusão social: estudos de políticas culturais no Ceará*. Fortaleza: Editora da Universidade Estadual do Ceará – EdUECE, 2023.

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; GADELHA, Ernesto (orgs.). *Formação artística e políticas públicas: temas e abordagens contemporâneas*. Fortaleza: EdUECE, 2022.

CALABRE, Lia. *Escritos sobre Políticas Culturais*. Rio de Janeiro: Fundação Rui Barbosa, 2019.

CEARA, Governo do Estado do. *Os 7 Cearás – Propostas para o Plano de Governo*. 2015/2018 Ceará, Dezembro De 2014. 2014. disponível em <https://www.ceara.gov.br/wp-content/uploads/2019/06/2014-Os7Cearas.pdf>

COSTA, M.I.S., and IANNI, A.M.Z. *Individualização, cidadania e inclusão na sociedade contemporânea: uma análise teórica* [online]. São Bernardo do Campo, SP: Editora UFABC, 2018.

GOMES et al. (2024). *Guia INCLUA -CULTURA*: Programa de qualificação profissional e formativa da gestão pública de Cultura no Estado do Ceará. Brasília: IPEA, 2024. Disponível em: <https://inclua.ipea.gov.br/wp-content/uploads/2024/06/Guia-Inclua-cultura.pdf>

MEDEIROS, A. K. DE .; ALVES, M. A.; FARAH, M. F. S.. Programa Cultura Viva e o campo organizacional da cultura: análise de políticas públicas pela perspectiva institucionalista. *Revista de Administração Pública*, v. 49, n. 5, p. 1215–1235, set. 2015.

PIRES et al. (2022) *Guia INCLUA*: Avaliação de Riscos de Reprodução de Desigualdades na Implementação de Políticas Públicas Brasília: IPEA, 2024. Disponível em: <https://inclua.ipea.gov.br/wp-content/uploads/2023/11/9587-guia-inclua-vf-28mar22.pdf>

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*. In: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Acesso em: 15 fev. 2025.

SANTOS, Antonio Bispo dos. *Colonização, quilombos, modos e significações*. Brasília: INCTI/UnB, 2015

SANTOS, Franscisco E.W. M.; JESUS, Leandro S. B. Política Cultural, inovação e Inclusão: desafios contemporâneos na gestão pública. In: ALMEIDA, C.; BARBALHO, A. AZEVEDO JÚNIOR, I. (orgs.). *Cultura, inovação e inclusão social: estudos de políticas culturais no Ceará*. Fortaleza: UECE, 2023.p.40-78.

EMPODERANDO CRIANÇAS ATRAVÉS DA EXPRESSÃO ARTÍSTICA: EXPLORANDO A INTERSEÇÃO ENTRE ARTE E OS DIREITOS DAS CRIANÇAS

Mariana Chew¹

RESUMO: A pesquisa propõe uma reflexão sobre como as políticas públicas culturais podem contribuir para o empoderamento de crianças do ensino fundamental, em consonância com os princípios da Convenção sobre os Direitos da Criança (UNICEF). Parte-se da premissa de que a arte – especialmente a música – é uma ferramenta essencial de expressão, construção de identidade e fortalecimento das infâncias. Por meio do brincar e da criação artística, as crianças acessam uma linguagem própria para expressar sentimentos e visões de mundo. A investigação analisa experiências do Brasil e do Reino Unido em programas culturais voltados à infância. Utiliza-se uma abordagem qualitativa, com análise interpretativa de produções artísticas de crianças entre 4 e 11 anos. A pesquisa busca compreender como essas expressões refletem desejos, experiências e necessidades infantis. Defende-se a arte como linguagem universal e espaço seguro de participação. O empoderamento é entendido como o direito à voz e à identidade. A pesquisa destaca a importância de políticas culturais sensíveis à infância como meio de garantir direitos e ampliar a escuta ativa na sociedade.

Obs: Esta proposta de dissertação foi originalmente escrita em inglês para ser apresentada na Universidade de Birkbeck, em Londres, Reino Unido, e traduzido para o português, pela própria autora para fins de participação no XIV Seminário Internacional de Políticas Culturais.

PALAVRAS-CHAVE: empoderamento, criança, arte, expressão, identidade.

Introdução

Esta é uma área de investigação particularmente significativa para mim, tanto pessoal quanto profissional - ex bailarina, ex musicista e atual produtora cultural e gestora de artes - que passou quase trinta anos produzindo eventos culturais no Brasil, e recentemente fez a transição para um contexto diferente em Londres. Essa mudança coincide com uma reorientação do meu trabalho para públicos mais jovens — uma mudança que começou quando me tornei mãe e, desde então, tenho navegado pela vida como mãe solo. Embora eu esteja envolvida em projetos sociais de apoio a crianças carentes no Brasil há quase três décadas, foi a experiência da maternidade, combinada com meu papel como produtora, que aprofundou ainda mais minha compreensão dos desafios que os Gestores de Artes enfrentam na criação e sustentação de oportunidades para crianças por meio das artes. Apesar da importância deste assunto, tenho encontrado

¹MA Arts Policy and Management / MA Políticas Públicas Culturais Birkbeck University of London
marianachew@gmail.com

uma escassez de literatura acadêmica que aborde especificamente a intersecção entre *crianças, artes, empoderamento por meio da brincadeira* e perspectivas comparativas entre o Brasil e o Reino Unido — particularmente em relação ao papel, às responsabilidades e às barreiras encontradas pelos Gestores de Artes que facilitam o trabalho nessas condições.

Certos termos exigem um pouco mais de explicação a fim de garantir uma compreensão clara das intenções por trás desta pesquisa. Por *empoderamento das crianças*, refiro-me ao processo de permitir que as crianças articulem suas emoções, organizem e expressem suas ideias claramente e defendam ativamente seus direitos - tanto aqueles já estabelecidos quanto aqueles ainda a serem reconhecidos, mas necessários para sua proteção e bem-estar. Outro tópico a ser esclarecido é a faixa etária aqui escolhida como foco. Segundo teóricos do desenvolvimento como Jean Piaget (1951) e Erik Erikson (1950 e 1963), a faixa etária de 4 a 11 anos é um período crítico para o desenvolvimento cognitivo, emocional e social. Durante esses anos, as crianças começam a desenvolver o senso de iniciativa e competência, ao mesmo tempo em que se tornam mais independentes em pensamento e comportamento. Piaget identifica este como o estágio em que as crianças aprendem melhor por meio do envolvimento ativo - explorando, experimentando e se expressando de várias maneiras.

Durante trinta anos coordeno o **Festival Rio Cello**, um evento cultural gratuito que promove a música clássica e busca democratizar o acesso à arte. Além disso, sou responsável pela **Escolinha de Música Rio Cello**, um desdobramento do festival que oferece ensino musical para crianças em situação de vulnerabilidade social, bem como para crianças de diversos outros contextos e origens.

Por meio desse projeto, tenho observado de perto como a música, especialmente em sua forma mais acessível e inclusiva, pode se tornar uma poderosa ferramenta de transformação na vida das crianças. A **Escolinha de Música Rio Cello** tem sido um ponto de encontro para a construção da autoestima, da disciplina e, sobretudo, da possibilidade de comunicação emocional e intelectual que a arte proporciona.

Há mais de dez anos, o **Coral das Marés**, composto por crianças da comunidade da **Maré**, participa ativamente do **Festival Rio Cello**. Esse coral, que tem se tornado um marco na região, é um exemplo de como a música pode ser uma poderosa ferramenta de inclusão social e empoderamento para crianças em situação de vulnerabilidade. Mais do

que um simples projeto, o **Coral das Marés** é uma vivência transformadora para as crianças que participam, proporcionando-lhes a oportunidade de se expressarem de forma artística e de se conectarem com a música de uma maneira profunda.

Dentro do **Festival Rio Cello**, há quase 15 anos, implementamos também uma vertente chamada **Cello Tinta**, um projeto que visa aproximar as crianças da música de uma maneira lúdica e sensorial. Nesse projeto, algumas crianças da comunidade da **Maré** tiveram o primeiro contato com instrumentos musicais ao vivo. Através de uma dinâmica que une música e pintura, as crianças brincam de "ouvir as cores", criando pinturas enquanto escutam músicos profissionais tocando. Esse encontro entre as cores da pintura e as notas da música permite que as crianças expressem de maneira única o que sentem ao ouvir a música, desenvolvendo uma conexão emocional e criativa com os sons e as cores. **Cello Tinta** é um exemplo claro de como a arte pode ser usada para promover a expressão e a inclusão de crianças de diversas realidades, permitindo-lhes descobrir e explorar seu potencial artístico e criativo.

Foi nesse contexto de vivência prática com crianças que, ao me deparar com a **Convenção sobre os Direitos da Criança da UNICEF**². Focando especialmente nos Artigos 12 e 13, fui profundamente tocada pela ideia de que "toda criança tem o direito de expressar suas opiniões, sentimentos e desejos" e "deve ser livre para expressar seus pensamentos e opiniões". Esses princípios, que defendem o direito fundamental da criança à **autonomia** e à **expressão**, reforçam uma visão de que a voz da criança deve ser ouvida e respeitada em qualquer contexto.

Artigo 12: 1) Os Estados Partes deve assegurar à criança que é capaz de formular seus próprios pontos de vista o direito de expressar suas opiniões livremente sobre todos os assuntos relacionados a ela, e tais opiniões devem ser consideradas, em função da idade e da maturidade da criança. 2) Para tanto, a criança deve ter a oportunidade de ser ouvida em todos os processos judiciais ou administrativos que a afetem, seja diretamente, seja por intermédio de um representante ou de um órgão apropriado, em conformidade com as regras processuais da legislação nacional.

Artigo 13: 1) A criança deve ter o direito de expressar-se livremente. Esse direito deve incluir a liberdade de procurar, receber e divulgar informações e ideias de todo tipo, independentemente de fronteiras, seja

² Instrumento de direitos humanos mais aceito na história universal, que celebra 35 anos em 2025. Adotada pela Assembleia Geral da ONU em 20 de novembro de 1989. Foi ratificado por 196 países, sendo no Brasil em 24 de setembro de 1990. UNICEF (1989). UN Convention on the Rights of the Child (UNCRC)

verbalmente, por escrito ou por meio impresso, por meio das artes ou por qualquer outro meio escolhido pela criança. 2) O exercício de tal direito poderá estar sujeito a certas restrições, que serão unicamente aquelas previstas em lei e consideradas necessárias: para o respeito dos direitos ou da reputação de outras pessoas; ou para a proteção da segurança nacional ou da ordem pública, ou para proteger a saúde pública e os costumes.

Foi a partir desse entendimento que surgiu a motivação para esta pesquisa, que se propõe a explorar como a **expressão artística** pode ser considerada uma linguagem universal, não apenas no sentido estético, mas também como um instrumento poderoso para garantir e sustentar esses direitos. Em vez de ser vista apenas como uma forma de arte ou entretenimento, a arte pode ser uma ferramenta legítima de **comunicação**, permitindo às crianças se expressarem de maneiras que transcendem as limitações das palavras e das convenções formais da linguagem.

A partir dessa reflexão, esta pesquisa visa investigar de que forma a arte, nas suas diversas manifestações – como as artes visuais, a música, a dança e o teatro – pode ser uma linguagem universal, capaz de proporcionar às crianças um espaço seguro e legítimo para que possam compartilhar suas opiniões, sentimentos e pensamentos. A proposta é transformar a subjetividade que permeia a experiência artística em uma Política Pública Cultural que seja aceita como uma linguagem universal, capaz de promover não apenas o empoderamento das crianças, mas também a ampliação de suas vozes no contexto social e educacional.

Ao longo deste trabalho, buscaremos fundamentar a arte como uma ferramenta válida e essencial para a **educação infantil**, promovendo uma abordagem que considere a arte não apenas como um meio de expressão, mas também como um direito fundamental das crianças de serem ouvidas e respeitadas em suas necessidades emocionais, cognitivas e sociais.

Questão de pesquisa

A crescente valorização da arte como forma de comunicação tem ressaltado seu papel além do entretenimento ou desenvolvimento estético, sendo reconhecida como uma linguagem que promove inclusão, compreensão e expressão — especialmente para as crianças. A arte permite conexões emocionais profundas e transcende barreiras linguísticas e culturais. Esta pesquisa investigará como a expressão artística — por meio das artes visuais, música e dança — pode ser reconhecida como uma linguagem universal

alinhada aos Artigos 12 e 13 da Convenção sobre os Direitos da Criança da UNICEF, que garantem o direito à livre expressão e à participação das crianças em assuntos que as afetam.

Apesar desses direitos estarem assegurados em tratados internacionais, o desafio está em torná-los concretos no cotidiano. A linguagem artística surge como uma ferramenta acessível e inclusiva, permitindo que crianças de diferentes contextos se expressem de forma genuína. A questão central é: como tornar a arte um meio de comunicação eficaz, que realmente empodere as crianças e amplifique suas vozes nas esferas sociais, educacionais e culturais?

Refletir sobre isso exige o reconhecimento da arte como linguagem legítima e a reformulação de práticas educacionais e sociais que possibilitem sua utilização como instrumento de empoderamento. A arte oferece um espaço seguro para o brincar, a autoexpressão e o fortalecimento da identidade, essenciais ao desenvolvimento emocional e social das crianças. Assim, esta pesquisa buscará identificar práticas pedagógicas que promovam a arte como meio de comunicação universal, garantindo às crianças — especialmente as mais vulneráveis — o direito de serem ouvidas e participarem ativamente da construção de seu futuro.

Revisão da Literatura

A revisão da literatura que embasa esta pesquisa explorará o papel fundamental de como as políticas públicas culturais, por meio de gestores de artes, podem contribuir para o desenvolvimento e a implementação de políticas públicas que empoderem crianças de quatro a onze anos por meio de programas de artes no Brasil e no Reino Unido.

Como gestora de artes com quase trinta anos de experiência no Brasil, atualmente vivo em Londres e tenho direcionado meu interesse no trabalho para o público infantil, especialmente após me tornar mãe solo. Minha experiência pessoal e profissional aprofundou meu interesse na promoção do empoderamento infantil por meio das artes e da brincadeira. Apesar de minha longa atuação em projetos sociais voltados a crianças, percebo uma lacuna na literatura acadêmica sobre a intersecção entre crianças, arte, empoderamento e as responsabilidades dos gestores de artes, especialmente em contextos comparativos entre Brasil e Reino Unido. A pesquisa foca em crianças de quatro a onze anos, fase considerada crítica para o desenvolvimento cognitivo, emocional e social, conforme teóricos como Jean Piaget (1951) e Erik Erikson (1950 e 1963). Entende-se

nesta pesquisa o termo *empoderamento* como a capacidade das crianças de expressar emoções, ideias e lutar por seus direitos.

Embora a sociedade — por meio da escolaridade, das normas e das expectativas dos adultos — comece a moldar seu comportamento, limitando a espontaneidade e a autoexpressão, os programas de artes focados na brincadeira oferecem espaços alternativos para liberdade e crescimento. A arte, em seus vários formatos de manifestação — como artes visuais, música e movimento — como formas privilegiadas de expressão e comunicação. Muitos sistemas educacionais destacam a eficácia da aprendizagem baseada em brincadeiras. A Finlândia, por exemplo, incorpora a brincadeira como um componente central de seu currículo, reconhecendo seu papel essencial na promoção do desenvolvimento holístico e de alunos completos. Ambas as formas de brincadeira têm um papel crucial no desenvolvimento infantil. A brincadeira livre capacita as crianças a se apropriarem de sua aprendizagem, enquanto a brincadeira estruturada apoia o desenvolvimento de habilidades cognitivas e sociais específicas. Uma integração equilibrada de ambas as abordagens pode contribuir significativamente para o desempenho acadêmico e o crescimento social das crianças. De acordo com o Cambridge Dictionary (2019), há muitos usos para a palavra “play”, como curtir, jogar um jogo, fazer uma encenação, fazer uma piada, desempenhar um papel, tocar um instrumento. Vários educadores e psicólogos influentes do século XX, como Maria Montessori (1949) e Johan Huizinga (1955), incluindo Jean Piaget (1951) e Erich Erikson (1950 e 1963), contribuíram significativamente para a nossa compreensão da brincadeira como um componente fundamental do desenvolvimento infantil. Suas teorias enfatizam o papel da brincadeira não apenas como lazer, mas também como um mecanismo de aprendizagem, crescimento emocional e formação de identidade.

Montessori (1949) considerava a brincadeira — que ela frequentemente chamava de “*trabalho*” — como uma parte vital da aprendizagem autodirigida das crianças. Em seu método, a brincadeira tem um propósito, é baseada em tarefas da vida real e essencial para o desenvolvimento da independência, da concentração e do senso de ordem. Por meio de ambientes estruturados, repletos de materiais cuidadosamente projetados, as crianças têm liberdade para explorar e escolher suas próprias atividades, apresentando autonomia e desenvolvimento cognitivo.

Piaget (1951) propôs que a brincadeira reflete e sustenta os estágios do desenvolvimento cognitivo. Ele descreveu como as crianças progredem da brincadeira sensório-motora na infância para a brincadeira simbólica na primeira infância (zero a cinco a anos e onze meses) e, eventualmente, para jogos com regras na segunda infância (seis a onze anos e onze meses). Para Piaget, a brincadeira não era apenas para o prazer, mas um meio essencial pelo qual as crianças assimilam novas experiências e constroem conhecimento.

Erikson (1950 e 1963) destacou as dimensões psicossociais da brincadeira. Em sua teoria do desenvolvimento, ele identificou tarefas psicossociais específicas que as crianças devem enfrentar em vários estágios. Entre os três e os seis anos de idade, a brincadeira se torna um meio para a experimentação de papéis, a imaginação e o desenvolvimento social. Mais tarde, entre os seis e os doze anos, a brincadeira se transforma em atividades estruturadas que desenvolvem competência e colaboração.

Em *Homo Ludens - Um Estudo do Elemento Lúdico na Cultura* de Johan Huizinga (1955) abre seu primeiro capítulo com as palavras: “O brincar é mais antigo que a cultura, pois a cultura, por mais inadequadamente definida que seja, sempre pressupõe a sociedade humana, e os animais não esperaram que o homem lhes ensinasse a brincar”(p. 1).

Somos conhecidos como o homem, o pensador "Homo Sapiens" e o homem, o criador "Homo Faber". Para Huizinga, somos o homem, o ator/jogador "Homo Ludens". (Fain, GS, 1991, p.238)

Também tem sido reconhecida por pesquisadores e educadores como uma ferramenta poderosa para a construção da identidade e autonomia das crianças. Nas últimas décadas, eles têm se concentrado nas maneiras pelas quais as artes podem ser usadas para facilitar a comunicação das crianças. Paulo Freire, educador brasileiro, enfatiza em *Pedagogia do Oprimido* (1968) que a educação liberta as pessoas da opressão, enquanto Carlos Neto (2020), Professor Catedrático na Faculdade de Motricidade Humana (FMH) da Universidade de Lisboa (UL), diz que “brincar é um assunto muito sério”. Neto é um dos maiores especialistas mundiais na área da brincadeira e do jogo e da sua importância para as crianças. A literatura sobre o empoderamento infantil por meio da arte revela que a capacidade de criar e se expressar artisticamente não apenas fortalece a autoestima, mas também oferece uma maneira para as crianças se posicionarem diante das adversidades sociais e culturais nas quais estão inseridas.

O uso da arte como meio de comunicação de emoções e pensamentos é amplamente discutido em estudos relacionados às artes visuais, música e movimento. Segni Mossi (2020), por exemplo, é um projeto que une artes visuais e dança, pintando, desenhando e movimentando o corpo em direção às sensações que a cor lhes proporciona. *Cello Tinta* (2014), parte do festival *Rio Cello* (1994), oferece uma plataforma para crianças expressarem sentimentos complexos e subjetivos, que podem ser difíceis de verbalizar, através da pintura das cores que podem ouvir enquanto músicos tocam para elas. Ambos os projetos oferecem a crianças de origens carentes a oportunidade de liberar suas expressões de diferentes maneiras sensoriais.

Escolhi a música como forma de expressão e como foco, devido à minha vasta experiência e proximidade nessa área. Fui bailarina, mas o ambiente musical sempre esteve presente em minha casa, através dos meus pais (pianista e violoncelista) e dos festivais em que trabalhei nos últimos trinta anos.

Como exemplos de dois projetos musicais diferentes, um no Brasil (Coral das Marés) e outro no Reino Unido (World Heart Beat), podemos ver que a música permite que crianças — independentemente do país e da origem — se conectem com suas emoções, explorem sua percepção de si mesmas e do mundo ao seu redor, e promovam a comunicação não verbal e a conexão emocional entre elas e seus interlocutores.

Coral das Marés é um coral criado em um dos maiores e mais perigosos complexos de favelas do Rio de Janeiro. Favelas são assentamentos urbanos informais no Brasil, frequentemente construídos sem planejamento governamental e caracterizados por alta densidade populacional, infraestrutura limitada e serviços públicos escassos. Apesar desses desafios, são comunidades vibrantes com fortes redes sociais e rica vida cultural, servindo como centros de música, arte e inovação popular. Surgindo em grande parte devido à migração do campo para a cidade e à falta de moradia acessível, as favelas refletem tanto as desigualdades quanto a resiliência da vida urbana brasileira. Crianças que crescem em favelas frequentemente enfrentam acesso limitado a direitos básicos como educação, saúde e segurança, o que pode levar a um sentimento de exclusão da cidadania formal. No entanto, esses ambientes também promovem fortes laços comunitários, expressão criativa e envolvimento precoce em ações coletivas. Como resultado, as crianças desenvolvem um senso de cidadania sólido e resiliente, moldado

por experiências cotidianas de solidariedade e sobrevivência, muitas vezes redefinindo o que significa participar e pertencer à sociedade.

Pesquisa mostra (O Globo, 2023) que quase 40% das crianças de até 6 anos do Complexo da Maré já presenciaram algum tipo de violência, e mais da metade das famílias tiveram dificuldade para colocar comida na mesa. A pesquisa da ONG Redes da Maré se chama "Primeira Infância na Maré – Acesso a direitos e práticas de cuidado" e trata de crianças de até seis anos. "A partir deste estudo, podemos reforçar a ideia que tínhamos anteriormente, considerando a necessidade de avanços em diversas políticas públicas do sistema para garantir os direitos das crianças, como a ampliação de vagas na área da educação, muitas famílias reivindicando vagas em creches, muitas famílias preocupadas com a questão da saúde, de poder brincar no espaço público e a questão da violência", afirmou Gisele Martins, coordenadora da Redes da Maré.

Do outro lado do mundo, enfrentamos problemas semelhantes com as crianças no Reino Unido. De acordo com informações da UNICEF (2024), resultados recentes mostram que a pobreza infantil está aumentando acentuadamente no Reino Unido, com o aumento mais rápido entre os países de alta renda analisados. Apesar das condições econômicas favoráveis, a qualidade de vida das crianças está em declínio e, em 2021, a pobreza infantil no Reino Unido aumentou quase 20%, evidenciando uma tendência profundamente preocupante.

World Heart Beat, fundada em 2009 por Sahana Gero M.B.E. é uma instituição beneficente, a Music Academy School, que promove a música como uma linguagem poderosa e universal que transforma vidas de jovens. Ela oferece um ambiente inclusivo e diverso, com uma ampla gama de aulas, workshops e eventos. Com uma política de admissão aberta, a instituição remove barreiras financeiras e de outra natureza, oferecendo educação musical e instrumentos gratuitos para quem precisa. A Academia teve um impacto significativo em crianças, jovens e na comunidade local no sudoeste de Londres. Muitos alunos da *World Heart Beat* progrediram para instituições de prestígio como a Royal Academy of Music, a Guildhall School, a Trinity Laban, a Berklee College of Music e as Universidades de Oxford e Cambridge.

Além disso, uma das discussões centrais que a pesquisa abordará será a forma como a arte contribui para o processo de identidade infantil. O ato de criar e se expressar artisticamente ajuda as crianças a reconhecer e validar suas próprias emoções,

desenvolver um senso de pertencimento e se conectar com suas raízes culturais, ao mesmo tempo em que as capacita a compreender a diversidade e a alteridade. A arte, então, passa a ser vista não apenas como uma forma de autoconhecimento, mas também como um meio de reconhecimento social, no qual as crianças afirmam suas vozes e participam de um processo de construção de seu lugar no mundo.

Todos esses estudos serão conectados à análise da Convenção sobre os Direitos da Criança (UNICEF), com ênfase nos Artigos 12 e 13, que garantem o direito das crianças de expressar suas opiniões e de serem ouvidas em todos os assuntos que as afetam. Esses artigos são fundamentais para entender como a arte pode atuar no âmbito dos direitos das crianças, uma vez que a expressão artística representa um dos meios mais acessíveis e inclusivos para o exercício desses direitos. A Convenção destaca a importância de garantir que a expressão das crianças não seja apenas permitida, mas também incentivada, em uma sociedade que frequentemente marginaliza suas vozes. Dessa forma, a arte surge como uma ferramenta capaz de superar as limitações impostas pela falta de recursos ou pela exclusão social, oferecendo uma forma legítima de expressão e comunicação.

Montessori (1965) acredita que "a repetição é o segredo da perfeição" (p. 92) no desenvolvimento infantil. Dessa forma, a arte se torna uma extensão natural do aprendizado e da percepção, proporcionando às crianças meios de comunicar experiências sensoriais e emocionais de forma concreta e tangível. O corpo, portanto, é visto como um recurso cognitivo fundamental que, quando utilizado criativamente, torna-se uma poderosa ferramenta de expressão e reflexão. Isso reforça as teorias acima de que as crianças devem ser estimuladas dos quatro aos onze anos, faixa etária em que sua memória muscular atua como uma esponja, absorvendo todas as informações possíveis.

Outro aspecto importante a ser observado neste estudo é como a arte pode ser integrada aos direitos das crianças, particularmente no que se refere à educação inclusiva e à articulação de políticas públicas, o que aponta o papel do gestor das artes, que visa garantir o pleno exercício dos direitos das crianças. A arte, como meio de expressão universal, pode ser uma forma de superar barreiras econômicas e sociais, alcançando crianças de diferentes origens e realidades. No contexto brasileiro, onde as desigualdades educacionais e sociais ainda são marcantes, o papel da arte como instrumento de inclusão

e empoderamento fica ainda mais evidente, por ser uma ferramenta de fortalecimento da cidadania infantil.

O foco deste estudo é como o gestor de artes, partindo da necessidade das crianças brincarem para se desenvolver, contribui para o aprimoramento e a implementação de políticas de artes que empoderem crianças de quatro a onze anos (ensino fundamental) por meio de programas de artes no Brasil e no Reino Unido.

Os gestores de artes desempenham um papel duplo: elaborar as estruturas de curadoria ou participar de programas para engajamento artístico significativo e garantir acesso equitativo, lúdico e expressivo às artes. Seu trabalho se baseia na crença de que a brincadeira é um veículo para o empoderamento, particularmente em comunidades sub-representadas em contextos como o Brasil e o Reino Unido. Os gestores de artes, como conectores entre artistas, educadores e formuladores de políticas, devem, por meio de programas de curadoria, garantir o acesso a todos, financeira e logisticamente. O gestor de artes é um agente vital que tanto projeta estruturas que apoiam a liberdade criativa quanto defende a mudança sistêmica, garantindo que todas as crianças – independentemente do contexto – possam acessar, desfrutar e ser empoderadas pela brincadeira nas artes.

No Brasil, existem vários caminhos disponíveis para garantir financiamento para projetos de artes; no entanto, todos eles agora exigem um componente de impacto social demonstrável. Leis de incentivo federais, estaduais e municipais permitem que grandes empresas destinem até 6% de seu imposto de renda devido para iniciativas socioculturais aprovadas. Para acessar esses fundos, o gestor de artes deve enviar uma proposta de projeto altamente detalhada. Isso inclui um plano abrangente de 365 dias abrangendo orçamento, cronograma, datas específicas, locais, atividades e uma série de certificações que verificam as capacidades administrativas e gerenciais do proponente. Uma vez submetido, o projeto deve ser aprovado pelo órgão governamental relevante, publicado oficialmente e, posteriormente, apresentado em várias plataformas para potenciais patrocinadores. O processo é notavelmente burocrático e demorado, muitas vezes tornando os projetos inviáveis devido ao longo período de aprovação e aos cronogramas de produção limitados por prazos governamentais.

Em comparação com o sistema de financiamento complexo e altamente burocrático do Brasil, o Reino Unido oferece um cenário mais diversificado e acessível

para o financiamento de projetos artísticos. No Reino Unido, o financiamento pode ser obtido por meio de diversas vias importantes, incluindo o Arts Council England, que oferece subsídios estruturados para indivíduos e organizações; o financiamento da Loteria Nacional, que apoia uma ampla gama de iniciativas comunitárias e culturais; e fundações ou fundos de caridade, que podem patrocinar projetos alinhados com suas missões específicas ou públicos-alvo.

Os processos de financiamento no Reino Unido ainda exigem um planejamento claro do projeto e evidências de impacto – incluindo orçamentos, cronogramas e resultados –, mas suponho que a burocracia seja mais leve do que no Brasil. Não há exigência de que artistas ou empresários apresentem o mesmo grau de certificação governamental ou aprovação formal para serem elegíveis, permitindo maior flexibilidade, prazos mais curtos e maior viabilidade para projetos independentes ou liderados pela comunidade.

O sistema brasileiro me parece mais centralizado e burocrático, muitas vezes favorecendo instituições maiores e com mais recursos, enquanto no Reino Unido ele é mais descentralizado, oferecendo múltiplos caminhos com menos barreiras, facilitando um número maior de projetos em todos os lugares.

A ideia desta pesquisa é destacar a centralidade da arte como meio de expressão e comunicação para crianças, abordando as diferentes formas de expressão artística e os estudos que comprovam sua eficácia no processo de empoderamento e expressão dos direitos da criança. Além disso, serão discutidas as formas pelas quais a arte pode ser integrada às políticas públicas e educacionais, garantindo que crianças, especialmente aquelas em situação de vulnerabilidade, possam utilizar a arte como linguagem universal para expressar suas opiniões, sentimentos e visões de mundo, em conformidade com os princípios estabelecidos pela Convenção do UNICEF sobre os Direitos da Criança.

Metodologia

A pesquisa adota uma abordagem interpretativista, adequada para investigar experiências subjetivas, como o empoderamento infantil por meio da arte. Esse paradigma parte da ideia de que a realidade é construída pelas percepções individuais, especialmente relevantes no caso das crianças, que muitas vezes se comunicam artisticamente em vez de verbalmente. A abordagem permite compreender como cada

criança percebe e vivencia a arte, considerando fatores como histórico pessoal, contexto social e referências culturais.

A arte, sendo uma forma pessoal de expressão, provoca respostas diversas dependendo da experiência de cada criança. Música, dança e artes visuais oferecem canais distintos para a expressão emocional e simbólica. O interpretativismo possibilita uma análise sensível dessas experiências, valorizando o significado que as crianças atribuem às suas interações artísticas.

Também é essencial considerar aspectos como classe social, etnia, gênero e vivência escolar, pois influenciam como as crianças interagem com a arte e experimentam o empoderamento. A pesquisa, portanto, busca ouvir essas vozes singulares e compreender como a arte pode fortalecer a autonomia e o senso de pertencimento. Complementando essa abordagem, o construtivismo entende que o conhecimento é construído ativamente pelas crianças a partir de suas experiências e interações. No contexto artístico, isso significa que elas não apenas consomem arte, mas também criam significados pessoais a partir dela. A prática artística torna-se, assim, um processo de aprendizagem social, no qual as crianças desenvolvem entendimentos próprios e compartilham percepções com os outros. A combinação entre interpretativismo e construtivismo permite uma investigação profunda sobre como a arte contribui para a expressão, o empoderamento e a construção de identidade das crianças, reconhecendo-as como agentes ativos na criação de sentido sobre si mesmas e o mundo ao seu redor.

Análise de Estudos de Caso

A análise dos projetos *Coral das Marés* (Brasil) e *World Heart Beat* (Reino Unido) serão essenciais para situar a pesquisa dentro de um contexto mais amplo. Existem diversos programas e iniciativas, tanto no Brasil quanto internacionalmente, onde a arte tem sido usada como um meio eficaz para o empoderamento das crianças. Esses estudos ajudarão a contextualizar a pesquisa e fornecerão exemplos práticos de como a arte tem sido integrada às estratégias educacionais e sociais. A análise crítica desses estudos permitirá entender os métodos, os resultados e as dificuldades encontradas na implementação de projetos artísticos para crianças em contextos vulneráveis, como as comunidades de periferia ou áreas de risco social. O foco será em identificar abordagens que já integrem a arte no empoderamento das crianças e como isso se alinha aos **Artigos**

12 e 13 da Convenção sobre os Direitos da Criança, que garantem o direito de expressão e o direito de serem ouvidas. A análise desses casos também revelará práticas que podem ser adaptadas ou ampliadas, contribuindo para a proposição de novas políticas e modelos de educação artística.

Resultados Esperados ou Contribuições para a Área

A pesquisa visa demonstrar que a expressão artística, por meio das **artes visuais, música e dança**, é uma forma legítima e poderosa de comunicação, alinhando-se com os direitos das crianças estabelecidos na **Convenção sobre os Direitos da Criança (UNICEF)**, em particular nos **Artigos 12 e 13**, que garantem o direito das crianças de se expressarem e de serem ouvidas. Ao investigar a utilização da arte como ferramenta de empoderamento, a pesquisa tem o objetivo de transformar a **subjetividade inerente à arte** em uma **linguagem universalmente aceita**, que possa ser integrada de maneira formal nas políticas educacionais e sociais. Essa transformação visa proporcionar uma base sólida para que as crianças possam usar a arte como **ferramenta de comunicação**, permitindo que elas se expressem com confiança, defendam seus próprios direitos e, conseqüentemente, fortaleçam sua **autoexpressão e agência** nas mais diversas situações de suas vidas.

Referências:

CAMBRIDGE DICTIONARY (2019). **PLAY** | meaning in the Cambridge English Dictionary. [online] Cambridge.org. Available at: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/play>.

CLARK, Kenneth. **Leonardo da Vinci**. 2007 ed., HarperCollins, 2007

ERIKSON, E. H. *Childhood and Society*. W. W. Norton & Company, 1950.

_____. *Youth: Change and Challenge*. New York: Basic Books, 1963.

FAIN, G.S. GILLESPIE, K.A. and American Association For Leisure And Recreation. *Leisure and ethics : reflections on the philosophy of leisure*. Editorial: Reston, Va.: **American Association For Leisure And Recreation, An Association Of The American Alliance For Health, Physical Education, Recreation, And Dance**. (p.237 – 243), 1991.

JACKSON, M. **Knowledge of the Body**. *Man*, 18(2), pp.327–345. doi: <https://doi.org/10.2307/2801438>. 1983.

KALYA, E. *Parallels Between Art and Language*. Springer eBooks, pp.15–42. doi: https://doi.org/10.1007/978-3-319-45086-5_2. 2016.

LUNDY, L., Kilkelly, U., BYERN, B. and KANG, J. The UN Convention on the Rights of the Child: a study of legal implementation in 12 countries. [online] Available at: https://www.unicef.org.uk/wp-content/uploads/2012/11/UNICEFUK_2012CRCImplementationreport-FINAL-PDFversion.pdf. 2012.

MARGOLIS, J. **Art as Language. The Monist**, [online] 58(2), pp.175–186. Available at: <https://www.jstor.org/stable/27902355>. 1974

MONTESSORI, M. **The Absorbent Mind**. Madras: Theosophical Publishing House. 1949.

_____. **Pedagogia científica: A descoberta da criança** (A. Brunetti, Trad.). Livraria Editora Flamboyant. 1965.

NETO, C. **Libertem as Crianças**, 2020.

_____. **Choices of a Future Generation**, 2023.

_____. **Jogo & Desenvolvimento da Criança**, 2003.

_____. **Motricidade e Jogo na Infância**, 2001.

PADILLA, W. Contemporary Art and Cultural Identity. [online] **Nonsuch Foundation**. 2024. Available at: <https://nonsuchfoundation.com/contemporary-art-cultural-identity/> [Accessed 9 Nov. 2024]

_____. Language and Communication in Art. [online] **Nonsuch Foundation**. Available at: <https://nonsuchfoundation.com/language-and-communication-in-art/>. 2024.

PETER, U. and AKPAN Roseline Williams. An Overview of the Arts as a Language of Communication, Expression and Experience: A Discourse. **ResearchGate**, [online] 10(1), pp.28–46. 2020.

PIAGET, J. **Play, Dreams and Imitation in Childhood**. London: Routledge & Kegan Paul. 1951.

_____. **The Origins of Intelligence in Children**. New York: International Universities Press. 1952.

POZZATTO, B.B. The Activist Body – In search of a Methodology for Dancebased Engagement with Unaccompanied Refugee Children in Athens. **Handle.net**. [online] doi:<https://hdl.handle.net/11250/3146599>. 2020

SABENDO MAIS. **Coral das Marés | Sabendo Mais**. [online] 2024. Available at: <https://www.institutosabendomais.com/coraldasmars> [Accessed 8 Apr. 2025].

SMITH, T. Art and Art and Language. [online] **Artforum**. 1974. Available at: <https://www.artforum.com/features/art-and-art-and-language-212820/>.

STELZER, J. The seriousness of play: Johan Huizinga's Homo Ludens and the demise of the play-element. **International Journal of Play**, pp.1–12. 2022. doi:<https://doi.org/10.1080/21594937.2022.2135537>.

UNICEF. **UN Convention on the Rights of the Child (UNCRC)**. [online] UNICEF. 1989.
Available at: <https://www.unicef.org.uk/what-we-do/un-convention-child-rights/>.

YOUTUBE. [www.youtube.com](https://www.youtube.com/watch?v=emDnH-h3aRE). (n.d.). Libertem as crianças | Carlos Neto | TEDxIST. [online]
Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=emDnH-h3aRE> [Accessed 8 May 2022].

Webster's New World Dictionary

World Heart Beat. (n.d.). *Home*. [online] Available at: <https://worldheartbeat.org/>.(2023).
Pesquisa mostra que quase 40% das crianças de até 6 anos do Complexo da Maré já
presenciaram algum tipo de violência. [online] G1. Available at: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2023/09/27/pesquisa-mostra-que-quase-40percent-das-criancas-de-ate-6-anos-do-complexo-da-mare-ja-presenciaram-algum-tipo-de-violencia.ghtml> [Accessed 8 Apr. 2025].

PARA FAZER CHOVER: METODOLOGIAS DE FRACASSO

Mariana Franco Teixeira¹
Caroline Alciones de Oliveira Leite²
Chloé Brune Braga Fernandes³

RESUMO: Este artigo analisa a atuação do Cineclube CECIERJ ao longo de uma década (2015-2025), enfrentando desafios e fracassos que, em vez de paralisar suas ações, impulsionaram seu crescimento. Apresenta-se a trajetória do programa em questão, sediado no contexto da Vice-Presidência Científica da Fundação CECIERJ, evidenciando como as dificuldades viabilizaram a formação de seu acervo e o adensamento de sua atuação. Em tom de relato, o estudo recorre a falas do público atendido em articulações com noções de arte, educação e ciência no contexto de uma Fundação de Ensino Superior a Distância. Ao reafirmar a criatividade como eixo central, o Cineclube CECIERJ se consolida como espaço de democratização do acesso ao cinema.

PALAVRAS-CHAVE Cineclube CECIERJ, fracasso, acervo, democratização do acesso, cinema.

O destino não é o mais importante.

O que importa é a estrada, bem.

-- Valentina Castello Branco, Daniel Furlan e
Juliano Enrico, *Irmão do Jorel* (2ª temporada,
episódio *Em Busca de Liberdade*, 2017)

Os pratos do equilibrista

A partir do desejo de democratizar o acesso à arte cinematográfica às populações locais de diferentes cidades que abrigavam Polos de Educação Superior a Distância do Consórcio CEDERJ, em 2012, o então presidente da Fundação CECIERJ, Professor Carlos Eduardo Bielschowsky, criou o Cineclube CEDERJ que, em 2019, passou a chamar-se Cineclube CECIERJ. O Cineclube CECIERJ pretendia se articular no estímulo ao público escolar em atividades de ciências e artes, configurando-se, também, como uma estratégia de divulgação das atividades da Fundação CECIERJ pelo Estado do Rio de Janeiro. Entre 2012 e 2014, o Cineclube CECIERJ contou com duas coordenações distintas, tendo tido unidades implementadas em cidades diferentes que se alteravam

¹ Doutoranda e mestre em História (UERJ). Bolsista TP1 do Cineclube CECIERJ/Fundação CECIERJ. marianafr@gmail.com.

² Doutora em Artes Visuais (UFRJ) e mestre em Estudos Contemporâneos das Artes (UFF). É servidora da Fundação CECIERJ, representante da ANPAP no Estado do Rio de Janeiro e membro titular do Conselho Deliberativo da ANPAP. Realizada Pós-Doutorado no PPGCA-UFF. carolinealciones@gmail.com.

³ Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA-UFF). Bacharel em Artes pela UFF e licenciado em Artes Visuais pelo Claretiano. Bolsista pesquisador de Treinamento e Capacitação Técnica (TCT) FAPERJ/Fundação CECIERJ. chloebrunebr@gmail.com.

conforme as parcerias se firmavam ou não através do interesse de agentes locais. Esta comunicação analisa o período de 2015 a 2025 do Cineclube CECIERJ, que abrange a terceira coordenação do programa, registrando uma história de como o fracasso pode se configurar como material de sucesso.

Por motivos vários que atravessavam desafios como funcionamento em cidades distintas e distantes entre si no Estado do Rio de Janeiro, falta de agentes locais efetivamente comprometidos com a realização das atividades do Cineclube CECIERJ e dificuldades com o manejo da burocracia estatal, dentre outras questões, em janeiro de 2015, o cenário era de dispersão e de fracasso do único programa da Fundação CECIERJ eminentemente dedicado às artes.

A terceira coordenação do Cineclube CECIERJ compreendeu, de saída, a necessidade de atuar, veemente, de forma a conferir às populações locais das unidades do Cineclube CECIERJ, o acesso à arte cinematográfica. Tornar um bem cultural como o Cineclube acessível a grupos periféricos em cidades que, por vezes, não possuíam sala de cinema do circuito comercial ou, mesmo quando possuíam, o valor do ingresso constituía um impeditivo de acesso se tornou, desde então, uma rotina que se assemelha ao desafio do equilibrista de manter os pratos girando no ar.

A primeira sessão do período aqui analisado, havia sido programada para o mês de janeiro de 2015, em Duque de Caxias. Porém, de saída, a tecnologia e a falta de apoio operacional do espaço onde funciona o Cineclube CECIERJ na cidade ensinou a necessidade do desenvolvimento de uma autonomia no que diz respeito ao aspecto tecnológico dos equipamentos do Cineclube – urgia compreender os equipamentos e suas conexões. Foi da frustração de ver crianças e adolescentes, em pleno janeiro, saírem da sessão sem assistirem a um filme logo na primeira sessão, que se aprendeu como funcionavam os equipamentos e como ter uma série de planos alternativos no que dizia respeito à tecnologia. Mas foi também desta experiência que se percebeu a necessidade de estabelecer um padrão organizacional que conferisse destaque às crianças e aos jovens. Assim, foi desenvolvida a metodologia que entraria em vigor para orientar a curadoria dos filmes. O Cineclube passou a ter linhas de atuação: o Cineclube CEDERJ – Cineclubinho, dedicado ao público infantil; o Cineclube CEDERJ – Essencial, com filmes que quem curte cinema não pode deixar de assistir; e o Cineclube CEDERJ – Romântico, com filmes que versam a respeito de paixões em um sentido ampliado e que, naquela

ocasião, eram exibidos aos finais de semana. Cabendo frisar, uma vez mais, que, no âmbito do Cineclube, o título CEDERJ foi alterado para CECIERJ em 2019.

No estabelecimento desta metodologia, passou a ser necessário três títulos por mês para cada uma das unidades do Cineclube CECIERJ, em um total de 21 títulos por mês, naquele momento, para atender a: Duque de Caxias, Rocinha, São Gonçalo, Paracambi, Piraí, Angra dos Reis e Resende, unidade a ser inaugurada. Na sede do programa, os títulos talvez não chegassem a dez. Compreendemos que, se as unidades do Cineclube CECIERJ eram fixas e uma única pessoa responsável pelo projeto e sem equipe de apoio, era necessário que a coordenação do Cineclube circulasse por todas as unidades, recuperando os títulos dispersos, inventariando os equipamentos do Cineclube CECIERJ e estabelecendo parcerias nos locais que abrigavam as unidades do Cineclube. Ao final de uma rodada de viagens pelas unidades do Cineclube, os títulos somavam um total de 25, sendo algumas das mídias títulos repetidos. Número insuficiente para realizar uma programação anual com três filmes a serem exibidos em cada uma das sete unidades do Cineclube.

Aos poucos e com recursos de projeto FAPERJ, foi possível adquirir alguns títulos e levar o total de mídias de 25 para 61 ao final de 2015. Porém, a margem de atuação que se tinha em termos de elaboração de programação era restrita e, com o desenrolar do tempo, os recursos do projeto FAPERJ se esgotariam. Por vezes, a coordenadora do programa e alguns de seus amigos acabavam realizando doações de mídias para o Cineclube CECIERJ. Porém, persistia a evidente necessidade de aquisição de novos títulos para atender à demanda do projeto, ao que se acrescentavam as dificuldades do serviço público estadual em meio à crise atravessada pelo Estado do Rio de Janeiro entre 2016 e 2017, na qual os servidores do Estado do Rio de Janeiro ficaram sem receber seus vencimentos e diversos fornecedores sem ter seus pagamentos executados (contexto no qual o Rio de Janeiro entrou, no ainda não superado, regime de recuperação fiscal). Neste contexto de fracasso que ameaçava uma paralisia, foi lançada a campanha de doações *Seja Amigo do Cineclube CEDERJ* no dia 20 de julho de 2016, Dia do Amigo.

A campanha buscou por filmes em DVDs ou *Blu-rays* que haviam sido adquiridos, assistidos uma ou duas vezes e, posteriormente, haviam encontrado por destino o armário de guardados. O argumento da campanha girava em torno da relevância que uma mídia, que começou a entrar em desuso diante de plataformas virtuais de

exibição de filmes, possui para o Cineclube. Os Amigos do Cineclube CEDERJ, além de viabilizar a atuação do Cineclube, contribuíram para uma sociedade mais sustentável ao conferir um novo uso a uma mídia antes guardada em estantes que, mais cedo ou mais tarde, acabariam encontrando o descarte como fim. Realizada a doação, o doador recebia um certificado de Amigo do Cineclube CEDERJ.

A campanha tinha a expectativa de receber pequenas e valiosas doações, mas intuía, também, seu eco em colecionadores de filmes confrontados com a nova realidade tecnológica. Partindo de um acervo de 25 mídias em janeiro de 2015, o Cineclube CEDERJ finalmente passou a ter um acervo de mais 500 mídias ao final de 2016, encerrando o ano de 2017 com uma marca que ultrapassava 1600 títulos. Três anos após o lançamento da campanha, as doações continuavam chegando de diferentes regiões, estados e cidades do país. O sucesso da campanha evidencia o endosso da sociedade à atuação do Cineclube, além de permitir que a Fundação CECIERJ amplie e atualize o escopo de atendimento à sociedade através das sessões do Cineclube. Em fevereiro de 2019, com um acervo de mais de 3000 mídias, foi necessário suspender a campanha, pois já não havia espaço físico para acomodar novas doações. Atualmente, o acervo (Fig. 1) audiovisual do Cineclube CECIERJ possui 3405 títulos, de diversos gêneros e origens.

Figura 1 – Acervo do Cineclube CECIERJ (2014-2019)



Acervo e memória do Cineclube CECIERJ

Os acervos audiovisuais descrevem histórias sobre vidas, arte, lugares e culturas de todo o mundo, ou seja, de histórias da humanidade. Eles representam um rico patrimônio, refletindo identidades e a diversidade cultural para a memória coletiva, auxiliando na compreensão de diferentes culturas e sociedades. Sua preservação é fundamental para garantir acesso ao público com a democratização da cultura e da arte, e

as instituições de memória e/ou de educação, como a Fundação CECIERJ, possuem um papel importante nessa empreitada. Com o avanço das tecnologias e do acesso à informação, o patrimônio audiovisual vem tornando-se mais acessível e o conhecimento circulante.

Pretende-se, assim, conciliar a noção de patrimônio enquanto preservador da memória e do espaço enquanto seu veiculador, suscitando os lugares de memória e a formação de uma memória coletiva. Como mostra Pierre Nora (1993, p. 7-14), há lugares onde a memória se cristaliza e se refugia. Os lugares de memória são meios de acesso a uma memória que é história e, por meios de vestígios, é reconstituída e reivindicada.

O trabalho de indexação dos metadados do acervo que começou a ser desenvolvido em planilha, atualmente, está em processo de migração para o repositório digital Omeka. Os repositórios digitais gratuitos e de acesso aberto, como o Omeka, organizam e disponibilizam dados e documentos científicos digitais, permitindo o acesso a qualquer pessoa em qualquer lugar do mundo. Assim como, se necessário, permite manter o acesso somente aos responsáveis pelo acervo do Cineclube CECIERJ, que também podem acessar de qualquer lugar, para organizar e alimentar o acervo de documentos no sistema e melhor atender ao público. Pode ser que o acesso ao sistema do acervo, no entanto, venha a ser alterado adiante com a possibilidade, ainda não formalizada institucionalmente, porém almejada pela coordenação do programa, de criação de uma cinemateca na qual as unidades do Cineclube CECIERJ venham a ser suas salas de exibição e o programa abra-se para atendimentos múltiplos, incluindo a pesquisa em seu acervo.

No momento atual, o público do Cineclube CECIERJ é heterogêneo no que diz respeito às suas variações geográficas, ainda que composto, majoritariamente, pelo público infanto-juvenil. Dessa forma, o programa que faz parte da Vice-Presidência Científica da Fundação CECIERJ tem um papel essencial no processo de ensino ao conferir acesso a um bem cultural para o público, composto, sobretudo, por crianças e adolescentes oriundos de escolas públicas, que não possuem facilidade de apropriação do chamado capital cultural.⁴ O público do Cineclube CECIERJ conta com a

⁴ Segundo Pierre Bourdieu, o patrimônio dos bens culturais acumulados e propagado pelas gerações de outrora encontram-se sob o domínio daqueles que possuem os meios para dele se apropriarem, ou seja, os bens culturais enquanto bens simbólicos só podem ser aprendidos e mantidos pelos que possuem o código que possibilita decifrá-los. Isto é, a posse desses bens pressupõe a posse dos instrumentos de sua

possibilidade de participar de debates e, em algumas ocasiões, também de palestras e oficinas que se relacionam com as temáticas tratadas nos filmes. O Cineclube objetiva, por meio da crítica, da reflexão e de atividades lúdicas, estabelecer processos de troca por meio da exibição de filmes e de debates que atravessem a arte, a cultura, a educação e a ciência.

Um modelo de gestão pública que se ocupe do desenvolvimento e a circulação de bens culturais, de manifestações da arte e de informação, a fim de torná-las acessíveis ao máximo possível é fundamental à sociedade e ao desenvolvimento do país. Junto a essa necessidade, também se configura como fundamental refletir e investir em meios de divulgação e de conservação de acervos, inclusive aqueles no campo das políticas culturais para o patrimônio audiovisual, dos quais este artigo destaca. Os repositórios digitais possuem papel importante nesse âmbito. O acesso a bens e patrimônios culturais constitui um direito e, principalmente se tratando de um Estado democrático, o investimento em políticas culturais e gestão, assim como no acesso ao patrimônio, sob os parâmetros do acesso livre à informação, que visem o direito às mais distintas manifestações culturais e o seu fomento é fundamental.

Nesse sentido, podemos compreender a importância para a memória coletiva e a cultura dos métodos para a gestão, principalmente no que tange as ações para a preservação e restauração de acervos de diversas naturezas de modo a garantir os parâmetros tecnológicos e técnicos. O avanço e a intensificação das Tecnologias de Informação e Comunicação vêm ampliando e transformando os métodos tradicionais. As Humanidades Digitais, cujo campo de pesquisa ainda encontra-se em processo de consolidação, vêm se reforçando, concentrando-se em questões acerca das repercussões das TICs na sociedade e no emprego de tecnologias como o de plataformas como os repositórios digitais e suas aplicações pelas instituições, pela academia e por centros de pesquisas, a fim de preservar e de disseminar informações científicas cuja eficácia é cada vez maior devido ao grande alcance viabilizado pela utilização das tecnologias.

apropriação. Assim, o mecanismo de transmissão cultural é reproduzido conforme a estrutura de distribuição do capital cultural entre as classes sociais, ou seja, a estrutura de distribuição dos instrumentos de apropriação dos bens simbólicos que uma determinada formação social define como viável de ser mantido e propagado. Cf. BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007, pp. 296 – 297.

Segundo M. Shintaku e R. Meirelles, autores do Manual do DSpace e do Guia do usuário do Omeka,

Os repositórios digitais são sistemas disponibilizados na web que facilitam o depósito e o acesso aos objetos digitais, facilitando o gerenciamento dos objetos depositados. Além de gerenciar os documentos, os repositórios contribuem para a preservação dos documentos digitais. Podem ser utilizados para inúmeras finalidades, como a disseminação de leitura científica, bibliotecas digitais, bancos de objetos ou acervos entre outros. (2010, p. 17-18)

O trabalho do Cineclube CECIERJ é de grande relevância no âmbito cultural e educacional, no sentido de democratizar o acesso a um diversificado acervo audiovisual à população através de suas programações, uma vez que as exhibições dos filmes, assim como os debates e as oficinas são públicos e gratuitos.

Também os documentos do Cineclube CECIERJ são indexados e suas informações são descritas no repositório por meio de metadados. O termo metadados foi cunhado por Jack E. Meyers em 1969 e registrado em 1986 como marca dos EUA, cuja empresa Meyers fundou. Posteriormente, o termo passou a ser utilizado por diversas áreas relacionadas à informação, como a ciência da computação, a estatística e o banco de dados. Os “metadados são dados que descrevem outros dados, aplicados tanto para documentos de qualquer natureza através da catalogação e indexação, como especificamente para recursos eletrônicos ou digitais”. (NHACUONGUE, 2015, p. 96) São informações que descrevem, explicam, localizam e possibilitam a recuperação, a utilização e o gerenciamento de recursos de informação para os objetos digitais. Sua diversidade de funções permite assegurar a qualidade, a localização, o acesso e a preservação da informação.

O metadado possui inúmeras funções, como a descoberta de informações relevantes, organização de recursos eletrônicos, interoperabilidade e integração de recursos, identificação digital, arquivamento e preservação, que asseguram a qualidade, a localização, o acesso e a preservação da informação. (NHACUONGUE, 2015, p. 104 – 106) É possível encontrar diversas outras definições de metadados por diferentes especialistas da área, porém, parece relevante destacar que, seja qual for a definição, o metadado descreve, localiza e identifica a informação armazenada.

Na tabela abaixo, apresenta-se a lista dos metadados utilizados, atualmente, para a indexação das informações dos filmes do Cineclube CECIERJ. Como o número de

metadados disponíveis é limitado, foram adaptados alguns metadados a fim de melhor identificar as informações dos filmes e de localizá-los no acervo. Além disso, optou-se pelo padrão de metadados do DSpace ao invés do padrão de documento audiovisual da versão gratuita do Omeka, a fim de atender melhor às demandas acerca das informações necessárias para a busca pelas mídias no acervo do Cineclube CECIERJ (Fig. 2).

Quadro 1 – Lista de metadados selecionados para indexação de documentação audiovisual.

Padrão de metadados utilizados pelo Cineclube para documento audiovisual	
Metadado:	Descrição:
Título	Título do filme
Assunto	Palavras-chave
Descrição	Sinopse e duração
Autor	Diretor
Fonte	Fonte
Editor	Distribuidora
Data	Ano de produção
Colaborador	Atores
Direitos	Direito de exibição
Relação	Número de cópias
Formato	Mídia
Idioma	Nacionalidade
Tipo	Gênero
Identificador	Código de localização
Abrangência	Classificação

Atualmente, uma das frentes da concentração do trabalho no acervo do Programa Cineclube CECIERJ consiste na indexação dos metadados do acervo no repositório digital, objetivando preservar esses dados e melhor atender às demandas do programa. Afinal, o acervo possui uma rotatividade de títulos considerável para atender ao público das unidades do programa.

Humanização do ensino através das artes

O Cineclube CECIERJ chegou a contar com seis unidades em funcionamento, simultaneamente, no ano de 2017, a saber: Paracambi, Duque de Caxias, São Gonçalo, Pirai, Resende e Angra dos Reis. Porém, por motivos vários, algumas dificuldades locais, por vezes, inviabilizam seu funcionamento em determinada cidade. A partir do momento em que determinada cidade se torna uma impossibilidade para o Cineclube CECIERJ atuar, os esforços do programa são redirecionados para outras cidades que manifestem

interesse em acolher uma nova unidade do programa. Neste contexto, antes do isolamento social decorrente da pandemia da COVID-19, as unidades do Cineclube CECIERJ em funcionamento eram Paracambi, Duque de Caxias, São Gonçalo, Piraí e Angra dos Reis, além da perspectiva, à época, de abertura de outras duas unidades: uma na Central do Brasil, que atenderia aos servidores da instituição, e outra em Rio Bonito, que não chegou a ser consolidada. Após o retorno do isolamento social, atravessou-se os anos de 2022 e de 2023, buscando meios de viabilizar uma estrutura mínima que demanda licenciamento de direitos de reprodução de obras audiovisuais para as unidades do Cineclube CECIERJ bem como, à época, demandava a substituição de equipamentos para reprodução das mídias, considerando-se o inevitável desgaste e desatualização tecnológica, considerando-se que os mesmos haviam sido adquiridos pela Fundação CECIERJ em 2011.

Buscando, uma vez mais, de fracassos “fazer chover”, como quer a expressão popular, a Coordenação do Cineclube CECIERJ recorreu à FAPERJ, apresentando um projeto de pesquisa APQ1 através do qual tornou-se possível a injeção de recursos para a aquisição de equipamentos novos para as unidades do Cineclube CECIERJ. A partir do projeto de pesquisa em questão, o Cineclube CECIERJ apresentou, também à FAPERJ, três projetos de pesquisa para que três bolsistas pudessem atuar em suas unidades, desenvolvendo atividades práticas e de pesquisa, viabilizando sessões com exibição e realização de debates consistentes desde as pesquisas e estudos que são realizados para garantir um padrão consistente com os objetivos do Cineclube CECIERJ.

Neste panorama, internamente à Fundação CECIERJ, a coordenação do Cineclube CECIERJ, após muitas tentativas, conseguiu sanar a questão do licenciamento de direitos autorais e conseguiu quatro bolsas de tutoria para atuação nas unidades do Cineclube CECIERJ e mais uma bolsa destinada à catalogação, preservação e gerenciamento acervo do Cineclube CECIERJ. Assim, em 2025, estão em pleno funcionamento as unidades de Duque de Caxias e de São Gonçalo e, em processo de retomada das atividades após terem sido sanadas questões de infraestrutura, a unidade de Paracambi; enquanto a unidade de Angra dos Reis encontra-se em transferência para a cidade de Mangaratiba.

Neste sentido, o Cineclube CECIERJ está, constantemente, se reestruturando e se reposicionando para transformar adversidades presentes no que tange às artes, em uma referência ao artista Hélio Oiticica, em perspectivas produtivas para democratizar o

acesso ao cinema às populações onde funcionam as unidades do Cineclube CECIERJ. A propósito dessas populações locais atendidas pelo Cineclube, extrapola-se o limite da comunidade acadêmica da Fundação CECIERJ, abrangendo crianças, adolescentes e adultos que podem em um futuro, próximo ou distante, vir a integrar formalmente esta comunidade acadêmica; um público que, de antemão, já integra a comunidade sensível da Fundação, reconfigurando, nos termos do filósofo francês Jacques Rancière, “a paisagem do perceptível e do pensável [modificando] o território do possível e a distribuição das capacidades e incapacidades” (RANCIÈRE, 2012, p. 48-49).

Neste processo, é possível identificar a importância de propiciar um ambiente esteticamente agradável, bem equipado e limpo nas ações do Cineclube CECIERJ, algo referendado por relatos escritos e não identificados que tivemos a oportunidade de coletar durante a I Mostra do Cineclube CEDERJ: *Mulheres*, realizada em março de 2018: “Um espaço ótimo, bem refrigerado, ótimo para ser utilizado!!!”; “Tudo de graça, fomos bem recebidos, tudo limpo / Tá tudo lindo aqui... Fé”; “Achei muito interessante o local. Muito agradável.”; e “Bom, achei super maneiro este ambiente.” A satisfação demonstrada pelo público de estudantes em estar em um ambiente que, a partir de suas palavras, pode ser descrito como bem refrigerado, limpo, agradável e interessante reflete a formulação de Paulo Freire a respeito da relevância em oferecer um espaço limpo e esteticamente agradável como pormenores que possuem um peso significativo na experiência do estudante:

Como cobrar das crianças um mínimo de respeito às carteiras escolares, às mesas, às paredes se o Poder Público revela absoluta desconsideração à coisa pública? É incrível que não imaginemos a significação do “discurso” formador que faz uma escola respeitada em seu espaço. A eloquência do discurso “pronunciado” na e pela limpeza do chão, na boniteza das salas, na higiene dos sanitários, nas flores que adornam. Há uma pedagogicidade indiscutível na materialidade do espaço. (FREIRE, 2002, p. 20)

A observação de Paulo Freire acerca do ambiente escolar e da prática docente parece se transpor para a experiência dos estudantes nas sessões do Cineclube CECIERJ. Um ambiente com a infraestrutura adequada à exibição de filmes demonstra respeito e acolhimento a seu público. As unidades do Cineclube CECIERJ contam com a presença do público mediada por agendamentos de professores, educadores e diretores de instituições de ensino que reconhecem no Cineclube uma oportunidade de estabelecer

“‘intimidade’ entre saberes curriculares fundamentais aos estudantes e a experiência social que eles possuem como indivíduos” (FREIRE, 2002, p. 16).

A respeito da importância da presença-parceria docente nas sessões do Cineclube CECIERJ, vale destacar a fala da professora Clayde Mara Venancio, Diretora do Polo CEDERJ de São Gonçalo até 2019, onde o público é formado majoritariamente por crianças. Sempre que esteve presente nas sessões do Cineclube, a professora diretora fazia questão de conversar com as crianças antes de cada sessão, explicando que aquele espaço, a sala onde funciona o Cineclube CECIERJ, fazia parte da Universidade, um espaço no qual crianças e adolescentes podem assistir a filmes e que, anos mais tarde, poderão regressar enquanto estudantes universitários.

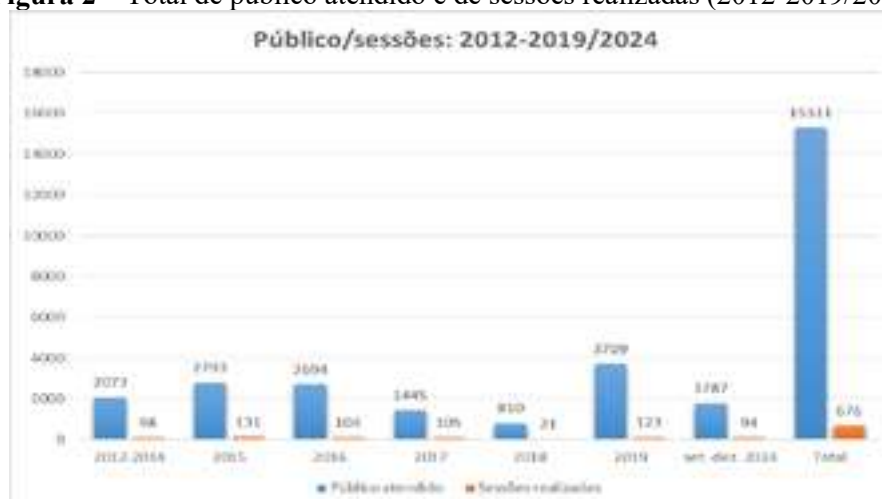
Uma fala que passou a ser reproduzida em todas as sessões do Cineclube CECIERJ – universos que se entrelaçam na construção de um terreno propício ao sonhar e no encorajamento para a concretização de sonhos. No silêncio do olhar inocente dedicado à escuta do incentivo ao retorno como estudante da graduação e ao filme exibido pode haver “um programa de vida: sonhos. É dos sonhos que nasce a inteligência. A inteligência é a ferramenta que o corpo usa para transformar os seus sonhos em realidade. É preciso escutar as crianças para que a sua inteligência desabroche” (ALVES, 2005, p. 29).

Abrir um espaço para trabalhar a educação dos sentidos (ALVES, 2005) a partir do ver e do dizer possibilita ao indivíduo o desenvolvimento de estruturas emancipadoras, contribuindo para que o indivíduo se reconheça e situe seu lugar no mundo em direção a uma ideia de pertencimento e de fortalecimento de identidade. Reconfigurando “a paisagem do perceptível e do pensável [modificando] o território do possível e a distribuição das capacidades e incapacidades” (RANCIÈRE, 2012, p. 48-49), a Fundação CECIERJ se fortalece ao compreender o Cineclube CECIERJ como parte preponderante da democratização do ensino, uma vez que o acesso a bens e a equipamentos científico-culturais é capaz de fortalecer a perspectiva educacional em espaços nos quais seja possível fundamentar a possibilidade de emancipação.

O Cineclube CECIERJ evidencia sua busca pela construção de novos olhares, de escutas atentas que permitam reflexões criativas a respeito das artes, da pesquisa, da ciência, das subjetividades, da sociedade e do mundo. Se em seus primeiros dois anos de implementação o Cineclube atendeu a um público total de 2073 pessoas em 98 sessões

realizadas, somente em 2015 foram atendidas 2793 pessoas em 131 sessões. Mesmo durante a severa crise fiscal atravessada pelo Estado nos anos de 2016, 2017 e 2018, o Cineclube manteve-se ativo e atuante, apesar do evidente impacto de atendimento no ano de 2018, quando foi necessário estabelecer parcerias para suprir a falta do contrato de direitos de exibição. Por outro lado, 2019 foi o ano que o Cineclube CECIERJ atendeu a seu maior público – 3709 em 123 sessões. Ao retornar após suas atividades presenciais, em setembro de 2024, em Angra dos Reis por apenas 15 dias, em Duque de Caxias e em São Gonçalo, o Cineclube CECIERJ (Fig. 3) atendeu a um público total de 1787 pessoas em 94 sessões realizadas – todas com a oferta de debates após a exibição dos filmes. Uma conquista possível a partir da atuação dos bolsistas e que possui o impacto de uma atuação cada vez mais consistente.

Figura 2 – Total de público atendido e de sessões realizadas (2012-2019/2024)



Independentemente dos números, o interesse que move o Cineclube CECIERJ encontra-se na qualidade com a qual se consegue atender ao público. Importam os diálogos travados nos debates, o brilho no olhar de quem tem uma experiência estética desde o frio da sala refrigerada, passando pela exibição do filme, e pela atenção dos cineclubistas que conduzem os debates, buscando perceber cada sujeito que se permite uma experiência no Cineclube CECIERJ como um indivíduo historicamente e socialmente situado. A despeito de toda e qualquer dificuldade, o Cineclube CECIERJ tem, por princípio e por metodologia, agenciar o fracasso como matéria de realização, o sucesso se tornando uma consequência sob a perspectiva da efetivação da democratização do acesso à arte.

Todas as vezes em que os equipamentos do Cineclube CECIERJ são ligados, para atendimento de uma única pessoa que seja, uma obra cinematográfica se desenrolará na tela de projeção. Sementes serão jogadas na direção dos sonhos dos mais distintos sujeitos atendidos pelo Cineclube CECIERJ e não há sucesso maior do que receber de um ou de vários, a atenção por um período de cerca de duas horas em um mundo cujas interações passaram a ser pautadas por períodos de 30 segundos. Ser reconhecido pelas crianças ou pela população local como “os tios do cinema” configura-se como um indício de que os frutos estão sendo colhidos, o sucesso está operando silenciosamente.

Em fevereiro de 2025, enquanto cuidávamos de realizar a manutenção da sala do Cineclube CECIERJ de São Gonçalo para o retorno das atividades após o Carnaval, duas crianças diferentes, em momentos distintos, indagaram se, naquele dia, haveria filme. Em pleno cenário de estiagem de um verão quase-atípico no Rio de Janeiro, isso é, em sentido pleno e contundente, a melhor definição da expressão *fazer chover*. A esta altura, não é mais o Cineclube CECIERJ que faz chover, mas as crianças, os sujeitos para os quais tudo é pensado e cuidado – as sementes germinam.

A propósito do fato de o Cineclube CECIERJ ser sediado no âmbito de uma Vice-Presidência Científica, abre-se espaço para a reflexão de que, se por um lado é irrefutável o quanto os avanços tecnológicos permitiram ganhos às artes, como a cinematográfica e as experiências com a luz de Thomas Alva Edison com o cinetoscópio e, adiante, com o cinematógrafo dos irmãos Auguste e Louis Lumière; por outro lado, parece preponderante observar os ganhos que as artes podem propiciar às ciências e às pesquisas acadêmicas. Através de um modo criativo de observação de mundo, a melhor contribuição que as artes podem dar às pesquisas acadêmicas e às ciências está, justamente, na criatividade. A arte parece apresentar sua relevância para as ciências e para a pesquisa naquilo que diz respeito à forma através da qual o indivíduo percebe o mundo e se percebe no mundo. Ao expandir o alcance da percepção humana e ampliar os canais do discurso emocional (KUBLER, 2008), as artes contribuem para aguçar o olhar do cientista para além daquilo que protocolos consolidados postulam, propiciando a emergência de inovações científicas.

No entanto, os avanços científicos mais significativos parecem se abrigar à sombra do desconhecido, vindo à luz a partir do pensamento criativo destemido capaz de adentrar zonas indeterminadas acessíveis apenas a partir da criatividade. De acordo com

Kubler, as invenções residiriam em uma penumbra “entre a realidade e o futuro, onde as formas obscuras de eventos possíveis são percebidas. Estes limites estreitos demarcam a originalidade, de modo que nenhuma invenção ultrapasse o potencial de sua época” (2008, p. 59, tradução nossa). Se para Kubler, as invenções artísticas alteraram a sensibilidade da humanidade, pode-se conjecturar a contribuição das artes à sensibilidade e ao olhar do cientista em prol das transformações, direção na qual o Cineclube CECIERJ se dedica a atuar.

Considerações finais

O Cineclube CECIERJ compreende que a melhor contribuição que pode oferecer à Educação a Distância e às ciências a partir das artes está no âmbito da criatividade, a contrapelo de protocolos e em direção a saltos científicos somente possíveis na proximidade das ciências com as artes, fomentando a radicalidade do pensamento, a contundência da formulação e o olhar destemido.

O Cineclube CECIERJ adota uma abordagem que desafia a lógica convencional de sucesso, alinhando-se, de certa forma, à teoria do fracasso de Jack Halberstam (2020). Ao recusar a mensuração objetiva de seus impactos por meio de índices tradicionais, o Cineclube CECIERJ propõe uma forma alternativa de construção do conhecimento, por meio da qual a criatividade e a experimentação se tornam os principais vetores de transformação. Assim como Halberstam sugere que o fracasso pode ser uma estratégia de resistência contra normas institucionalizadas, o Cineclube CECIERJ rejeita métricas padronizadas e sugere que a educação deve estar aberta à subjetividade e à imprevisibilidade dos processos artísticos e científicos.

Essa perspectiva ressoa com a ideia de Halberstam de que o fracasso pode abrir espaço para novas práticas e epistemologias. Em *Arte Queer do Fracasso*, o autor defende que as narrativas de sucesso, muitas vezes atreladas a estruturas normativas, restringem a criatividade e limitam as possibilidades de transformação social. Da mesma maneira, o Cineclube CECIERJ se afasta da lógica produtivista, uma vez que, mesmo que precise prestar contas à estrutura à qual está inserido de quantificações de sessões, de público, de filmes exibidos e de outros tantos números, seu real compromisso se define pelos impactos subjetivos e difíceis de mensurar que promovem na formação, frequentemente silenciosa, de seus participantes. Ao assumir esse posicionamento, o Cineclube CECIERJ

desafia a lógica educacional tradicional e propõe uma experiência formativa que valoriza a estrada educacional e não o seu destino fixo.

Além disso, Halberstam argumenta que o fracasso pode ser uma forma de resistência à normatividade e uma ferramenta para repensar formas de ensino e aprendizado. O Cineclube, ao valorizar a estrada educacional, ilustra essa ideia ao enfatizar a sua constante transformação e reinvenção. O Cineclube CECIERJ não se propõe como um espaço estático de aprendizado, mas como um organismo vivo que, assim como seus participantes, está em processo contínuo de mudança. A flexibilidade e a abertura ao inesperado reforçam a importância do fracasso como uma metodologia, capaz de gerar novas formas de pensamento e interação entre arte, ciência e educação.

Ao fomentar a radicalidade do pensamento, a contundência da formulação e o olhar destemido, o Cineclube CECIERJ humaniza o ensino através das artes, não temendo o fracasso, mas abraçando-o como parte essencial do processo formativo. Halberstam sugere que a arte e a cultura podem fornecer modelos alternativos para compreender o mundo, justamente por não se conformarem às expectativas convencionais de sucesso. O Cineclube, ao incentivar a experimentação e a criatividade sem uma preocupação restritiva com resultados imediatos e mensuráveis, torna-se um espaço onde a aceção tradicional de fracasso pode, na verdade, significar um sucesso transformador, possibilitando novas formas de ver, de pensar e de aprender. Mais do que um destino para os/as estudantes, professores e público local, o Cineclube CECIERJ busca apresentar-se como parte da estrada educacional. Neste sentido, não apenas estudantes e público local estão suscetíveis a transformações, mas o próprio Cineclube também está.

Referências bibliográficas

- ALVES, Rubem. *Educação dos sentidos e mais...* Campinas (SP): Versus Editora, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- HALBERSTAM, Jack. *A arte queer do fracasso*. Recife: CEPE, 2020.
- IRMÃO do Jorel: Episódio Em Busca de Liberdade [série de televisão]. Direção: Juliano enrico, Rodrigo Soldado. Produzidos: Zé Brandão, Felipe Tavares. Brasil: Cartoon Network, 2017, (11 min), HDTV.

KUBLER, George. *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. New Haven: Yale University Press, 2008.

NHACUONGUE, Januário Albino. *O Campo da Ciência da Informação: contribuições, desafios e perspectivas da mineração de dados para o conhecimento pós-moderno*. São Paulo, 2015. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*. São Paulo. vol. 10, 1993.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SHINTAKU, Milton; MEIRELLES, Rodrigo. *Manual do DSpace: administração de repositórios*. Salvador: EDUFBA, 2010.

O ENSINO DE/DA ARTE NA EDUCAÇÃO BRASILEIRA: DÉCADA DE 30

Niccolly Evannys Zifirino Lima¹

Lucelita Maria Alves²

RESUMO: O presente trabalho analisa as projeções para o ensino de arte nas discussões educacionais da década de 1930. A Reforma Fernando Campos (1931) foi resposta a esses debates, mas antes dela já existiam propostas de grupos com interesses conservadores e liberais. Destacam-se a Associação Brasileira de Educação (ABE), os escolanovistas do Manifesto da Educação Nova (1932) e grupos ligados à Igreja Católica. A metodologia é bibliográfica, com base em Dallabrida (2019), Sgarbi (1997) e Palma Filho (2005). Conclui-se que, embora a reforma não trate diretamente do ensino de arte, os movimentos reconheciam sua importância. Mesmo sem definição clara do conteúdo artístico, a arte era considerada curricularmente nos projetos educacionais da época.

PALAVRAS-CHAVE: Arte, Educação, Reforma Fernando Campos.

¹ Doutoranda em Educação DINTER - IFTO/UFL, possui Mestrado em Letras - Literatura pela UFT (Universidade Federal do Tocantins) (2019), Especialização em Metodologia do Ensino de Artes UNICESUMAR (Centro Universitário de Maringá) (2017) e graduação em Artes-Teatro-Licenciatura pela UFT (Universidade Federal do Tocantins) (2013). Atualmente é Professora EBTT do IFTO (Instituto Federal do Tocantins). E-mail: niccolly.lima@ifto.edu.br.

² É Mestra pela Universidade Federal do Tocantins – UFT, campus de Porto Nacional (Escrita criativa), Especialista em Administração Pública, pela Universidade Federal da Bahia – UFBA, formada em Psicologia pelo Centro Universitário Luterano do Brasil – CEULP-ULBRA e licenciada em Letras pela Universidade do Tocantins – UNITINS. Escritora, Lucelita publicou os romances O canto da carpideira; Sobre Dora e dores (Lei Aldir Blanc); O amor de Gato Tigre por Charlotte Cachecol e poemas Carretel de Rosas. Ocupa cadeiras na Academia Palmense de Letras-APL, academias de Letras de Militares escritores e é associada na União Brasileira de Escritores – UBE. Email: carretelderosas@gmail.com.

INTRODUÇÃO: A NECESSIDADE DA ARTE NA EDUCAÇÃO

Historicamente, o Brasil apresenta uma colonização portuguesa-católica, neste primórdio, houve a implementação como meio de dominação/imposição cultural a arte barroca³, neste sentido, o que era aceito como correto e logo reproduzido massivamente era ditado dentro dos parâmetros estéticos e conceituais presentes no estilo. Com a vinda da família real portuguesa para fixar residência no país, são contratados artistas franceses liderados por Joachim Lebreton⁴, instaurando assim, a chamada Missão Artística Francesa, o objetivo deste movimento era de influenciar e transformar o Brasil, em uma dissidente da Europa, e logicamente não seria possível essa transformação sem o uso das artes, seja na estruturação estética do país, como também nos saberes a serem difundidos.

Quando instaurado a corte no Brasil, são criadas as primeiras universidades brasileiras, e dentre estas, a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA)⁵, concomitante a criação deste centro de estudo artístico, também foram criadas instituições para o estudo das áreas médicas e do direito. Ao levarmos em consideração que vivíamos em um país que ainda estava se estruturando e possuía múltiplas precariedades, a alocação de recursos públicos para um centro de artes reforça o poder da arte como forma de dominação e a valorização de uma hegemonia europeia, ainda que fora da Europa.

O país foi tanto tendenciado para uma arte religiosa, ambientada no movimento barroco, como para uma arte acadêmica, amparada pelo neoclassicismo influenciado pelos franceses e pela AIBA, muito embora ambos os movimentos fossem, de certo modo antagônicos, esteticamente se faziam conservadores: o primeiro por ser proeminentemente religioso cristão-católico; já o segundo, por ser restrito ao academicismo europeu. Nesse sentido, ainda que existissem outras manifestações estéticas no país, estas não eram nem consideradas artísticas, seja por serem vistas como

³ BS CASIMIRO, Ana Palmira; NUNES DUARTE SILVEIRA, Camila; OLIVEIRA DE ALMEIDA, Maria Cleidiana. A COMPANHIA DE JESUS NO BRASIL COLONIAL: ARTE BARROCA, EDUCAÇÃO E RELIGIÃO. Colóquio do Museu Pedagógico-ISSN 2175-5493, v. 10, n. 1, p. 777-788, 2014. Acesso em 06/01/2025.

⁴ DIAS, Elaine. Correspondências entre Joachim Le Breton e a corte portuguesa na Europa: o nascimento da Missão Artística de 1816. Anais do Museu Paulista: história e cultura material, v. 14, p. 301-313, 2006.

⁵ LIMA, Valéria Alves Esteves. A Academia Imperial das Belas-Artes: um projeto político para as artes no Brasil. 1994. Tese de Doutorado. [sn]. Acesso em 06/01/2025.

“hereges” ou por não serem amparadas pelas “belas artes”⁶. Dado a estas circunstâncias, não existia ainda uma produção cultural classificada e identificada como brasileira, uma vez que, o status de “arte” só era dado pela academia ou pelo clero. Esse panorama, começa a ter uma alteração e notoriedade (ainda que contraditória) nos anos vinte, após um evento chamado Semana de Arte Moderna⁷.

Os modernistas brasileiros,⁸ se destacam na história como precursores da busca pela identidade artística nacional, logo a valorização da chamada “brasilidade”. Esta identidade cultural se fazia necessária porque a arte é hegemonia, visto que, a arte atua diretamente na formação de valores, práticas e narrativas que definem a coesão social e moldam o senso de pertencimento dentro de um grupo, logo da sociedade.

Um dos meios para essa valorização da identidade nacional na arte, se faz pela educação. A necessidade de um ensino público no Brasil que permeia a cultura, passa a ter mais ênfase em questões constitucionais somente na década de 30, Viera (2007, p.296) aponta que “o fértil período representado pelos anos trinta é preparado pelos movimentos sociais da década anterior [...]”, a autora ainda acrescenta que “no campo do ideário pedagógico é forte a influência do escolanovismo, traduzido no Manifesto dos Pioneiros da Escola Nova (1932)”, e após a promulgação da Constituição de 1934, ocorre a primeira sistematização institucional do ensino orquestrada por Francisco Campos, que foi fortemente influenciado por intelectuais liberais e modernistas.

A reforma em questão, não trata diretamente sobre o ensino de artes, contudo, o que nos interessa nessa abordagem é perceber como era pensado ou abordado, o ensino artístico, pelos grupos precursores que ambientaram o empate político educacional pela educação pública brasileira.

O ENSINO DAS ARTES NO BRASIL : DUALIDADES CONSERVADORAS E LIBERAIS

⁶ O termo “belas artes” refere-se às formas de expressão artística consideradas de alto valor estético e cultural, tradicionalmente incluindo pintura, escultura, arquitetura, música, dança, teatro e literatura. Surgiu na Europa entre os séculos XVII e XVIII, associado à busca da beleza e da harmonia

⁷ A Semana de Arte Moderna de 1922 foi um evento artístico e cultural que simbolizou a introdução do modernismo no Brasil, marcando a busca por uma arte mais livre, criativa e alinhada à identidade nacional. O evento reuniu artistas de várias linguagens e despertou intensos debates na sociedade da época.

⁸ NASCIMENTO, Evando Batista. A Semana de Arte Moderna de 1922 e o Modernismo Brasileiro: atualização cultural e “primitivismo” artístico. *Gragoatá*, v. 20, n. 39, 2015. Acesso em 06/01/2025.

A Reforma Francisco Campos, implementada em 1931, foi a primeira sistematização da organização escolar, a nível legal a apresentar um marco significativo e inédito para a educação pública brasileira. O ensino público no país, já havia sido elencado em legislações anteriores, contudo, Vieira (2007,p. 306) argumenta que:

“[...] a presença ou ausência da educação nas constituições brasileiras evidencia seu menor ou maior grau de importância ao longo da história. Nas primeiras constituições (1824 e 1891) as referências são mínimas, ilustrando sua pequena relevância para a sociedade da época. Com o aumento da demanda por acesso à escola, a presença de artigos relacionados com o tema cresce significativamente nas constituições posteriores (1934, 1937, 1946, 1967 e 1988)”.

Uma das principais mudanças dentro desta reforma , segundo Nunes (2000, p. 40) foi a diferenciação entre “o ensino primário e profissional e o ensino secundário e superior”, além disso a autora acrescenta que:

“[...] a função do ensino secundário, como formador dos adolescentes, era oferecer uma sólida cultura geral, apoiada sobre as humanidades antigas e modernas, com o objetivo de preparar as individualidades condutoras, isto é, os homens que assumiriam maiores responsabilidades dentro da sociedade e da nação, portadores de concepções que seriam infundidas no povo.”

Com a criação do chamado “secundário”, foi estabelecido na reforma uma carga horária mínima, além de um percentual de frequência obrigatória dentro da grade curricular, essa carga horária era necessária para que o conteúdo proposto fosse ministrado, no entanto, dado ao perfil social da época, esta alteração acabou por apresentar um caráter elitista, visto que :

“É oportuno pensar que o aumento do número de anos do ensino secundário conferiu-lhe um caráter elitista.[...] educação para uma elite, que, naquela conjuntura da vida brasileira, podia dar-se ao luxo de levar cinco anos formando sólida cultura geral. O ensino secundário que surgia no início da década de 1930 era um ciclo de estudos longos e teóricos, que contrastava com os estudos curtos e práticos do ensino técnico-profissional ou normal. (DALLABRIDA, 2009, p.186)

Grande parte da população considerava expansivo o tempo dedicado aos estudos dentro da reforma, além disso, os conteúdos eram vistos como longos. O autor destaca, que a titulação do “secundário”, a grosso modo, poderia se assemelhar ao que conhecemos como “ensino médio”, e na época, o cumprimento desta etapa de ensino, era o que separava a classe trabalhadora da elite, uma vez, a participação de tempo despendido nesta modalidade de ensino significava um privilégio pertencente às elites, enquanto a classe trabalhadora precisava desse tempo para atividades laborais remuneradas.

Dentro da grade curricular prevista na reforma, estavam as seguintes disciplinas:

“No curso fundamental, as disciplinas Português, Matemática, História da Civilização, Geografia e Desenho estavam seriadas em todos os cinco anos. Havia uma seqüenciação entre Ciências Físicas e Naturais” (previstas na 1ª e 2ª séries) e Física, Química e História Natural (colocadas nas três últimas séries). Entre as línguas estrangeiras, havia ainda destaque para o Francês, previsto nas quatro primeiras séries, diferente de Inglês, Alemão e Latim, estabelecidas em menos séries. A disciplina “Música (canto orfeônico)” era obrigatória nas três primeiras séries do curso fundamental. (DALLABRIDA, 2009, p.187 /188)”

As matérias de Desenho e Música⁹, seriam as disciplinas curriculares que elencariam o ensino das artes, garantidos pela reforma, dentro da educação pública brasileira. A disciplina só passa a ser nomeada como arte, no caso: educação artística, após a promulgação da LDB de 2010, nessa terminologia são adequadas às chamadas linguagens artísticas sendo elas: artes visuais, música, teatro e dança.

Concomitante à Reforma Francisco de Campos, foi publicado no Brasil o Manifesto dos Pioneiros da Escola Nova (1932), os idealizadores deste documento pertenciam a grupos políticos e ideários que debatiam educação, grande parte dos integrantes também compunham a Associação Brasileira de Educadores (ABE). De acordo com Vidal (2013,p.579), este manifesto teve uma divulgação massiva dentro do território brasileiro:

“Inicialmente, efetuava a defesa de princípios gerais que, sob a rubrica de novos ideais de educação, pretendiam modernizar o sistema educativo e a sociedade brasileira. Além da laicidade, da gratuidade, da obrigatoriedade e da coeducação, o Manifesto propugnava pela escola única, constituída sobre a base do trabalho produtivo, tido como fundamento das relações sociais, e pela defesa do Estado como responsável pela disseminação da escola brasileira. Nesse sentido, distinguia-se do que denominava educação tradicional, particularmente no que considerava como a maior contribuição da Escola Nova: a organização científica da escola.”

Neste período, as discussões educacionais presentes no cenário brasileiro convergiam em efervescências entre grupos ideológicos díspares, um dos grupos eram os escolanovista descritos com tendência política liberalista, e o outro eram o de intelectuais pertencentes a Igreja Católica, tendenciando à uma esfera conservadorista.

⁹

<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-19890-18-abril-1931-504631-publicacaooriginal-141245-pe.html>. Acesso em 13/01/2025

Torna-se importante frisar que, a princípio ambos os pensadores educacionais pertenciam até mesmo a própria ABE, contudo, dado aos embates ideários dentro da associação ocorre a cisão dos grupos. Segundo Palmas Filho (2005, p.05):

“Essa divisão no campo político repercute no âmbito educacional. De um lado, estão intelectuais liberais, socialistas e comunistas, alguns deles, protagonistas de reformas educacionais em seus estados de origem, agrupados em torno do movimento conhecido como Escola Nova; de outro lado, católicos e conservadores de diferentes matizes ideológicos, reunidos em torno de um projeto conservador de renovação educacional.”

Os grupos conservadores defendiam o fim da laicidade estatal e a permanência do ensino religioso nas escolas, uma vez que garantido essas solicitações dentro da lei, a igreja garantia que os valores cristãos e a moralidade católica fossem integrados à formação dos jovens, reforçando a importância da religião como guia para a sociedade. Ademais, alguns intelectuais conservadores se faziam contra os movimentos liberais, dado as linhas ideológicas marxistas. Palmas Filho (2005, p.05) , destaca que “incontestemente é o fato de que a igreja católica não aceitava perder a grande influência que ainda detinha no campo educacional”.

Sgarbi (1997) faz um estudo sobre o papel dos educadores católicos no cenário educacional brasileiro na década de 30, dentre os apontamentos o autor é destacado que “o conhecimento produzido sobre a participação dos intelectuais católicos no movimento de renovação da educação brasileira, nos anos 30, deu origem ao mito de que os católicos foram contrários às propostas da Escola Nova e representavam o velho, o arcaico.” Contudo, na mesma obra o autor menciona que muitos intelectuais da igreja eram favoráveis ao movimento escolanovista, a maior cisão entre estes grupos de intelectuais foi no que diz respeito à permanência do ensino religioso na educação pública.

De acordo com o Sgarbi (1997, p.21), para os intelectuais católicos ser contrário ao ensino religioso, colidia com uma questão doutrinária, com isso “a questão do ensino religioso foi sempre uma bandeira dos católicos, mesmo aqueles que eram abertos ao

diálogo com o “moderno”.” Considerando a clara posição dos escolanovista contrária ao ensino religioso, os intelectuais católicos se desfiliam , tanto do Movimento dos Pioneiros da Escola Nova, quanto da Associação Brasileira de Educação (ABE), e passam a compor outras frentes de estudo, sendo uma delas a Confederação Católica Brasileira de Educação.

A respeito do ensino das artes dentro dessa dualidade ideológica, independente da esfera: conservadora/católica ou liberal/escolanovista. Sgarbi (1997) apresenta em sua pesquisa os estatutos desses intelectuais católicos, onde é defendido que um “ensino artístico¹⁰” também fazia parte dos ideais conservadores .

Dentro da pesquisa de Sgarbi (1997), não é mencionado o que se entende por “ensino artístico” dentro da base curricular proposta, contudo, baseado nos artigos sobre ensino publicados por estes intelectuais católicos na Revista Brasileira de Pedagogia (RBP), durante a década de 30, existem três trabalhos dedicados às artes: dois na área de desenho (ROSSINI, Irmã Rafaella, Como Ensinar Desenho e Arte Aplicada/ ROLIM, Maria Sousa, Desenho e Artes Aplicadas) e um no campo da música (PEREIRA, Antônio de Sá, Um Teste de Apreciação Musical).

Já na esfera liberal, o Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova¹¹, apontam que não pretendia “negar a arte” [nas palavras dos autores], embora estabelecesse um ensino mais prático, no sentido de racionalizar as bases teóricas fugindo de teorias obsoletas e sem conotação com a realidade social:

“[...] reforçar, por todos os meios, a intenção e o valor social da escola, sem negar a arte, a literatura e os valores culturais. A arte e a literatura têm efetivamente uma significação social, profunda e múltipla; a aproximação dos homens, sua organização em uma coletividade unânime, a difusão de tais ou quais ideias sociais, de uma maneira “imaginada”, e, portanto, eficaz, a extensão do raio visual do homem e o valor moral e educativo conferem certamente à arte uma enorme importância social. (MANIFESTO, 1932, p.09)”

¹⁰ Sgarbi (1997, p.25)

¹¹ Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova: https://www.histedbr.fe.unicamp.br/pf-histedbr/manifesto_1932.pdf. Acesso em 20/01/2025

Considerando a educação pública como um campo de disputas políticas que envolve múltiplos setores da sociedade, sejam estes com ideais semelhantes ou discrepantes, a decisão para a regulamentação de uma reestruturação educacional, tal qual foi a Reforma Francisco Campos, precisaria encontrar, politicamente, um equilíbrio entre atores. Segundo Dallabrida (2009.p.190), a reforma, até então, foi algo inédito e idealizador dentro do cenário educacional brasileiro, para o autor, ela ainda apresenta um certo autoritarismo e tradicionalismo, provavelmente advindo das correntes conservadoras, entretanto, “imprimiu uma perspectiva escolanovista na reforma do ensino secundário de 1931, que estimulava a utilização de métodos ativos e individualizantes no processo de aprendizagem”.

A reforma em si, não traz um detalhamento e muito menos especifica um ensino de arte, ou apresenta uma tratativa na educação artística, inclusive na contemporaneidade, esse campo ainda se faz delicado com discussões díspares e controversas, ainda que tenhamos uma legislação que ampare, ela abre gama para interpretações e posicionamentos diversos.

O que faz estas alterações na legislação educacional na década de 30 se fazerem significativas, se diz ao fato que independente da esfera: conservadora ou liberal, o ensino das artes, ainda estava previsto dentro de qualquer uma dessas frentes ideológicas enquanto componente curricular, o que cabe aos arte educadores, é entender ou perceber a qual tipo de educação em arte esses grupos e a sociedade idealiza ou entende como válido.

ENSINO DAS ARTES: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO

Anterior a concretização da reforma Francisco Campos (1931), grupos conservadores e liberais, disputavam seus ideais dentro do campo educacional, e a depender do prescrito na reforma, seria possível prever a qual poder hegemônico o país estaria a servir. Convém ressaltar, conforme mencionado no tópico anterior, que ambas as correntes percebiam a necessidade de uma reestruturação educacional brasileira. De acordo com Alencar (2016, p. 20) “o panorama de ensino tradicional era formulado para

atender à camada mais abastada da sociedade, apontando uma tendência de ensino ornamental e livresco. Ensino que não era voltado para o trabalho e sim para o lazer”. A reforma era necessária, posto que, existia a urgência em suprir lacunas sociais e econômicas resultantes do novo fluxo organizacional da sociedade brasileira¹².

Dentre os precursores dos intelectuais da educação que estavam presentes nos debates em torno das reformas de ensino, destaca-se a Associação Brasileira de Educação - ABE (1925). Anterior a promulgação da reforma, o grupo realizou conferências estaduais para discutir as problemáticas da educação nacional, e dentro das discussões, já era mencionado a necessidade de uma educação que se voltasse ao identitarismo do povo, em um âmbito cultural:

“Entre os problemas mais candentes para o grupo dirigente da ABE, resultante da falta de investimentos em educação, estava a falta de identidade e consciência nacional do povo. Para esses intelectuais, existia um Estado nacional, mas não existia uma nação. Existiam habitantes do território, mas não existia um povo, com consciência e identidade definidas.(VIERA,2021, p.14)”

Até a promulgação da primeira LDB (1961), a ABE havia realizado 13 conferências; Vieira (2021, p.9) argumenta que “a discussão promovida pela ABE ultrapassou os limites do interesse pedagógico e dos especialistas em educação, para se constituir em uma pauta estratégica para a afirmação do Brasil como país sintonizado com o processo de modernização, que impactava diferentes países de todos os continentes”.

Segundo Vieira (2021, p.14) para os abeanos, o Brasil necessitava estar integrado, para uma “identidade nacional”, somente assim, seria possível uma educação democrática, uma vez que “a dispersão demográfica, a diversidade de raças, culturas, costumes e o novo fluxo migratório europeu foram fatores mencionados como causas

¹² O Brasil da década de 1930 vivenciou intensas transformações sociais, econômicas, culturais e educacionais, marcadas pela transição entre o modelo agrário e a industrialização emergente, além da valorização de uma identidade cultural nacional e das reformas educacionais promovidas por intelectuais e pelo governo Vargas.

desse estado de fragmentação cultural e política nos anos de 1920. Ferreira (1993, p. 75) ainda complementa que a ABE “[...] tinha como amplo objetivo “transformar habitantes em povo”. Seus associados acreditavam na educação como “a causa das causas” da qual dependiam “as diretrizes da evolução do povo brasileiro”.

Esse sentimento de pertencimento para a criação de uma identidade nacional, de acordo com Dallabrida (2009, p. 190) parte da efervescência social presente da década de 20 e 30 “a partir dos anos 1920 emergiu uma “modernidade nativa”, marcada pela construção de uma “identidade nacional”, da qual o fato mais visível foi a Semana de Arte Moderna de 1922, que se desdobraria e se consolidaram durante a “Era Vargas”.

Um dos entusiasta por essa educação que prioriza uma valorização da identidade nacional, como forma cultural, era o educador Fernando de Azevedo, este personagem, foi uma figura central na formulação de políticas e ideias educacionais que influenciaram a criação de um sistema educacional mais moderno e alinhado com as demandas da sociedade brasileira da época. O educador participou ativo e diretamente na elaboração do Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova (1932), e também pertenceu a ABE.

A corrente pedagógica defendida por Fernando de Azevedo, partia da influência de Dewey¹³, precursor do movimento intitulado no Brasil por Escola Nova; movimento este que impulsionou os intelectuais do Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova e da própria ABE. Paralelo a estas discussões no campo educacional, Azevedo escreve e publica a obra: *A Cultura Brasileira: Introdução do Estudo da Cultura no Brasil*; na presente obra, o autor descreve o percurso dos ideários escolanovista, dentro dos embates educacionais presentes na década de 20 e 30, que influenciaram diretamente na reforma Francisco de Campos.

Azevedo entendia a importância de uma educação artística para a formação social, e sabia que a educação era a meio de integração para esse feito, inclusive o autor dedica grandes capítulos de sua obra para citar a importância dos movimentos artísticos

¹³ John Dewey (1859–1952) foi um filósofo e educador norte-americano, conhecido por suas contribuições à pedagogia progressista e à filosofia pragmatista. Ele acreditava que a educação deveria ser um processo ativo e participativo, no qual os estudantes aprendem por meio da experiência prática, conectando o conteúdo escolar com a realidade cotidiana. Dewey defendia a ideia de que a escola deveria ser uma extensão da sociedade, permitindo aos alunos desenvolverem habilidades para resolver problemas e participar ativamente na construção de uma sociedade democrática e equitativa. Sua obra teve grande influência nas teorias educacionais modernas, e suas ideias continuam sendo estudadas e aplicadas em diversas abordagens pedagógicas ao redor do mundo.

na consolidação da identidade cultural e estética brasileira, além disso, ele ainda apresenta críticas sobre o receio que tinha com a banalização das artes¹⁴.

Embora Azevedo não tenha sido um dos reformuladores atuando na promulgação da Reforma Francisco de Campos (1931), sua influência veio por meio de sua atuação intelectual e suas ideias voltadas para a modernização e democratização do ensino no Brasil, e considerando sua influência dentro dos grupos ideários para a reformulação do plano educacional brasileiro, existe uma tendência à permanência e aprimoramento do chamado ensino artístico ou ensino das artes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Reforma Francisco Campos, não trata diretamente do “ensino de artes, educação artística, ou ensino artístico”, ela apenas menciona curricularmente a obrigatoriedade da disciplina de Desenho e Música. Contudo, quando falamos de artes, nos interessa saber qual a concepção educacional para a formação desse alunado, que estes legisladores educacionais pretendiam dentro das reformas propostas.

A institucionalização da educação pública, permeia o ensino da/de arte e também se relaciona diretamente com o que deve ser valorizado como cultural, é importante ressaltar que o ensino da arte passa por um campo controverso e contraditório, uma vez que, por arte ser hegemonia, a construção de uma base curricular em arte, sempre vai trazer embates entre os grupos ideológicos, isto porque, o que consumimos, consolidamos e amparamos como artístico, define a os valores de uma identidade nacional.

Nesse sentido, em arte, se faz necessário, além da garantia da disciplina enquanto componente curricular, perceber o que deve ser elencado, construído e consolidado de forma conteudista nesta área. Uma vez que, o estudo das artes, permeia não somente uma historicidade, como também consolida o que valorizamos enquanto identidade cultural.

A década de 30 foi um período de efervescência social, política, cultural e econômica na esfera nacional. A Reforma Francisco Campos, se torna um marco dentro

¹⁴ Azevedo (1943, p.280)

do campo educacional. Xavier (1990, p.84) aponta que, apesar da reforma apresentar um caráter conservador, ela ainda se faz importante dentro do cenário educacional para um ensino progressista, uma vez que “[...] embora contraditória com relação ao modelo liberal-pragmático inspirador, como justificadamente denunciam os críticos do nosso sistema educacional, foi o resultado coerente da compreensão particular desses princípios, expressa no próprio Manifesto dos Pioneiros”.

No próprio campo artístico, fora da esfera educacional, existem dualidades sobre o que deve ser ou não considerado arte, também são apresentadas discussões sobre o limite da arte, e a sua relação com capitalismo, mídias e “utilidade”. O que tange as discussões fomentadas é que de qualquer maneira, não se nega a importância da arte na/para a sociedade, o que deve ser levado a campo de estudo é qual abordagem a arte deveria ou não tender na educação pública.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, Cristiene de Paula. Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova de 1932 no Brasil: o acontecimento, o discurso e os dispositivos de verdade. 2016

BRASIL. Decreto nº 19.890, de 18 de abril de 1931. Aprova o regulamento do ensino secundário e dispõe sobre sua organização. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-19890-18-abril-1931-504631-publicacaooriginal-141245-pe.html>. Acesso em: 13 jan. 2025.

DALLABRIDA, Norberto. A Reforma Francisco Campos e a modernização nacionalizada do Ensino Secundário. Educação, Porto Alegre, v. 32, n. 2, p. 185-191, maio/ago. 2009.

FERREIRA, Suzana da Costa. Sessenta anos de manifesto dos pioneiros da educação nova. Educar em Revista, p. 75-79, 1993

MOTA, Kauany Soares et al. Entre o Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova e as Cartilhas Escolares do DIP: educação e nacionalismo (1930-1945). 2023.

NUNES, Clarice. O ‘velho’ e ‘bom’ ensino secundário: momentos decisivos. Revista Brasileira de Educação. n. 14, p. 35-60, maio/ago. 2000.

PALMA FILHO, J. C. (organizador). Pedagogia Cidadã. Cadernos de Formação. História da Educação. 3. ed. São Paulo: PROGRAD/UNESP- Santa Clara Editora, 2005.

SGARBI, Antonio Donizetti. Igreja, educação e modernidade na década de 30: escolanovismo católico: construído na CCBE, divulgado pela Revista Brasileira de Pedagogia. 1997.

VIDAL, Diana Gonçalves. anos do Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova: questões para debate. Educ. Pesqui, p. 577-588, 80.

VIEIRA, Carlos Eduardo. Independência, democracia e formação no discurso da Associação Brasileira de Educação: 1927-1945. História da Educação, v. 25, p. e106131, 2021

VIEIRA, Sofia Lerche. A educação nas Constituições brasileiras: texto e contexto. R. bras. Est. pedag., Brasília, v. 88, n. 219, p. 291-309, maio/ago. 2007.

XAVIER, Maria Elisabeth Sampaio Prado. Capitalismo e escola no Brasil. Campinas, SP: Papirus, 1990.

EDUCACIÓN, DESIGUALDAD Y POLÍTICAS CULTURALES FRENTE AL NEGACIONISMO DE LOS APORTES AFRODESCENDIENTES EN AMÉRICA LATINA

Alexandra Natali León Bernardo¹

RESUMEN: Este trabajo pone en evidencia procesos culturales que se convierten también en espacios de inaccessión a la educación y la segregación que operan en América Latina, como poderosos mecanismos de transmisión de la desigualdad social y de oportunidades culturales y de esparcimiento legítimo, a la vez analiza críticamente la orientación de programas compensatorios ejecutados por los estados. Propone también la integración de nuevos actores sociales en la definición de políticas culturales-educativas para los años venideros; con el ánimo de asegurar la construcción solidaria de comunidades, libres y pacíficas, bajo el precepto de que la igualdad de oportunidades y acceso a la cultura dará legitimidad a la democracia intercultural en la región.

PALABRAS CLAVES: Cultura. Educación. Comunidades. Afrodescendientes. Derechos culturales.

INTRODUCCIÓN

El arte es una de las herramientas de transformación más potentes que existen. Nos permite imaginar alternativas, otros futuros posibles. El arte es “filosofía en imágenes”, cuestionarse el mundo para entender las distintas formas de experiencia humana. Es capaz de sintetizar lo que acontece promoviendo la catarsis de emociones perturbadoras y eso revela indirectamente muchas cosas que no sabemos de nosotros mismos o la sociedad. El arte y por

¹Comunicadora Social con énfasis en desarrollo, Especialista en Estudios Afrolatinoamericanos. Magister de Investigación en Estudios de la Cultura con mención en Interculturalidad UASB Investigadora principal en la construcción del METAFE (Modelo Pedagógico Etnoeducativo Afroecuatoriano) proceso histórico que constituye una política pública en educación y justicia étnico-cultural en el Ecuador.

ende la cultura nos brinda la oportunidad de proponer, responder, ensayar otros modos de ver la vida. Y es desde este lugar los artistas afrodescendientes, gestores culturales creadores de espacios de resistencia y militancia. Si bien la *Historia del Arte* tiene muchos espacios en blanco, podemos encontrar multitud de representaciones que nos descubren, de manera evidente, la falsedad de la migración como fenómeno reciente y la influencia del arte africano y afrodescendiente en nuestra historia.

¿POR QUÉ EL ARTE?

El arte es una de las herramientas de transformación y es desde este lugar que los artistas afrodescendientes han tomado el arte, como un camino para gritar la propia existencia, una respuesta radical que lucha por salir a la superficie de todo el arte blanco. Una forma de re-existencia, un archivo íntimo y vivo. Echeverría (2010) en su interpretación sobre la definición de la cultura menciona que es importante destacar la realidad cultural de pueblos primitivos u otredades pero sin desentrañar que el mismo pragmatismo de las prácticas culturales corre un riesgo; y se transforman desde el lente de la modernidad en un proceso funcional únicamente para la producción y el consumo; por tanto pierde cualquier sentido ontológico y etnográfico (20p).

Consigna

“Cultura y política” en el marco de los procesos y desafíos que atraviesa América Latina, en particular desde la perspectiva de la soberanía, la integración regional, el estado del sistema democrático, los procesos de participación ciudadana y el rol de las políticas culturales en materia de desarrollo y transformación social de nuestros pueblos.

Es fundamentalmente un acto político, y no sólo una acción pedagógica, un acto que busca no sólo transmitir la cultura, sino mejorar la sociedad; que los programas de transformación de la profesión artística están orientados por un propósito político; que la discusión de los propósitos de la política educativa, cultural y de las estrategias, es parte de la discusión política sobre el proyecto de sociedad al que se aspira que contribuya; la vigilancia y participación en la implantación de las políticas donde gran parte de la política reformativa se define y reconstruye, se da igualmente con criterios que atienden a la asignación y distribución de recursos entre distintos grupos sociales; significa, en suma, que

la práctica pedagógica misma tiene como objetivo explícito y claro permitir que los no privilegiados y privilegiados desarrollen el capital social y cultural que les permita hacer comunidad, participar solidariamente y construir juntos un futuro compartido.

Coordenadas

Partiendo de la identificación del **principio de la interculturalidad** es importante conocer la cultura propia y reconocer otras culturas que se relacionan y aportan entre sí de manera dinámica y recíproca. De manera que contribuye a la convivencia en igualdad de condiciones y respeto mutuo he planteado las siguientes propuestas:

- El diálogo permanente y riguroso permite que los conocimientos y saberes de otros grupos humanos también sean reconocidos y aprendidos.
- Se democratiza el conocimiento, como una acción de desarrollo de la capacidad del estudiante y del docente.
- Memoria colectiva, como herramienta para conocer la historia, desarrollar la identidad cultural como diáspora afrodescendiente.
- Oralidad, como estrategia para perdurar la transmisión, recreación y perfeccionamiento de los conocimientos ancestrales y tradicionales de las comunidades afrodescendientes.
- Afectividad como flujo cotidiano de comunicación.

Dichas coordenadas culturales se convierten en sí en dimensiones etnográficas que se proyectan a ser incluidas dentro de las consideraciones estatales e interacciones socio-antropológicas; como mecanismos de interacción continua. En este caso particular, dimensionar las políticas culturales en América Latina desde la educación y cómo durante estos años críticos importantes como Paulo Freire, han condicionado a las mismas esferas del poder, a pensarse las formas de educar desde la estrecha relación de educación-cultura.

Aníbal Quijano (2014) amplió el debate sobre la necesidad de entender las lógicas de poder que operan inclusive en lo más profundo e íntimo como es la cultura y el acceso a poder contar con un capital cultural, que no raye en marginalización, exclusión del otro. La colonialidad del saber se convierte según este autor en una herramienta de opresión para poder controlar masas de esta forma orillar a comunidades enteras a que su funcionalidad y aportes sean meramente de utilidad folclórica porque reposa en la periferia de lo occidental, eurocéntrico y colonial.

LAS POLÍTICAS CULTURALES EN EL CENTRO DEL DESARROLLO DE LA EDUCOMUNICACIÓN CON ENFOQUE ÉTNICO-RACIAL

Las políticas y prácticas culturales convergente y promuevan verdaderamente la equidad, en definitiva, son difíciles, no tanto por lo que ellas piden de nuevo a los empobrecidos, sino por lo que piden a quienes ocupan posiciones de privilegio en sociedades desiguales, a los maestros, gestores, activistas, artistas educandos y educadores a quienes hacen políticas culturales que a su vez se convierten en políticas educativas. El statu quo no ha sido particularmente favorable a las oportunidades educativas de los empobrecidos.

Las reformas, sin embargo, no serán más efectivas si niegan- **Educación, Cultura y Esparcimiento** su carácter político, ni subsumiéndolas dentro de otros proyectos, sino haciendo explícito su propósito de contribuir a reducir la desigualdad en los países de la región y manteniendo este propósito como criterio orientador del diálogo y las acciones inspiradas por estas políticas. Esto implica construir alianzas en favor de este cambio sobre un proyecto político, no sólo cultural sino también pedagógico. Este proyecto político no es sino otro que la consolidación de la democracia y el de la expansión de la libertad para todas las personas; lo orienta no una filosofía utilitarista que entiende el bien común como la suma del bien de los individuos, y usa el libre mercado como única forma de relación de unas personas con otras, sino el fortalecimiento de una filosofía comunitaria.

En esta línea de reflexión la dignidad humana, y la de todas las personas, es un fin en sí misma y no un instrumento para servir a otros objetivos, sean estos la expansión del mercado o del capital, la expansión de los Estados-Nación o de los imperios nacionales o la preservación o expansión de otras construcciones culturales como los idiomas, las religiones u otras creencias. Las personas y su dignidad son un fin en sí mismos, no un medio para la realización de ninguna utopía. Esto significa que las políticas para lograr la igualdad de oportunidades culturales y educativas están comprometidas con aquellos proyectos que busquen mejorar las sociedades latinoamericanas para hacerlas más justas, más democráticas, para permitir que todas las personas puedan tener garantizados tanto sus derechos humanos como culturales, y así vivir en comunidad y su subjetividad.

Subjetividad entendida como, el desarrollo de un conocimiento que propone el pensamiento crítico de la diáspora afrolatinoamericana, y un trabajo conjunto para el resguardo y posicionamiento de una identidad propia y formas propias de habitar el mundo. Los hombres y mujeres afrodescendientes, reconocen el trabajo mancomunado que viene realizando desde hace 500 años, en este mismo camino reconocer su estatus como cimarrones y cimarronas que han construido palenques fuera y dentro de los territorios ancestrales; el legado trabajo de las mujeres desde una mirada política del género siendo las mayores guardianas de la cultura es necesaria.

Las guardianas de la vida y la memoria oral; si bien a lo largo de la historia no existen trabajos que posicionen los aportes las luchas desde las subjetividades de la mujer negra afrodescendiente; indudablemente la manifestación de resistencia permanece en la palabra y la tradición oral, ser guardianas de la vida fue una labor y llamado que les fue entregado y revitalizado generación tras generación; sin embargo, las mismas dinámicas de la composición social han permeabilizado algunas prácticas y dinámicas culturales que serán analizadas desde la teoría de control cultural.

Por control cultural Batalla (1988) propone un sistema según el cual se ejerce la capacidad social de decisión sobre los elementos culturales. Los elementos culturales son todos los componentes de una cultura que resulta necesario poner en juego para realizar todas y cada una de las acciones sociales: mantener la vida cotidiana, satisfacer necesidades, definir y solventar problemas, formular y tratar de cumplir aspiraciones. Para cualquiera de estas acciones es indispensable la concurrencia de elementos culturales de diversas clases, adecuados a la naturaleza y al propósito de cada acción.

Tradicionalmente desde el ámbito educativo y por ende comunicacional se ha reproducido la imagen de la población afrodescendiente a través de una visión hegemónica caracterizada por un planteamiento eurocéntrico, cuyo origen se remonta a un pasado colonial y esclavista, y que es entendido como un sistema de pensamiento desde el que se contempla la visión blanco-céntrica como universal convirtiéndose en la única mirada desde la que analizar el mundo (Dussel, 1992).

Esto implica que la transmisión del conocimiento cultural se presente en espacios áulicos deformada puesto que se muestra una imagen distorsionada de la realidad a través de estereotipos que ofrecen una visión negativa sobre África y los africanos como la

pobreza o la enfermedad, o las erróneas atribuciones sobre sus capacidades físicas, intelectuales o la invisibilización de determinados acontecimientos históricos, entre otras muchas cuestiones, a las que se suman los estereotipos propios del modelo social dominante. No obstante, el problema de la transmisión de estos conocimientos bajo esta perspectiva no solo plasma una realidad estereotipada, sino que desde este enfoque se naturalizan las relaciones de poder, lo que provoca que estas representaciones e interpretaciones del conocimiento sean admisibles.

Otra de las propuestas de Batalla (1988) es precisamente articular las dimensiones fundamentales del fenómeno étnico, a partir de la introducción de un concepto, el de control cultural, en torno al cual me parece posible la construcción de un modelo más global en el que el grupo, la cultura y la identidad se relacionan internamente (dentro de la propia unidad étnica) y, al mismo tiempo, pueden entenderse en su relación con otros grupos, sus identidades y sus culturas.

Desde la etnoeducación los planteamientos y fundamentos pedagógicos busca contribuir a la construcción de una sociedad democrática, justa e igualitaria que prepare al individuo para su incorporación en la sociedad favoreciendo el fomento de una justicia curricular educativa y acorde a una sociedad democrática cada vez más diversa también desde una perspectiva étnica y con énfasis en la propia **Filosofía del Pueblo Afrodescendiente**. Esto implica que se garantice el tratamiento de los contenidos desde el punto de vista de los grupos históricamente marginados y situados fuera de la norma de un determinado contexto histórico y social, como es el caso de las personas africanas y afrodescendientes, en coherencia con las sugerencias emitidas por Naciones Unidas (1992).

Con el fin de que el mismo conocimiento ancestral heredado y re-apropiado en nuevas generaciones se reviente, se tecnifique y vuelva al territorio para aportar de manera significativa al resguardo de la memoria colectiva, Juan García & Catherine Walsh (2017) citando la palabra del Abuelo Zenon enfatizan que:

La tradición manda que cuando un joven “llega buscando” saber sobre la cultura de sus mayores, tiene que aceptar que poco sabe del saber que llega buscando. “La tradición enseña”, dice el Abuelo Zenon, “el que llega a las comunidades buscando saber, se tiene que someter con respeto al que guarda el saber que busca” y a su vez. El hombre y la mujer que guarda los saberes ancestrales debe transmitir y compartir este saber con el que llega

buscando (pág. 96).

ELEMENTOS MORALES, ÉTICOS, ESPIRITUALES Y EL RECONOCIMIENTO DESDE LAS JUVENTUDES Y LOS SISTEMAS DE COMUNICACIÓN

En ese último apartado quiero retomar las reflexiones que entretejen los elementos morales, éticos y espirituales en relación con la música, la danza como prácticas ontológicas en la cual la diáspora afrolatinoamericana ha prolongado sus aportes desde la proyección de un acto de profunda espiritualidad y transformación humana. No podemos únicamente reducir las prácticas y tradiciones como mero folklore que únicamente se presenta en espacios representativos o en días festivos.

A través de la memoria oral, y la palabra el legado de valores morales, éticos han sido entregados, la palabra y las enseñanzas de las ancestras y ancestros; sabedores y sabedoras se convierte en un espacio sagrado que permite reflexionar sobre las percepciones más profundas de la vida. Senghor (1981), senegalés, considerado como el padre del movimiento literario de la negritud, define la identidad de los pueblos negros, como una manera específica de conocer y relacionarse con el mundo.

Según el análisis de Senghor la cultura africana difiere mucho de la cultura occidental. Para el hombre occidental se usa los elementos representativos como meras manifestaciones coloridas que buscan entretener. En cuanto a la afritud hay una estrecha relación con todos los elementos tanto simbólicos, culturales, ancestrales y de relación con la naturaleza que existan varios principios morales y éticos con los que se ha desarrollado a continuación descripción:

1. El hombre perteneciente a África y sus descendientes son la naturaleza misma, vive de la tierra y ella a su vez se mantiene por el cuidado de hombres y mujeres;
2. Ser sensible que transmite manifestación que existe y se transforma en arte que humaniza;
3. Para Segnhor el hombre y mujer africana es un ser de místico conoce, reconoce y aprende a través de la emoción;
4. Esta misma emoción hace que exista un práctica coexistente sobre las percepciones del mundo.

Partiendo de estos principios que se han detallado creo que es importante volver al sentido ecuménico que tiene la danza, la poesía, los cánticos negros Senghor afirmaba: “Siento al otro, danzo al otro, canto al otro y acompaño al otro y luego existo”. Quizás las manifestaciones culturales, ancestrales son una forma de conectar con deidades y todas las fuerzas que en el universo convergen.

La forma de habitar el mundo transgrede los sentidos de destrucción, depredación que, en un pleno reconocimiento de la memoria histórica, y los procesos tan violentos de esclavización matan y es precisamente a ese sistema de subyugación al que los afrolatinoamericanos no desean retornar. A pesar que en la actualidad existan prácticas y acciones que sigan vulnerando, maltratando la existencia misma de todo un pueblo.

Hoy el fortalecimiento del espíritu, permite que exista un empoderamiento intrínseco de la revalorización y remembranza y la lucha de los ancestros y ancestras. Y es que hay una estrecha relación de cómo los hijos de la Diáspora africana se han relacionado con ciertos elementos que nacen y se fecundan en la naturaleza; la misma que otorga los materiales para la construcción de un tambor, bombo etc. Además de los cantos que en el toque contagian alegría, desde la misma cosmovisión de los pueblos están los cantos de acompañamiento o los cantos de muerto georreferenciando prácticas mortuorias ancladas a manifestaciones culturales.

Aníbal Quijano (2014) amplió el debate sobre la necesidad de entender las lógicas de poder que operan inclusive en lo más profundo e íntimo como es la cultura y el acceso a poder contar con un capital cultural, que no raye en marginalización, exclusión del otro. La colonialidad del saber se convierte según este autor en una herramienta de opresión para poder controlar masas de esta forma orillar a comunidades enteras a que su funcionalidad y aportes sean meramente de utilidad folclórica porque reposa en la periferia de lo occidental, eurocéntrico y colonial.

CONCLUSIONES Y REFLEXIONES FINALES

Dentro de la comunidad afrodescendiente, hay quienes ponen el foco en la importancia de la presencia institucional para los procesos de reconocimiento. La educación en las artes, la eficacia de la imagen en un mundo de imágenes; es una herramienta esencial en esta tarea para fomentar el desarrollo de programas no puntuales

en espacios de transformación social; promover la imprescindible visibilidad de las comunidades; introducir la óptica transcultural en espacios mixtos y no mixtos de autogestión y evidenciar la importancia de la educación como espacio para generar transformaciones en las artes, y la sociedad.

La educación en las artes, la eficacia de la imagen en un mundo de imágenes y narrativa comunicacional; es una herramienta esencial en esta tarea para fomentar el desarrollo de programas no puntuales en espacios de transformación social; promover la imprescindible visibilidad de las comunidades; introducir la óptica transcultural en espacios mixtos y no mixtos de autogestión y evidenciar la importancia de la educación como espacio para generar transformaciones en las artes, y la sociedad. Necesitamos abrirnos a otras autorías, pues sin una educación visual antirracista jamás contaremos con las herramientas necesarias para que el arte sea un instrumento que produzca un conocimiento específico que suponga una brecha, una oportunidad de transformar el dolor o desprecio en un espacio para la posibilidad de la reivindicación y la ternura comunitaria.

La educación en las artes, la eficacia de la imagen en un mundo de imágenes; es una herramienta esencial en esta tarea para fomentar el desarrollo de programas no puntuales en espacios de transformación social; promover la imprescindible visibilidad de las comunidades; introducir la óptica transcultural en espacios mixtos y no mixtos de autogestión y evidenciar la importancia de la educación como espacio para generar transformaciones en las artes, y la sociedad. Necesitamos abrirnos a otras autorías, pues sin una educación visual antirracista jamás contaremos con las herramientas necesarias para que el arte sea un instrumento que produzca un conocimiento específico que suponga una brecha, una oportunidad de transformar el dolor o desprecio en un espacio para la posibilidad de la reivindicación y la ternura comunitaria.

BIBLIOGRAFÍA

ALALADE, Felix O. Senghor, the Rise of the Dominant Party and Return to Limited Multi-Party System in Senegal. *Journal of the Historical Society of Nigeria* 11.1/2 (1981): 36-51.

BONFIL, G. *La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos*. Publicado en Anuario Antropológico/86 (Editora Universidade de Brasília/Tempo Brasileiro), 1988, pp. 13-53.

DUSSEL, E. De la “conquista” a la “colonización” del mundo de la vida (Lebenswelt). *Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie*, v. 39, n. 3, pp. 279-293.

ECHEVERRÍA, B. *Definición de la cultura*. DF México: Itaca, 2010.

GARCIA CANCLINI, N. *Políticas culturales en América Latina*. Editorial Grijalbo: México, 1987.

GARCÍA, J.; Walsh, C. *Pensar sembrando/ sembrar pensando con el abuelo Zenon*. 2017.

QUIJANO, A. *Colonialidad del poder y clasificación social*. Buenos Aires: CLACSO, 2014.

WALSH, C. Interculturalidad crítica y educación intercultural. *Construyendo interculturalid crítica*, 2010, pp. 75-96.

XIV Seminário Internacional de Políticas Culturais 2025



XIV Seminário Internacional de Políticas Culturais 2025

MESA XVIII

Museus II

MAPEAR PARA AGIR: POLÍTICAS DE REPARAÇÃO E O MAPEAMENTO DAS COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS NO BRASIL

Geslline Giovana Braga¹

Adriana Russi²

Marco Brandão³

Resumo: Partindo da premissa de "mapear para agir" (Brasil, 2011b), o Mapeamento das Coleções Etnográficas no Brasil inscreve-se como um primeiro passo no sentido da reparação à danos históricos causados pela apropriação e descontextualização da arte de povos indígenas e comunidades tradicionais. O "Mapeamento das Coleções Etnográficas no Brasil" é uma ação colaborativo do Comitê de Patrimônios e Museus da Associação Brasileira de Antropologia, que busca mapear e localizar coleções preservadas em museus e instituições de memória. Os dados coletados serão disponibilizados em uma plataforma *on-line* de código aberto, promovendo transparência e acesso. O artigo relaciona-se Política Nacional de Museus e discute as implicações éticas e políticas do projeto, abordando conceitos como reparação, restituição e descolonização museal.

Palavras-chave: Políticas de reparação, agência dos objetos, Política Nacional de Museus, Decolonização.

Introdução

Neste artigo refletimos sobre as políticas de reparação, abordando as relações entre objetos e pessoas, tomando como caso para análise o projeto Mapeamento das Coleções Etnográficas no Brasil. A ação do Mapeamento das Coleções⁴, proposta pelo Comitê de Patrimônios e Museus da Associação Brasileira de Antropologia (ABA), em dezembro de 2018, ocupa-se em identificar as coleções de cultura material em museus e

¹ Doutora em Antropologia Social (USP), professora visitante do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da UFRN. Pós-doutoranda em Memória Social (UNIRIO). geslline@gmail.com

² Doutora em Memória Social (UNIRIO) e Pós-doutora em Museologia pelo. MAE/USP. Docente do Departamento de Artes e Estudos Culturais da Universidade Federal Fluminense (UFF) e do Program de Pós-Graduação em Memória Social da UNIRIO. adri.russitm@mail.com

³ Doutor em Engenharia de Produção (UFRJ) com Pós-doutorado em Estudios de la Información (UNAM), é docente e técnico em Educação da Universidade Federal Fluminense (UFF) e colaborador da Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). marcobrandao@id.uff.br

⁴ Cientes das limitações de tal conceito, aqui o compreendemos num sentido ampliado, não só de coleções formadas em contextos de pesquisas etnográficas como também por aquelas que reúnem objetos, majoritariamente artesanais, oriundos de ou referentes a coletivos humanos, sejam eles indígenas, africanos, afro-brasileiros, pescadores, ribeirinhos, quilombolas, caiçaras ou imigrantes vindos de diferentes locais, e que se localizam no Brasil sob a guarda de instituições museais ou de memória.

instituições culturais no país. A localização das instituições e informações gerais sobre essas coleções estão sendo disponibilizadas paulatinamente num banco de dados da plataforma Tainacan ⁵, como forma de difusão desses acervos para contribuir com as políticas de memória e reparação às comunidades tradicionais, povos indígenas e outros coletivos humanos.

Inspirado na ideia de “mapear para agir” do Ibram – Instituto Brasileiro de Museus (Brasil, 2011b), o Mapeamento busca se tornar um dispositivo de mediação entre objetos e pessoas ao tornar acessível dados gerais acerca dos objetos acautelados em museus, instituições e outras iniciativas de memória. Problematicamos a formação de coleções enquadradas na tipologia “coleção etnográfica” e refletimos sobre possibilidades de decolonizar tais acervos.

O Mapeamento é um importante passo no âmbito nacional, no sentido da reparação histórica aos povos associados a esses acervos, considerando, entre outras referências, a Política Nacional de Museus (PNM) em suas “dimensões políticas, poéticas e pedagógicas que pautam os projetos de valorização da memória, da identidade, da garantia por direitos e a valorização da dignidade humana [...]” (Pereira, 2020, p.112). Entretanto, Mapeamento das Coleções Etnográficas no Brasil não resolve os problemas dos contextos em que alguns museus foram formados, bem como não é uma restituição digital.

Há séculos objetos da cultura material de diferentes povos não-ocidentais despertam interesse. Olhados, percebidos e enquadrados exoticamente, muitos desses objetos foram retirados de seus contextos de origem e levados para outros lugares, onde passaram a integrar coleções. Qualificadas como etnográficas pela Antropologia, estas coleções são de interesse também de museus universais, nem sempre referenciadas por seus valores estéticos e técnicos. E, recentemente despertam interesses dos museus “das belas artes”. As “coleções etnográficas” foram formadas por meio de malhas que envolveram viajantes, exploradores e missionários, entre outros, ou seja, diferentes agentes da colonização, mas também pelos primeiros pesquisadores e indigenistas.

Nesta reflexão, elegemos como ponto de partida os desdobramentos de um período da história recente das políticas culturais no Brasil, quando um novo rumo passou

⁵ Os dados deste Mapeamento são atualizados conforme recebemos informações das instituições. Nosso site está disponível em: <https://colecoesetnograficas.uff.br/>

a ser implementado. A partir de 2003, com a adoção do conceito antropológico de cultura norteando as diretrizes dessa nova trajetória das políticas culturais, vimos setores da sociedade historicamente excluídos da elaboração das políticas públicas, sendo consultados e participando dos debates que ensejaram a própria elaboração de diretrizes norteadoras para tais políticas (Barbalho, 2017).

Nesse contexto político favorável, foi concebida uma política pública, em âmbito nacional, que ampliou o conceito de museu e o reconhecimento de processos museais com a garantia, entre outras, da participação social. Conforme disposto na Política Nacional de Museus: memória e cidadania (Brasil, 2003, p.4), essa política visa: “promover a valorização, a preservação e a fruição do patrimônio cultural brasileiro, considerado como um dos dispositivos de inclusão social e cidadania”, e refletindo a influência da Museologia Social (Moutinho, 1993). E, a partir da urgência de dados acurados sobre o universo museal brasileiro, vimos ser estruturado o Sistema Brasileiro de Museus.

Mapear para agir: do Sistema Brasileiro de Museus às plataformas *on-line*

Em 2004, a fim de superar a carência de informações acerca do setor museal e da necessidade de conhecê-lo melhor para o delineamento de políticas públicas e ações, o Departamento de Museus e Centros Culturais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DEMU/IPHAN) fomentou um conjunto de iniciativas, como a criação do Sistema Brasileiro de Museus (SBM) e, em 2006, o Cadastro Nacional de Museus (CNM) com o propósito de “mapear para agir” (Brasil, 2011b), adotando a perspectiva de que ao saber onde estão os objetos outras ações são desencadeadas pelos detentores⁶ e demais mediadores.

Em 2009, outro importante passo foi dado no sentido de formalizar a institucionalização das políticas para os museus com a criação do Instituto Brasileiro de

⁶ Utilizamos o termo **detentor** para nos referirmos aos mestres de saberes das técnicas de confecção artesanais/produativas, ou seja; pessoas que conhecem e fazem os objetos preservados pelos museus. Para além dessas pessoas, detentores também se referem às pessoas inseridas em determinados contextos que são conhecedoras dos múltiplos usos, sentidos e agências desses objetos. Esse termo foi inicialmente adotado pelo Iphan para nomear os detentores do patrimônio imaterial (saberes, fazeres, celebrações e lugares), como por exemplo, os detentores do Fandango empregado na referência aos músicos, *luthiers* e dançadores.

Museus (Ibram), autarquia federal responsável pelo desenvolvimento e implementação dessas políticas no país, e que passou a gerenciar o CNM e o SBM.

A plataforma Museusbr foi então criada (Portaria nº 6, de 9 de janeiro de 2017) para dar acesso público *on-line* às informações. É considerada como um sistema nacional de mapeamento e identificação de museus no Brasil, com a gestão e o compartilhamento de dados. Por meio de *software* livre, incorpora aspectos de colaboração, descentralização, uso de dados e transparência entre os desenvolvedores e os usuários. Disponível em uma interface através do *plugin* do Wordpress, o Tainacan,⁷ disponibiliza informações provenientes do CNM, do Registro de Museus (RM), das próprias instituições e de outras iniciativas da PNM e do Ibram, órgão que controla a plataforma em conjunto com as entidades de registro da rede. A plataforma permite a busca por nome do museu, esfera administrativa, estado da federação ou município, *status* do museu (aberto, fechado), tipo de museu (clássico/tradicional, jardim zoológico/botânico, museu de território/ecomuseu, unidade de conservação e virtual) e temática (antropologia e arqueologia, artes/arquitetura e linguística, ciências exatas/da terra, defesa e segurança pública, educação/esporte e lazer, história, meios de comunicação/transporte, entre outras). Atualmente a plataforma registra 3.615 museus cadastrados abertos.⁸

Em relação aos acervos de povos indígenas e comunidades tradicionais o Plano Nacional Setorial de Museus (Ibram, 2025, p. 39), recentemente atualizado, aponta de forma clara para uma política de reparação que favoreça “processos de identificação, conhecimento, acesso, retorno e restituição desses acervos.”

⁷ O Programa Acervo em Rede, instituído em 2013, tem como principal objetivo: “promover a democratização do acesso digital aos bens culturais musealizados, promovendo também a digitalização e a documentação dos acervos das instituições museológicas na internet. Visa também instrumentalizar os museus brasileiros com ferramentas digitais sistêmicas, capazes de aperfeiçoar a gestão e a catalogação de seus acervos, permitindo a difusão integrada do patrimônio museológico e do patrimônio cultural preservado por diferentes grupos sociais” (disponível em: <https://antigo.museus.gov.br/acessoainformacao/acoes-e-programas/acervo-em-rede/>; acesso em: 14 jun. 2024).

⁸ Quantitativo extraído na plataforma Museusbr em 18/02/2025, disponível em: https://cadastro.museus.gov.br/museus/?perpage=12&view_mode=masonry&paged=1&order=DESC&orderby=meta_value&metakey=222&fetch_only=thumbnail%2Ccreation_date%2Ctitle%2Cdescription&fetch_only_meta=

A iniciativa do Mapeamento das Coleções Etnográficas no Brasil inspira-se nessa noção de “mapear para agir”, sendo um mediador com os detentores e acreditando na ação do estado e “agência” dos objetos.

Mapeamento das Coleções: percurso metodológico e alguns dados

O Brasil, com seus quase 4 mil museus,⁹ dispersos em todo o território nacional, apresenta um enorme desafio ao Mapeamento: conseguir localizar as inúmeras coleções etnográficas preservadas em diferentes tipos de instituições e iniciativas de memória e associadas aos mais diversos povos e comunidades.

Para tanto, concebemos fichas como instrumento de coleta de dados para a pesquisa junto às instituições museais. A opção por uma metodologia com fichas, desde o princípio, está ligada à transdisciplinaridade do projeto à área da Museologia, Antropologia e outras; à necessidade de coletar dados e desenvolver a pesquisa à distância; e, por fim, à vontade de “um dia” disponibilizar os dados do mapeamento a detentores, comunidades, pesquisadores, educadores, entre outros.

Após a coleta de dados sobre essas coleções, identificando a quais coletivos humanos elas remetem ou estão associadas, as informações são sistematizadas em planilhas eletrônicas normalizadas, que funcionam como o ponto de partida para um banco de dados que tem alimentado uma plataforma *on-line*.

Com o passar dos anos do projeto, os articuladores constataram a proporção do esforço a que se lançaram e concluíram ser o mapeamento uma iniciativa de longo prazo, cuja finalização talvez seja “interminável”. Um aspecto que chamou a atenção é que, embora existam mais de 457 museus de antropologia e etnografia (Brasil, 2011a), encontramos muitas coleções etnográficas em museus que se reconhecem como museus históricos, museus de arte e outros.

O sonho coletivo da plataforma tem se materializado gradualmente e seu lançamento está previsto para o final de 2025, devido ao financiamento do projeto no âmbito do Edital Pró-Humanidades do CNPq, de 2022. Com isso, os dados estarão disponibilizados em um banco de dados *on-line*, acessível pelo Tainacan. Para a

⁹ Em 2018, quando o projeto do mapeamento foi iniciado, eram cerca de 457 museus etnográficos, num contexto de 3.118 museus de diferentes categorias (Brasil, 2011a). Contudo, o projeto não restringe a busca por coleções etnográficas preservadas apenas por esse tipo de museus, o que traz inúmeras complexidades a pesquisa.

realização do projeto dentro da área de difusão cultural e científica, foi preciso torná-lo ainda mais interdisciplinar. Nesse mesmo sentido, o projeto Mapeamento das Coleções Etnográficas no Brasil persegue a ideia de disponibilidade de informações dessas coleções criando e incorporando através de *software* livre um banco de dados colaborativo, descentralizado, com dados abertos e transparência entre desenvolvedores, usuários, instituições e comunidades representadas por essas coleções.

Políticas de reparação e restituição

Os museus não são um espaço neutro. São um campo de batalhas: ideológicas, econômicas, políticas, sociais e estéticas. A instituição museu, como a conhecemos, constituiu-se na Europa em fins do século XVIII, em pleno período de expansão imperialista, configurando-se, pois, numa estrutura iluminista, colonial e hierárquica. Norteadas por um pensamento humanista com princípio universalista, reunia num mesmo espaço objetos referentes a várias épocas, fauna e flora de diferentes continentes e até mesmo restos mortais humanos.

Com propósitos de preservação dos “tesouros da humanidade”, muitas coleções foram formadas por meio de pilhagens, troféus de guerra, coletas, doações, trocas ou comércio, em processos pouco transparentes, sobretudo aqueles que se deram com povos indígenas. Conforme Ariella Aisha Azoulay (2024, p. 17):

Não é nenhum segredo que milhões de objetos, nunca destinados a ser expostos nas paredes brancas de museus, foram saqueados no mundo inteiro por diferentes agentes imperiais. Não é nenhum segredo que muitos deles foram cuidadosamente tratados, preservados e são expostos até hoje em museus ocidentais como objetos de arte preciosos. Ao mesmo tempo, não é nenhum segredo que milhões de pessoas, despojadas da maior parte de seu mundo material incluindo ferramentas, ornamentos e outros artefatos, continuam a procurar um lugar onde possam estar novamente em casa e reconstruir um mundo habitável. Esses dois movimentos, à primeira vista sem conexão, de migração forçada de pessoas e artefatos, bem como a separação entre um e outro, são tão antigos quanto a invenção do "novo mundo".

Aisha Azoulay (1962-), que também é curadora de arte e cineasta, defende que a reparação é um processo compartilhado de dividir o mesmo mundo, bem como seus problemas. Nesse sentido, a reparação é o direito ao retorno. E, para retornar, é necessário “rebobinar o obturador portátil” (Azoulay, 2024, p. 208): retornar para casa, reencontrar

objetos e reconstruir uma materialidade edificadora de um mundo palpável. A autora nos convida a “imaginar reparações”, dentro e fora dos contornos imperiais, que precisam ser esquecidos. E, segundo ela, o direito de reparação não deve ser compreendido nas categorias de “novos direitos” e, sim, de direitos preexistentes que foram violados, inclusive aqueles “direitos como o de não ser um agressor e de cuidar de um mundo compartilhado” (p. 240). Em suas palavras: “As reparações mundanas são por definição o desmantelamento das estruturas imperiais; não podem ser imaginadas em termos de inclusão nas estruturas imperiais existentes. As reparações mundanas rebobinam, reverterem a história” (p. 210).

Para a cientista política Françoise Vergès (1952-), também os museus do Sul Global se formaram como cópia dos museus europeus: “O museu ocidental se baseia em crimes” (Vergès, 2023b). Para Vergès (2023a) é preciso indagar como esses crimes poderão ser reparados, pois as restituições e repatriações “devem ser incondicionais” (Vergès, 2023a, p. 39). A noção de que é possível uma reparação dos crimes da colonização recebe críticas por todos os lados, pois muitas das medidas parecem paliativas diante de tantos horrores vividos pelas populações do “novo mundo”, sujeitas à exploração, à escravização e à espoliação. Depois da descolonização de grande parte das colônias europeias, que ainda restavam até meados do século XX, os museus ditos universais ou etnográficos se tornaram alvo de críticas, por serem instituições que materializam visualmente, em seu acúmulo de objetos e em suas narrativas, os crimes cometidos no recente período colonial. Com isso, os museus, principalmente os etnográficos, tornaram-se o lugar ideal para a realização de ações reparadoras com competência para transformar percepções históricas do futuro, porém sem remover os traumas do passado:

Fazer a pergunta “o que são reparações” muitas e muitas vezes, com outros, não é uma tentativa de encontrar uma resposta definitiva [...] mas de afirmar que é mediante a potencialização da história que o trabalho de reparação pode suscitar a recuperação de um mundo compartilhado comum. (Azoulay, 2024, p. 242).

Desde os anos 1970, segundo Bénédicte Savoy (2023), os pedidos de restituição chegam aos museus europeus vindos especialmente da África. E, por isso, muitas discussões atuais sobre decolonização – no sentido ampliado de Walter D. Mignolo (2010) de “decolonização do pensamento” – tem os museus como protagonistas. Museus

etnográficos reagem e passam por profunda reconfiguração dos espaços expositivos, desde os anos finais do século XX. O *mea culpa* colonial é explicitado nas etiquetas com objetivos de inserir outras narrativas e vozes aos corredores, ainda apinhados de arte não europeia. Novos arranjos são dados ao expositivo e outros tratamentos aos objetos acautelados, agora em ações conjuntas com os “donos ou herdeiros natos” das coleções. Nesse contexto, a arte contemporânea ora se espreme entre objetos rituais ou mundanos, ora aparece sozinha em exposições temporárias. Tais ações constituem-se como medidas de reparação decolonial e, por sua articulação com a esfera pública, como política de reparação.

Axel Honneth (2003), sociólogo e filósofo alemão, estende a noção de Friedrich Hegel (1770-1831) de “reconhecer” para a dimensão de reconhecimento dos movimentos sociais, e, com base em G. H. Mead (1863-1931) e Donald Woods Winnicott (1896-1971), sugere Honneth (1949-) que, nesse caso, o reconhecimento envolve direitos e estima. Para ele, o pleno reconhecimento é derivado da simetria entre ações, teorias, práticas efetivas do “direito” e afetivas, como “amor” e “solidariedade”. Nessa lógica, podemos considerar que as políticas de reparação, assim como a restituição, são um processo de reconhecimento coletivo, relacionadas com e entretidas por vários atores, pela dependência que os museus têm das determinações das políticas de patrimônio do estado e dos esforços isolados para alcançar reparação histórica. São diferentes do perdão, que, segundo Azoulay (2024, p. 248), não pressupõe nem mesmo proximidade: “É uma forma de estar junto em um mundo atingido pela violência”.

Monique David-Ménard (2022), também aportada em Hegel, sugere que os objetos têm um papel social no reconhecimento: “Hegel mostra com excelência como a materialidade, a um só tempo, extingue e sustenta a realidade (*wirklichkeit*) dos conflitos sociais”. Para ela, a antropologia confirma mais de uma vez a constatação hegeliana. Com tais noções à vista, a ideia de reparação como política no campo do reconhecimento tem, necessariamente, sua expressão em coisas, porém elas estão enredadas às vontades e aos quereres de seus donos: “se decide” no trabalho, no desejo, na linguagem e “pressupõem todos os registros de relação com a alteridade” (David-Ménard, 2022, p. 81).

Com tudo isso, não surpreende os museus agora orquestrarem ações ecoantes na sociedade (e na mídia) e tornarem-se os lugares por excelência de onde se espera alguma reparação narrativa, como nos ensinou Honneth, tão importante quanto a restituição de

objetos. Isso seria “tornar o mundo adequado para viver em conjunto” (Azoulay, 2024, p. 248).

No caso de alguns povos e populações tradicionais que vivem no território brasileiro, a situação é ainda anterior a pedir reparação ou restituição, pois muitos ainda sequer sabem o destino dos objetos confeccionados por seus ancestrais. Desse desconhecimento de paradeiros, nasceu o Mapeamento das Coleções Etnográficas, por meio de uma constatação conjunta de profissionais antropólogos e comunidades tradicionais: “Devolver o que foi herdado injustamente não deve ser um ato dependente de nenhum reclamante em particular, mas uma maneira de exercer o direito básico de ser capaz de compartilhar o mundo” (Azoulay, 2024, p. 246). Assim, em 2018, durante a realização do seminário de pré-evento do Comitê de Patrimônios e Museus, realizado nos dias imediatamente anteriores à Reunião Brasileira de Antropologia (RBA) da ABA, com o tema “Antropologia e museus: os desafios do contemporâneo”, aconteceram várias mesas-redondas em cujas falas era recorrente a necessidade de saber e conhecer “por onde andam” objetos e coleções das populações originárias e comunidades tradicionais.

A mera situação de que muitos desses brasileiros simplesmente não sabem onde estão os objetos de seus antepassados, indica como a retirada de direitos foi normalizada e progressiva. Atividades colecionistas não relacionais, sem vínculos com os donos, eram usuais, coletadas sem que se revelassem os futuros usos. Vale lembrar, nem todas as coleções foram fruto de pilhagem e, sim, resultantes de compras e/ou trocas, porém nem sempre quantificadas e precificadas nos registros de entrada dos museus, em muitos casos se desconhece se houve justeza nos acordos dádicos ou comerciais. Portanto, a singeleza em informar a localização desses objetos torna-se reparação. Reparação não apenas simbólica, pois tais objetos agem.

Diante das dificuldades da aplicação de uma teoria da estética canônica, os caminhos lacunares da Antropologia permaneceram anos tratando a arte do outro como categoria inferior e agarrando-se ao simbólico, de forma fácil, para explicar as manifestações artísticas não europeias. Alfred Gell (2003), em sua teoria da agência dos objetos, propõem uma ruptura total com a noção de símbolo das matrizes da semiologia, que o definiam por sua característica arbitrária por convenção e escolha. Sugerindo em substituição a noção de índice, com base na teoria da divisão triádica do signo, de Charles

Sanders Peirce (1839-1914), na qual o índice se diferencia do símbolo pela substituição do referente por sinais de sua ação.

Tim Ingold (2022) critica Gell (1945-1997), não por seu desapego do símbolo – tão enfatizado em mais de uma teoria antropológica recente – e, sim, pelo retorno ao objeto em si e pelo abandono da noção “de coisa” de Martin Heidegger (1889-1976), na qual os objetos, quando mobilizados de forma relacional, viram coisas: “Para Heidegger, toda coisa é uma reunião de materiais em movimento. Tocá-la, ou observá-la, é colocar em movimento nosso próprio ser em correspondência próxima e afetiva com os dos materiais que a constituem” (Ingold, 2022, p. 117). Apesar dos dissensos, há o consenso entre Gell e Ingold sobre a “vida relacional das coisas”, e sobre como o movimento pode trazer fluxos de vida. Por tal lógica, não importa o que significam os objetos, e sim como agem, suas vontades, o que falam e o que fazem. Nossa plataforma pública e acessível com a localização dos objetos pretende ser uma aliada nas lutas por reparação e direitos, um lugar de encontro para futuras ações, que também pode ser de restituição.

A antropóloga e artista indígena Glicéria Tupinambá (1982-) confeccionou um novo manto tupinambá junto a sua comunidade. O novo manto foi exposto na 34ª Bienal de São Paulo, em 2021. Recentemente ela promoveu o encontro dos mantos como ação da Bienal de Veneza de 2024,¹⁰ levando seu manto para conhecer os mantos de seus antigos e que estão em museus europeus. Sobre a repatriação de um dos mantos para sua comunidade no Brasil, Glicéria argumentou:

O manto tupinambá que está voltando ao Brasil da Dinamarca, devolvido pelo Museu de Copenhague, é um ancestral, não é um objeto. Ele tem a própria agência, ele fala, ele deseja. Sabemos que é costume, em qualquer diplomacia da realeza, quando um rei visita o outro, levar o que há de melhor, o que há de mais precioso. Nós não éramos apenas escravos. Tínhamos a diplomacia. Catarina Paraguaçu foi para a Europa e entregou o que havia de mais belo e de melhor para presentear a realeza do povo de lá. (Tupinambá, 2023, p. 190).

Afora nos dar a dimensão das relações de trocas diplomáticas e entre realezas, para além das espoliativas, Glicéria nos oferece duas outras questões importantes para compreendermos as razões para a realização do Mapeamento das Coleções Etnográficas,

¹⁰ Na mostra “*Ka'a Püera*: nós somos pássaros que andam”, em cartaz no Pavilhão do Brasil na 60ª edição da Bienal Internacional de Arte de Veneza, entre 20 de abril e 24 de novembro de 2024.

que ao localizar os objetos e tornar seu paradeiro público pode contribuir para as políticas de reparação, bem como a plataforma pode ser um disparador de outras ações.

A primeira questão é relativa ao fato de que o manto “não é um objeto”: “Ele tem a própria agência, ele fala, ele deseja”. Assim como o manto, muitos objetos, especialmente de povos indígenas ameríndios e das culturas afro-brasileiras, também agem. Com isso, a plataforma do Mapeamento das Coleções Etnográficas no Brasil será uma mediadora (Latour, 2012) entre objetos desgarrados e seus “donos”. E são eles (detentores e objetos) que devem decidir os seus destinos e onde permanecem ou para onde deverão ir – mapear para provocar a ação, assim como pretende a Política Nacional de Museus.

O fato de o manto “falar” e “desejar” também expõe os limites do que vem sendo chamado de “restituição digital”. Mediante a solicitação de devolução dos objetos, as instituições disponibilizam arquivos digitais organizados de seus acervos em plataformas que circunscrevem o campo de ação da devolução ao universo digital. Embora tal estratégia venha sendo usada como forma de acessibilidade, apresenta limitações de ordem indicial, mesmo quando a representação é tomada como referente. A “restituição digital” é lacunar e pode ser um estratagema de reafirmação colonial, que apenas devolve a representação, e não o referente que sente e age.

Como mediadora, a plataforma promoverá reencontros, não restituições. Os caminhos das coisas poderão incorporar outros significados às medidas reparatórias. O objetivo do “mapeamento” não é a restituição digital. A disponibilidade de acervos digitais ser tomada como restituição acontece apenas quando acordado com os detentores.

Fotografias são representação dos objetos, e não eles mesmos; portanto, a restituição digital é uma forma parcial de reparação, uma informação, não equivalente à devolução dos objetos em si. A fotografia, ícone por excelência, também em seu formato digital, pode representar, estar no lugar e mediar. Pode vir a ser tomada como o referente e aceita como tal, mas *a priori* está no lugar de algo. Caso povos e comunidades se satisfaçam com as fotografias das coisas de seus ancestrais, ou mesmo considerem que elas estão bem salvaguardadas em reservas técnicas, não há o que contestar. Os detentores decidem. Porém, não vamos considerar, como nossos ancestrais antropólogos, que o “outro” sempre é tomado pelo pensamento mágico, equivocadamente tomando “signos por sinais”, como ponderou Edmund Leach (1992), e sim, que os detentores têm poder de

decisão sobre como querem ser reparados, sobre onde suas coisas devem estar e se a representação pode ser tomada pelo referente.

A restituição pode ser a coisa certa a seguir em casos específicos que forem definidos pelas comunidades reivindicantes, mas deve ser questionada como solução se o problema da restituição pretende solucionar permanecer estabelecido pelo mesmo obturador que o gerou, deixando inata a violência imperial dos primeiros disparos da câmera. (Azoulay, 2024, p. 27).

A segunda questão, suscitada por Glicéria é a noção de belo. Afinal Catarina de Paraguaçu entregou o que há de mais belo. O conceito de belo é algo que assombra a antropologia. Franz Boas, em *Arte primitiva*, revelou a vocação para a produção da beleza nas várias culturas que observou. Se não era possível encontrar um significado único nas tramas, nos ritmos e nas simetrias, o gosto por produzir beleza supunha certa universalidade na produção da materialidade da humanidade. Questão recentemente retomada por Philippe Descola (2023), que aponta que estética ou arte podem não ser categorias universais, mas a figuração da forma, sim.

James Clifford (2003) mostra que as aproximações entre etnografia e surrealismo se davam não só por coetaneidade ou proximidade de artistas e etnógrafos e, sim, porque para ambas interessavam todas as formas de expressão, o desprezo pela noção de estética vigente, o “belo e feio”, como sugeriu Marcel Griaule (1898-1956). Clifford (1945-) ainda demonstra como a relação efêmera com o surrealismo não prosperou e classificou como inferior os objetos dos outros pela tipologia de “artefato”, conferindo lugar a eles em reservas abarrotadas e exposições apartadas daquilo que é ainda considerado arte canônica. E, com isso, reafirmou a antinomia beleza e exotismo.

Glicéria e o manto de seu povo Tupinambá nos ensinam como a reparação histórica pode ser feita de incontáveis formas, com restituições ou *performances* artísticas. Se queremos levar os “outros a sério” (Ingold, 2019) e contribuir com políticas de reparação, quando o assunto são “as coisas vivas dos outros” acauteladas em museus, devemos considerar as vontades de humanos e não-humanos.

A plataforma do Mapeamento das Coleções Etnográficas nessa rede será uma mediadora acionada pelas vontades daqueles a quem é destinada; portanto, não podemos ainda prever por completo suas capacidades de ação e seus limites. Nesse sentido, a

contribuição reparatória reside em mostrar a localização, o que pode disparar ações futuras.

Considerações finais

O Mapeamento das Coleções Etnográficas insere-se em um debate contemporâneo. Primeiro, por seu caráter compartilhado, nascido de um anseio conjunto de detentores e pesquisadores, que, juntos, se perguntaram onde estão objetos e coleções de nossos povos indígenas e comunidades tradicionais. Tal método em si nos conduz para o entendimento de reparação como “viver no mesmo mundo”, de Ariela Aisha Azoulay (2024). Em segundo, devido ao enfrentamento de questões tabu no campo dos museus e do patrimônio, como representatividade, plurivocalidade, gestão compartilhada, reparação, restituição e democratização do acesso. Assumindo, assim, uma perspectiva decolonial, o Mapeamento é ponto de encontro entre objetos e seus donos e lugar de mediação entre detentores e museus.

Mapear para agir é uma ação política — e, nesse sentido, complementa a plataforma Museusbr, na medida em que não apenas contempla e abrange o CNM e o SBM, como também incorpora outras instituições. Isso foge da objetificação das culturas e reconecta coleções e populações, privilegiando a memória viva e revertendo em alguma medida a noção das reservas técnicas dos museus como “cemitérios de objetos” (Clifford *apud* Ribeiro; Velthem, 1992).

Estamos otimistas! Em breve a plataforma do Mapeamento das Coleções Etnográficas no Brasil apresentará dados sobre as coleções mapeadas pelo projeto. A disponibilização *on-line* proporcionará a base para que pesquisadores, instituições museais ou população em geral, mas sobretudo povos/comunidades associadas a esses acervos, possam se reencontrar, conhecê-los e se conectar a eles, planejando novos futuros para tais patrimônios. Mapear para agir está se tornando uma realidade.¹¹

Referências

AZOULAY, Ariella Aisha. *História potencial*. São Paulo: Ubu, 2024.

¹¹ Para acompanhar o desenvolvimento do projeto Mapeamento das Coleções Etnográficas no Brasil, confira nossas redes sociais como o Instagram (disponível em: <https://www.instagram.com/colecoesetnograficasbr/>; acesso em: 14 jun. 2024) ou o Facebook (disponível em: <https://www.facebook.com/colecoesetnograficasbr>; acesso em: 14 jun. 2024).

BARBALHO, Alexandre. Em tempos de crise: o MinC e a politização do campo cultural brasileiro. *Políticas Culturais em Revista*, Salvador, v. 10, n. 1, p. 23-46, jan./jun. 2017.

BRASIL. Ministério da Cultura. Instituto Brasileiro de Museus. *Guia dos museus brasileiros*. Brasília, DF: Ibram, 2011a.

BRASIL. Ministério da Cultura. Instituto Brasileiro de Museus. *Museus em números*. Brasília, DF: Ibram, 2011b. v. 1.

BRASIL. Ministério da Cultura. Instituto Brasileiro de Museus. *Museus em números*. Brasília, DF: Ibram, 2011c. v. 2.

BRASIL. Ministério da Cultura. Instituto Brasileiro de Museus. *Plano Nacional Setorial de Museus*. Brasília, DF: Ibram, 2010.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Política Nacional de Museus: memória e cidadania*. Brasília, DF: MinC, 2003.

DAVID-MÉNARD, Monique. *A vontade das coisas: o animismo dos objetos*. São Paulo: Ubu, 2022.

DESCOLA, Philippe. *As formas do visível: uma antropologia da figuração*. São Paulo: Editora 34, 2023.

GELL, Alfred. *Arte e agência*. São Paulo: Ubu, 2003.

HONNETH, Axel. *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. São Paulo: Editora 34, 2003.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS (Ibram). Plano Nacional Setorial 2025-235. Brasília: Ibram, 2025.

INGOLD, Tim. *Antropologia: para que serve?* Petrópolis: Vozes, 2019.

INGOLD, Tim. *Fazer: antropologia, arqueologia, arte e arquitetura*. Petrópolis: Vozes, 2022.

JULIÃO, Letícia. Apontamentos sobre a história do museu. In: CADERNO de Diretrizes Museológicas. 2. ed. Brasília: Iphan; Belo Horizonte: Superintendência de Museus, 2006.

LATOUR, Bruno. Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede. Tradução: Gilson César Cardoso de Sousa. Salvador: Edufba; Bauru: Edusc, 2012.

LEACH, Edmund. Cultura e comunicação. Lisboa: Perspectivas do Homem, Edições 70, 1972.

LIMA FILHO, Manuel. A restituição de objetos e coleções aos povos indígenas brasileiros. *Anuário Antropológico*, Brasília, DF, v. 48, n. 3, p. 219-227, 2023. Disponível em: <https://journals.openedition.org/aa/11789>. Acesso em: 12 jun. 2024.

LOPES, Maria Margaret. *O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências naturais no século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997.

MARINS, Paulo César Garcez; SCHPUN, Mônica Raisal. Museus no Brasil: impasses do passado, desafios para o futuro. Introdução do dossiê “1822-2022: museus e memória da

nação”. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, Nova Série, v. 30, p. 1-13, 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/YsfPv5mxFD9k5NpxKt6v3Zt/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 5 maio 2024.

MIGNOLO, Walter. Aiesthesis decolonial. *Calle 14*, Bogotá, v. 4, n. 4, jan./jun. 2010. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3231040.pdf>. Acesso em: 29 mar. 2024.

MOUTINHO, Mário Canova. Sobre o conceito de museologia social. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, v. 1, n. 1, p. 7-9, 1993. Disponível em: <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/467>. Acesso em: 12 jun. 2024.

NASCIMENTO JUNIOR, José do. *De João a Luiz: 200 anos de política museal no Brasil*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

PEREIRA, Marcelle Regina Nogueira. Política pública de direito à memória: apontamentos sobre a trajetória do programa Pontos de Memória. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília, DF, v. 19, n. 17, p. 111-128, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/29714>. Acesso em: 12 jun. 2024.

RIBEIRO, Berta G.; VELTHEM, Lucia van. Coleções etnográficas: documentos materiais para a história indígena e a etnologia. In: CUNHA: Manuela C. (org.). *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras/ Secretaria Municipal de Cultura/ FAPESP, 1992. p.103-112.

RUSSI, Adriana; CARNEIRO, Juliana. Políticas culturais, políticas de museus e os desafios que se delineiam aos museus de antropologia no Brasil. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS, 9., 2018, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018. p. 1115-1129. Disponível em: <http://www.rubi.casaruibarbosa.gov.br/handle/20.500.11997/8766>. Acesso em: 12 jun. 2024.

RUSSI, Adriana; SANTOS, Gabriela. Levantamento preliminar de experiências de museologia compartilhada com povos indígenas em museus de antropologia e etnografia no Brasil. [S. l.]: [s. n.], 2018. Mimeo. Relatório de Iniciação Científica submetido ao CNPq.

RUSSI, Adriana; VAN VELTHEM, Lucia Hussak; 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, DF: ABA; Natal: EDUFRRN, 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. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS, 11., 2020, Niterói. *Anais [...]*. Niterói: UFF, 2020. p. 196-205.

TUPINAMBÁ, Glicéria. O território sonha. In: Vários autores; Organização e apresentação de Felipe Carnevali, Fernanda Relgado, Paula Lobato, Renata Marquez e Wellington Cançado. *Terra: Antologia Afro-indígena*. São Paulo-Belo Horizonte: Ubu Editora – PISEAGRAM, 2023.

SAVOY, Bénédicte. *A luta da África por sua arte: história de um malogro pós-colonial*. Campinas: Editora da Unicamp, 2023.

VERGÈS, Françoise. *Decolonizar o museu: programa de desordem absoluta*. São Paulo: Ubu, 2023a.

VERGÈS, Françoise. Françoise Vergès: “o museu ocidental se baseia em crimes”. [Entrevista cedida a] Carolina Azevedo. *Le Monde Diplomatique*, [São Paulo], 2 out. 2023b. Disponível em: <https://diplomatie.org.br/francoise-verges-o-museu-ocidental-se-baseia-em-crimes/>. Acesso em: 12 jun. 2024.

POLÍTICAS CULTURAIS E DEMOCRATIZAÇÃO DE ACESSO. OS DESAFIOS PARA A INCLUSÃO DE PESSOAS EM SITUAÇÃO DE RUA EM MUSEUS

Giseli Pacheco¹
Many Pereira dos Santos²

“Eu não luto para vencer. Sei que vou perder. Luto para ser fiel até o fim”.

(Padre Júlio Lancelott, 2023)

RESUMO: A inclusão de pessoas em situação de rua como visitante de museus é um tema emergente, desafiador e necessário para a consolidação de uma política cultural democrática. Este artigo investiga as possibilidades e desafios da inclusão desta população, em museus e demais espaços culturais, através de ações extramuros e educativas, mas também como política institucional desses espaços, tradicionalmente elitistas. A pesquisa de doutorado de Giseli Pacheco³, orientada pelo professor Mário Chagas⁴, que se debruça sobre a situação do Museu da República no Rio de Janeiro, pretende discutir a democratização de acesso do público não habitual, que orbitam em torno destas instituições, porém ignorados, invisibilizados pela sua condição social. A metodologia se pautava por uma revisão da literatura, documentos oficiais, experiências profissionais dos autores e estudos de caso.

PALAVRAS-CHAVE: População em situação de rua, Museus, Democratização de acesso, Direitos humanos, Ações extramuros.

¹Graduada em Gestão de Empresas pela Castelo Branco. Bacharel em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. Mestre em Museologia e Patrimônio pelo Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS) - UNIRIO. Doutoranda em Museologia e Patrimônio pelo PPG-PMUS) - UNIRIO. E-mail: giselipache01@gmail.com.

²Bacharel em Turismo pela UVA. Produtora Cultural pelo IFRJ. Especialista em Acessibilidade Cultural pela UFRJ. Mestranda em Cultura e Territorialidades pela (PPCULT)- UFF. E-mail: manypereira@id.uff.br.

³Pesquisa em andamento “Acessibilidade de pessoas em situação de rua para além dos jardins. Estudo de Caso Museu da República” (título provisório). PPG-PMUS - UNIRIO.

⁴Mário de Souza Chagas é poeta com Graduação em Museologia pela UNIRIO. Licenciatura em Ciências pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Mestrado em Memória Social pela UNIRIO e Doutorado em Ciências Sociais pela UERJ. Atualmente é pesquisador avançado no Museu da República; professor do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS/UNIRIO), professor colaborador do Programa de Pós-graduação em Museologia da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e professor visitante do Departamento de Museologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT).

INTRODUÇÃO

A Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948, em seu 27º artigo ressaltava que, “Todo ser humano tem o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar do progresso científico e de seus benefícios”. À vista disso, salienta-se que os desafios de um programa de educação não formal, partem do princípio que as ações devem ser pensadas também para fora dos muros das instituições. Não somente levar a arte para rua, ou mesmo trazer o que for produzido na rua para a instituição, mas pensar a maneira que trará as pessoas que estão nas ruas a visitarem os museus. As ações extramuros têm sua prática referenciada nessas proposições, que encontram ressonância na literatura nacional e internacional sobre museu e inclusão social e em autores como Wilder (2009), Hooper-Greenhill (1999) e Dodd & Sandell (2001). Outra possibilidade é a construção de uma programação com a participação desse público, tal como o Programa de Inclusão Sociocultural (PISC)⁵, desenvolvido pela Pinacoteca do Estado de São Paulo.

No contexto carioca, uma instituição que possui um trabalho voltado para públicos diversos é o Futuros: Arte e Tecnologia, antigo Oi Futuro⁶, que promove através do programa educativo ações intra e extramuros com pessoas em situação de vulnerabilidade social, tais como idosos, abrigados, população usuária dos serviços de saúde mental, como os Centros de Atenção Psicossocial (CAPS), o Instituto de Psiquiatria da UFRJ, além de neurodivergentes, grupos LGBTQIAPN+, refugiados, e, principalmente, pessoas com deficiência, num conceito ampliado de acessibilidade.

No dia a dia do atendimento educativo do Centro Cultural Futuros, a equipe percebeu que a acessibilidade oferecida, beneficiava não só as pessoas com deficiências, mas também a um público amplo, como crianças, idosos, gestantes, o público da saúde mental e outras pessoas em situação de vulnerabilidade social, “daí a ideia que buscamos compartilhar: a acessibilidade como uma noção plural, voltada para o público diverso e

⁵Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/pina/educacao/programas/>. Acesso em 1/fev/2025.

⁶Ver “Práticas de formação em e para/com públicos de acessibilidade: a experiência do Programa Educativo do Centro Cultural Oi Futuro - RJ, 2021. Disponível em: https://grupomccac.org/wp-content/uploads/2021/03/LivroAcessibilidadeEmMuseusDeCiencias_v2021-03-30b.pdf. Acesso em 1/fev/2025.

para amplo universo do acesso à cultura e às artes: acessibilidades” (CORPAS E LEYTON, 2016). Neste ponto, embora a pesquisa de Giseli Pacheco, citada acima, discuta inclusão social como recurso de acessibilidade, no caso a acessibilidade cultural, cabe ressaltar que este conceito ampliado não está consolidado na academia e muito menos no dia a dia dos grupos de discussão de instituições culturais e do movimento de pessoas com deficiência. Para Aidar isso acontece porque:

Da mesma forma como acontece com outros conceitos da área museológica, o termo “acessibilidade em museus” não é consensual. Sua definição e utilização dependem de opções ideológicas, metodológicas, e de referências bibliográficas particulares. No âmbito museológico brasileiro, assim como no internacional, o uso do termo “acessibilidade” é inicialmente compreendido como sinônimo de ações para pessoas com deficiência. A estreita relação dos museus com as escolas e o seu uso pela educação formal, há mais tempo do que pelas instituições culturais, aliás – talvez sejam os responsáveis por essa associação (AIDAR, 2019, p.156).

Destaca-se que os recursos de acessibilidade como letra ampliada, legendas, audioguias e audiodescrição, elevadores, rampas, balcões e bebedouros acessíveis, banheiros adaptados etc., atendem também públicos convencionais como crianças, idosos, gestantes, iletrados, dentre outros. Porém, para que haja inclusão sociocultural de públicos que tradicionalmente não frequentam museus e espaços culturais, além de recursos adaptativos, é necessário que haja formação e compreensão da acessibilidade atitudinal das equipes que integram estes espaços, conforme abordaremos mais adiante.

Como campo em expansão e em construção, a acessibilidade cultural se orienta por alguns conceitos, tais como “Se [...], dar acessibilidade é dar condições de acesso em igualdade de condições, a acessibilidade cultural como o nome sugere é dar essa possibilidade de acesso e inclusão em espaços culturais”, (SANTOS, 2019). Viviane Sarraf, faz a seguinte colocação:

No universo da cultura, podemos afirmar a existência de um conceito de Acessibilidade Cultural que pressupõe que os espaços públicos e privados que acolhem os diferentes tipos de produção cultural como exposições, espetáculos, audiovisual, cursos, oficinas, eventos e todos os demais tipos de ofertas, devem oferecer um conjunto de adequações, medidas e atitudes que proporcionem bem-estar, acolhimento e acesso à fruição cultural para pessoas com deficiência, **beneficiando públicos diversos** (SARRAF, 2018, p.25, grifo nosso).

Talvez este desacordo de posicionamento entre democratização de acesso e acessibilidade cultural, possa ser explicado pelo fato de que, até 2008, a acessibilidade cultural era entendida como uma pauta econômica, “Assim, promover acessibilidade cultural se resumia a ofertar por valores inferiores, ou mesmo distribuir gratuitamente, ingressos de espetáculos artísticos, programas e apresentações de projetos vinculados a Lei Rouanet” (DORNELES et al., 2018).

Partindo do exposto acima, analisaremos a seguir a situação do Museu da República, localizado na Zona Sul do Rio de Janeiro, a partir do projeto de pesquisa de Giseli Pacheco, nos pautando pela democratização de acesso e fazendo um paralelo com o Centro Cultural Futuros, instituição próxima e que embora com características diferentes, também tem em seu entorno a presença de pessoas em situação de rua.

ESTUDO DE CASO- MUSEU DA REPÚBLICA

O prédio que abriga o Museu da República, o suntuoso Palácio do Catete, foi construído em 1858, tendo sido sede da Presidência da República e palco da morte do presidente Getúlio Vargas, o que atrai muitos visitantes, principalmente público escolar e turistas. A construção é de estilo predominantemente neoclássico, inspirada nos palácios renascentistas de Veneza e Florença, na Itália, que, por sua vez, eram releituras das construções da Antiguidade romana. O jardim ocupa uma área de 24.000 quadrados e o projeto é atribuído ao paisagista francês Auguste François Marie Glazou.

O Museu da República foi fundado em 1960 e hoje integra a estrutura do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). Toda essa aura imponente e aristocrática, transforma inevitavelmente o museu em um espaço de não pertencimento de públicos vulneráveis. O museu tem sido ressignificado justamente pelo seu suntuoso jardim, palco de feiras temáticas, eventos musicais e outras atividades. No entanto, os jardins hoje se tornaram também um espaço utilizado pelas pessoas em situação de rua e usuários de drogas não lícitas, algo que também ocorre em outros espaços que ficam nos grandes centros urbanos como a Pinacoteca e o Museu da Língua Portuguesa, ambos em São Paulo.

Esta realidade foi relatada⁷ pelo à época diretor do Museu da República, Mário Chagas. Ele informou que se procurava manter, nos eventos promovidos junto ao Museu, a equipe de segurança da instituição; todavia, existem produções externas que insistem em trazer seus próprios profissionais para atuarem nos eventos, em detrimento dos seguranças fixos do museu que seriam mais familiarizados com o espaço. Profissionais externos, muitas vezes não estão capacitados para interagir com esses frequentadores, sendo necessário que a equipe do museu esteja atenta para intervir em determinadas posturas, evitando causar danos à própria imagem do Museu.

Segundo a nova definição de museus do Conselho Internacional de Museus (ICOM)⁸:

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe patrimônio material e imaterial. **Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus promovem a diversidade e a sustentabilidade.** Atuam e se comunicam de forma ética, profissional e com a participação das comunidades, oferecendo experiências variadas de educação, entretenimento, reflexão e compartilhamento de conhecimento (ICOM, 2022, grifo nosso).

Então, de que forma estabelecer as estratégias que devem ser utilizadas para que todos acessem o espaço? Seria necessária uma capacitação de todos os funcionários que estarão encarregados do evento a ser realizado, para atenuar certas condutas, mas não podemos afirmar a efetividade e viabilidade de tal intento. Qual seria a situação dos usuários de drogas ilícitas, caso estivessem inseridos em um projeto de pertencimento do espaço, a exemplo do projeto da Pinacoteca de São Paulo, como o Programa de Inclusão Sociocultural existente desde 2022, que realiza em parceria com instituições públicas de saúde como o CAPS, visitas educativas continuadas à Pinacoteca, com temas que tragam aspectos individuais e coletivo, buscando uma conexão com a trajetória de vida dos participantes, possibilitando assim uma troca de saberes e vivência entre o público do programa e a equipe do educativo da Pinacoteca? Se fosse estabelecido este tipo de vínculo com a comunidade de pessoas em situação de rua do Museu da República, viria

⁷Depoimento verbal dado pelo orientador a doutoranda Giseli Pacheco.

⁸Definição aprovada em 24 de agosto de 2022 durante a Conferência Geral do ICOM em Praga. Disponível em: https://www.icom.org.br/?page_id=2776. Acesso em 2/fev/2025.

a atenuar o fato de, por algumas vezes, serem vistos vendendo ou mesmo utilizando os entorpecentes nos jardins da instituição?

É preciso compreender o museu como um meio, uma ferramenta, uma máquina, um processo ou um sistema social que deve ser democratizado. Além disso, é importante, do nosso ponto de vista, estimular e contribuir para a relação direta das comunidades populares com os museus, compreendendo que no âmbito dessa relação há espaço para instalar-se o inesperado, o novo, o ovo do dragão. Museus são propícios ao rizoma (CHAGAS; STORINO, 2012, p. 14).

Essas questões nos instigam a nos debruçarmos mais profundamente sobre as barreiras simbólicas e socioculturais que limitam o acesso das pessoas em situação de rua aos museus. Muitas vezes, a ausência desse público nos espaços expositivos não é apenas falta de interesse, mas sim de uma exclusão estrutural e histórica. A relação intrínseca entre pertencimento e a ocupação do espaço é fundamental para compreendermos por qual princípio determinadas pessoas não se sentem convidadas a frequentar museus. O fato de que muitos utilizam os jardins do museu como local de permanência temporária, enquanto raramente acessam o interior do edifício, sugere uma barreira estrutural que, talvez, possam ser atenuadas por meio de ações de Educação Museal e de uma política institucional que faça frente a essa questão articulando as diferentes áreas do Museu.

A Política Nacional de Educação Museal - PNEM (IBRAM, 2021), nas suas diretrizes no Eixo III- Museus e Sociedade, nos fala que um setor educativo deve:

4. Estimular, promover e apoiar a sustentabilidade ambiental, econômica, social e cultural nos programas, projetos e ações educativas, respeitando as características, as necessidades e os interesses das populações locais, garantindo a preservação da diversidade e do patrimônio cultural e natural, a difusão da memória sociocultural e o fortalecimento da economia solidária (IBRAM, 2021).

A construção de espaços de mediação, no qual esse público possa se sentir parte da dinâmica cultural e educativa da instituição, pode contribuir para a ressignificação de sua presença e participação nos museus. Desta forma, a democratização do acesso passa não apenas pela eliminação de barreiras físicas, mas também pela reformulação das relações institucionais e da forma como o museu se posiciona perante os diferentes públicos que o cercam.

O V princípio da PNEM é “a garantia, a partir do conceito de patrimônio integral, que os museus sejam espaços de educação, de promoção da cidadania, e colaborem para o desenvolvimento regional e local, de forma integrada com seus diversos setores” (IBRAM, 2021). Esse pensamento nos leva a refletir que é preciso que as instituições pensem estrategicamente sobre como incluir de forma efetiva aqueles que historicamente foram marginalizados nesses espaços. A promoção da cidadania perpassa por uma escuta ativa da população do entorno, pela elaboração de oportunidades de participação e pelo reconhecimento do museu como um espaço de construção coletiva do conhecimento e da memória social.

A resignificação do acesso ao Museu da República não deve ocorrer apenas por meio da ocupação dos jardins, mas deve se expandir para dentro do próprio museu, de forma que todos possam usufruir plenamente desse patrimônio cultural. Neste contexto, uma das ações poderia ser uma parceria com projetos ou instituições como o Hotel Acolhedor, um programa do governo do estado do Rio de Janeiro, no qual equipes da Fundação Leão XIII, da Marcha da Cidadania e do programa Segurança Presente abordam as pessoas em situação de rua e as encaminham para o hotel, onde 130 pessoas podem pernoitar, jantar e tomar café da manhã. Uma das unidades do hotel fica em rua próxima ao museu.

Neste programa, durante o dia os usuários devem desocupar os quartos, o que faz com que muitos deles fiquem vagando pelas redondezas, até dar a hora de voltar ao hotel. Este tempo ocioso poderia se voltar para um trabalho integrado com o Museu da República, na realização de oficinas, atividades culturais e educativas. A partir desta aproximação seria possível mensurar o quantitativo de pessoas em situação de rua que frequentam os jardins do museu e se um dos motivos para permanecerem neste local, seja a proximidade com o hotel.

Sabemos que os museus fazem ações com diversos grupos sociais do seu entorno, inclusive favelas e áreas de periferia, população vulnerável, mas que estão situadas em algum território, ou seja, institucionalizadas. Lidar com pessoas em situação de rua é tratar com pessoas desterritorializadas, que mesmo estando ao lado do museu, não estão localizadas em lugar nenhum, pois a rua é de todos e de ninguém ao mesmo tempo.

Sendo assim, esse grupo sofre duas discriminações, de serem marginalizadas e de não estarem inseridas em nenhum território/instituição. Então, o desafio que se coloca não só para os museus, mas para toda sociedade é de que maneira a cultura pode contribuir para diminuir as desigualdades sociais e inserir essas pessoas em ações culturais e educativas, melhorando sua perspectiva de vida e de futuro.

ESTUDO DE CASO- CENTRO CULTURAL FUTUROS

O Centro Cultural Futuros: Arte e Tecnologia fica a cerca de 500 metros do Museu da República e ainda que não possua um jardim, também convive com a presença de pessoas em situação de rua no seu entorno. Embora costume apoiar eventos e ações da Secretaria de Assistência Social da prefeitura do Rio de Janeiro, a instituição não faz nenhuma ação com os “vizinhos” do espaço, que possui pátio, área de convivência no térreo com bancos, galerias de arte, museu, café e terraço.

Inaugurado em 2005, está sediado no edifício que abrigou a sede da Estação Telephonica Beira-Mar, inaugurada em 1918. O edifício, inteiramente reformado, apresenta um espaço de contraposição entre a porção antiga, que mantém características originais, e a porção nova, que traz a feição contemporânea da instituição. Embora com características diferentes, tanto o Futuros quanto o Museu da República, são instituições tradicionais e por consequência, intimidadoras por seu porte imponente. O que atrai as pessoas em situação de vulnerabilidade social para os dois lugares, não está em um primeiro momento conectado ao aspecto cultural, e sim com o uso das instalações para fins no âmbito de primeira necessidade, como beber água, fugir das intempéries como calor extremo e chuvas e a utilização dos banheiros, ainda que alguns demonstrem interesse em conhecer as exposições e experiências, ao adentrarem o espaço.

Segundo Paulo Freire (2011), "A criticidade e as finalidades que se acham nas relações entre os seres humanos e o mundo implicam que essas relações se dão com um espaço que não é apenas físico, mas histórico e cultural." Ocorre que nem sempre essas relações são facilitadas. Começando pela presença de seguranças devidamente postados na entrada dos espaços, intimidando e controlando quem pode ou não entrar. No caso do

Futuros⁹, os seguranças obedecem regras determinadas pela instituição que não permitem entrada de pessoas descalças, sem camisa, sujas ou exalando odores que possam “perturbar” o público considerado apto à visita.

Nesse contexto, é fundamental considerar o conceito de aporofobia, discutido por Adela Cortina (2020), ao afirmar que a aversão ao pobre é uma das barreiras mais profundas para a inclusão efetiva, indo além de uma aversão à pobreza, abrangendo uma forma de repulsa visceral e sistemática aos mais vulneráveis. Cortina aponta que a exclusão social de indivíduos em situação de rua não é apenas um reflexo das condições materiais em que se encontram, mas que gera uma ruptura com a sociedade, atingindo esferas relacionais, culturais e econômicas.

Conforme nos aponta Cortina, “Carecer de um lar supõe uma ruptura relacional, laboral, cultural e econômica com a sociedade, é uma clara situação de exclusão social. O sem-tetismo é a expressão de uma suprema vulnerabilidade” (CORTINA, 2020). Nesse sentido, as pessoas em situação de rua são o reflexo das falhas estruturais da sociedade, que frequentemente invisibilizam e estigmatizam aqueles que não se enquadram nos padrões dominantes. A crítica de Cortina sobre a aporofobia implica que, enquanto a sociedade não enfrentar as desigualdades e os preconceitos estruturais que sustentam essa aversão ao pobre, as iniciativas inclusivas serão sempre limitadas em seu alcance.

[...] todas as atitudes em determinadas condições podem chegar a ser delitos por ação, e não apenas por omissão; nesse caso, contra as pessoas em situação de exclusão ou em risco de exclusão. Esses delitos recebem hoje em dia um nome muito significativo, o de crimes de ódio (hate crimes) (CORTINA, 2020, p. 48).

A propósito da citação de Cortina, um caso emblemático que mobilizou a equipe educativa do Futuros, foi a entrada de um visitante em situação de rua, fazendo com que alguns visitantes se sentissem incomodados com sua presença. Era época de férias escolares e a demanda de público estava alta, todos os protocolos de visita estavam

⁹À guisa de informação, no momento da escrita deste texto, as duas autoras vivenciam *in locu* os acontecimentos citados, pois atuam diretamente com o público visitante, integrando a equipe do Programa Educativo.

sendo seguidos por este senhor, que estava na fila normalmente, sem nenhuma alteração, e ainda assim gerou um incômodo, fosse por suas vestimentas ou assepsia.

O fato é que era como se a presença dele naquele espaço invalidasse o local, os visitantes que ali estavam, não estavam confortáveis em dividir as experiências vividas com ele. O que gerou interferência da equipe educativa para assegurar que ele permanecesse no espaço e da área de segurança que de certa forma não parecia saber como agir diante do ocorrido e ficou monitorando toda a visita do visitante, como se o mesmo representasse um perigo iminente, ainda que nada indicasse para isso.

É importante salientar que essa pessoa era negra, adentrando um espaço que embora seja de arte e cultura, com posicionamento antidiscriminatórios¹⁰ pautados pela Lei Federal nº 7716/89, não possui o capital social exigido, explicado por Bourdieu como:

O conjunto de recursos atuais ou potenciais que estão ligados à posse de uma rede durável de relações mais ou menos institucionalizadas de interconhecimento e de inter-reconhecimento ou, em outros termos, à vinculação a um grupo, como conjunto de agentes que não somente são dotados de propriedades comuns (passíveis de serem percebidas pelo observador, pelos outros ou por eles mesmos)” (BOURDIEU, 2003, p.67).

Sabemos que não só pessoas em situação de rua são alijadas destes espaços, mas também pessoas de baixa renda, cuja realidade vivida não contempla passeios a espaços de lazer e cultura, principalmente devido a oferta destes equipamentos estarem localizadas mais ao centro e em áreas nobres, longe da periferia. O conceito de vulnerabilidade social, não deve ser compreendido somente no âmbito econômico, mas envolve outras questões como nos aponta Gabriela Aidar:

O termo situação de vulnerabilidade social não é consensual nem pode ser entendido como sinônimo de carência de renda. Adotamos no Programa sua compreensão como uma situação de violação de direitos, conforme expresso na Política Nacional de Assistência Social, do Governo Federal, que define seus usuários como ‘cidadãos e grupos que se encontram em situação de vulnerabilidade e riscos...’ Este

¹⁰ A [política de visitação](#) do espaço está afixada em um totem na entrada do Centro Cultural e consta do site da instituição. Segundo a referida lei no “Art. 20-C. Na interpretação desta Lei, o juiz deve considerar como discriminatória qualquer atitude ou tratamento dado à pessoa ou a grupos minoritários que cause constrangimento, humilhação, vergonha, medo ou exposição indevida, e que usualmente não se dispensaria a outros grupos em razão da cor, etnia, religião ou procedência.” (Lei Federal nº 7716/89).

documento relaciona as situações de vulnerabilidade e riscos com violação de direitos (AIDAR, 2011, p.7).

O sentimento de pertencimento também é importante, para desenvolver uma relação pessoal com o que está sendo exposto, que a exposição e o visitante se comuniquem, não sendo ele um mero observador, mas para que os recursos o leve a ser capaz de interagir com a exposição e formar um pensamento crítico. Os profissionais de museus devem observar que as linguagens técnicas podem levar a não compreensão do que está sendo comunicado pela instituição e levar ao desinteresse do visitante pela exposição. Uma das grandes questões que se coloca é como a comunicação do museu perpassa pelos seus públicos em vulnerabilidade social? As percepções deles são levadas em conta nesta comunicação? Ou eles somente fazem parte do entorno, sem modificações na forma de se comunicar do museu?

Quando pensamos sobre a questão da formação de público e a promoção do diálogo entre instituição e entorno, gera-se uma demanda que vai além dos espaços de convivência e o museu, visto que os “visitantes- vizinhos”, quando os portões dos gradis do jardins do Museu da República se fecham, por exemplo, fazem da calçada do museu o seu lar, tornando essa relação de pertencimento ao conceber o lugar como “seguro”, no qual não serão expulsos das calçadas (visto que não existem moradores ali), e que a estação de metrô próxima ao museu, não sofreu ainda intervenção da chamada “arquitetura hostil”, que mesmo após a criação da Lei nº 14.489/ 22, que leva o nome do padre Júlio Lancelotti, e proíbe o avanço da arquitetura hostil, os avanços continuam progressivos, sobre a justificativa do design dos novos empreendimentos imobiliários. O metrô do bairro do Catete, em frente ao Museu da República, ainda serve de refúgio nos dias chuvosos para as pessoas em vulnerabilidade social.

Obviamente que a problemática das pessoas em situação de rua, envolve diversos aspectos tais como, econômico e sociais, pois a baixa escolaridade leva ao desemprego e ao rompimento de laços familiares, habitacionais com a perda da moradia, devido ao alto valor dos alugueis e falta de política de habitação, além de uma questão de saúde pública, de enfrentamento à adicção química. Essencialmente uma questão de desrespeito aos direitos humanos. Boaventura Souza Santos, ao analisar a possibilidade dos direitos

humanos serem emancipatórios, indica a necessidade de uma abordagem cosmopolita e de um diálogo intercultural.

Na área dos direitos humanos e da dignidade humana, a mobilização de apoio social para as possibilidades e exigências emancipatórias que eles contêm só será concretizável na medida em que tais possibilidades e exigências tiverem sido apropriadas e absorvidas pelo contexto cultural local (SANTOS, 1997, p.23).

Por isso, é muito importante o diálogo para que seja possível integrar algumas realidades que possuem suas peculiaridades, sem ignorar que este tipo de população possui tais dificuldades que são inerentes a eles, das mais variadas formas, tanto quanto sua própria bagagem cultural e o acesso aos bens culturais do museu, que por vezes não são acessíveis a grande parte do público, buscando sempre uma melhor forma de aproximar o público do museu, criando um diálogo permanente justamente com aqueles que não favorecem o acesso desse grupo social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pessoa responsável não pode ‘alijar de si’ nem ‘reprimir em si’ os sofrimentos de outras criaturas, sobretudo em se tratando de outras criaturas humanas, suas semelhantes. Assim, não é nada fácil sua tarefa” (Lorenz, apud Fischmann, 2023, p.120).

Acreditamos que, no Museu da República, e, em outros espaços culturais, há potencial para se construir um espaço mais acolhedor para pessoas em situação de rua. No entanto, para que essas pessoas se sintam incluídas como público do museu, uma outra abordagem deve ser criada, tanto na comunicação, quanto na formação das equipes e no desenho das ações educativas.

Estratégias como a ação educativa extramuros e a representação mais inclusiva podem servir como modelos para ampliar a participação de públicos marginalizados. Para o problema exposto, podemos ter soluções diversas que não se limitam somente a uma responsabilidade exclusiva do setor educativo do museu. Para isso, faz-se necessária a utilização de uma gestão comprometida, em seus diversos níveis hierárquicos, buscando a percepção da comunidade local e que trabalhe PARA e COM ela, no que diz respeito à programação, formação cultural, educacional e cidadã.

Neste primeiro momento, quando pensamos na parte educacional, é possível fazer uma análise da possibilidade de trabalho desses profissionais, não só na aproximação com o público externo, mas também com a conscientização e formação da equipe interna em seus mais diversos setores desde os seguranças até os níveis de comando, a qual, muitas vezes, não compartilham da mesma visão e trabalham em função de outras demandas e objetivos, sem perceber a urgência de alinhar a prática ao discurso.

No Rio de Janeiro, alguns museus e outras instituições culturais como as Bibliotecas Parque do Estado, têm desenvolvido programas educativos com população em situação de rua, mas sem continuidade. A Biblioteca Parque do estado era palco das apresentações do coral “Uma só Voz”, formado por pessoas em situação de rua, projeto descontinuado devido às sucessivas crises políticas e econômicas da administração pública. Outro exemplo, o Programa Vizinhos do MAR, Museu de Arte do Rio, cujas “ações visam estabelecer as bases necessárias para a constituição de uma rede cultural de colaboração envolvendo moradores e o museu e fortalecer o vínculo da comunidade com o MAR”¹¹, é um dos que ainda permanecem em funcionamento.

O Festival Desculpe Incomodar, realizado pela prefeitura do Rio de Janeiro, através da Secretaria Municipal do Envelhecimento Saudável e Qualidade (SEMESQV) e do Museu do Amanhã, contou com a participação de diversos espaços culturais como o Museu de Arte Moderna do Rio, que produziu um curso de fotografia para pessoas em situação de rua e do Futuros, que em uma das edições trabalhou com oficina de teatro em um abrigo para população em situação de rua da Prefeitura do Rio de Janeiro.

Todos esses projetos, menos o Vizinho do Mar, sofrem de descontinuidade e precisavam ter uma atuação perene, de forma a criar vínculos e diminuir o fosso cultural de uma cidade dividida entre os que acessam os equipamentos culturais e os apartados. A respeito do Museu da República, uma parceria com organizações públicas ou privadas seria fundamental para a construção de um programa sociocultural, capaz de promover a inclusão por meio de ações educativas que aproximassem esse grupo de pessoas do museu. Essas ações não apenas promoveriam o acesso ao patrimônio cultural da

¹¹Disponível em: <https://museudeartedorio.org.br/escola-do-olhar/vizinhos-do-mar/>. Acesso em 2/fev/2025.

instituição, mas também fortaleceriam o vínculo com a equipe do museu. Através de rodas de conversa, seriam valorizados os saberes e conhecimentos dos participantes, proporcionando um espaço de troca enriquecedora para todos.

Além disso, essas interações poderiam criar a possibilidade de, por meio dessas trocas, um representante desse grupo integrar a equipe de trabalho dos eventos realizados nos jardins do museu, ampliando a representatividade e promovendo uma verdadeira inclusão no cotidiano da instituição.

Por conseguinte, essa pesquisa é apenas um passo inicial em busca de entender as potencialidades da educação museal extramuros, sabendo que a valorização da dignidade da pessoa é uma condição *sine qua non* para a sua ascensão social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIDAR, Gabriela. **Acessibilidade em Museus: Ideias e Práticas em Construção**. Revista Docência e Ciberultura, v. 3, n. 2, p. 2, 2019. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/335631408_ACESSIBILIDADE_EM_MUSEUS_IDEIAS_E_PRATICAS_EM_CONSTRUCAO. Acesso em: 28/mar/2024.

BOURDIEU, Pierre. **Escritos de Educação**. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

BRASIL. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Lei nº 7.716, de 5 de janeiro de 1989. **Define os crimes resultantes de preconceito de raça ou de cor**. Brasília, DF.

BRASIL. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Decreto nº 11.819, de 12 de junho de 2023. **Regulamenta a Lei nº 14.489, de 2022, que trata da vedação de técnicas construtivas hostis em espaços públicos urbanos**. Brasília, DF, 12 jun. 2023.

CHAGAS, Mário; STORINO, Cláudia. **O desafio da acessibilidade aos museus**. In: COHEN, Regina; DUARTE, Cristiane Rose; BRASILEIRO, Alice. **Acessibilidade a museus**. Brasília: MinC/IBRAM, 2012. p. VI-XVII. Disponível em: https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2013/07/acessibilidade_a_museu_miolo.pdf. Acesso em: 2/ fev/ 2025.

CORPAS, Flávia; LEYTON, DAINA. (Org.). **Acessibilidades**. Rio de Janeiro: Instituto Telemar, 2016.

CORTINA, Adela. **Aporofobia, a aversão ao pobre: um desafio para a democracia**. Tradução de Daniel Fabre. São Paulo: Editora Contracorrente, 2020.

DODD, Jocelyn; SANDELL, Richard. **Including Museums: Perspectives on Museums, Galleries and Social Inclusion**. Leicester: Research Centre for Museums and Galleries, 2001.

DORNELES, Patrícia Silva; CARVALHO, Claudia Reinoso Araújo de; SILVA, Ana Cecília Chaves; MEFANO, Vânia. **Do Direito Cultural das Pessoas com Deficiência**. Revista de Políticas Públicas, v. 22, n. 1, p. 138–154, 28 jun. 2018. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rppublica/article/view/9225>. Acesso em: 1/fev/2025.

FISCHMANN, Roseli. **Escritos e vividos: educação, pluralidade e laicidade do estado**. São Paulo: FEUSP, 2023.

FREIRE, Paulo. **Paulo Freire e a educação museal: dos vínculos históricos às ações para o esperar**. Fernanda Castro... [et al.], (Orgs.). Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2022. 70 p. - (Educação museal: conceitos, história e políticas, v. 6).

HOOVER-GREENHILL, Eilean. **The Educational Role of the Museum**. In: The Educational Role of the Museum, 2. ed., p. 3-27. London: Routledge, 1999.

IBRAM. Portaria Ibram nº 605, de 10 de agosto de 2021. Instituto Brasileiro de Museus. **Caderno da Política Nacional de Educação Museal**. Brasília, DF.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS (ONU). **Declaração Universal dos Direitos Humanos**. Portugal: United Nations Information Centre, 1948.

REVISTA FÓRUM. **Padre Júlio, emocionante: “Eu não luto pra vencer. Sei que vou perder. Luto pra ser fiel até o fim”**. 13 set. 2023. Entrevista a Antonio Mello. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/politica/2023/9/13/padre-julio-emocionante-eu-no-luto-pra-vencer-sei-que-vou-perder-luto-pra-ser-fiel-ate-fim-144021.html>. Acesso em: 8/fev/2025.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Por uma concepção multicultural de direitos humanos**. Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra e Centro de Estudos Sociais. Revista Crítica de Ciências Sociais. N.º 48, Junho 1997.

SANTOS, Many Pereira dos. **Trilhando os caminhos da acessibilidade atitudinal**. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Acessibilidade Cultural) - Faculdade de Medicina, Departamento de Terapia Ocupacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://lacasufrij.wordpress.com/wp-content/uploads/2021/04/tcc-many-pereira-dos-santos.pdf>. Acesso em: 26/ jan/ 2025.

SARRAF, Viviane Panelli. **Acessibilidade cultural para pessoas com deficiência – benefícios para todos**. Revista do Centro de Pesquisa e Formação, n. 6, jun. 2018.

WILDER, Gabriela Suzana. **Inclusão Social e Cultural: Arte Contemporânea e Educação em Museus**. São Paulo: Editora Unesp, 2009. Disponível em: https://www.academia.edu/23155994/INCLUS%C3%83O_SOCIAL_E_CULTURAL_Arte_contempor%C3%A2nea_e_educac%C3%A3o_em_museus. Acesso em 28/ mar/2024.

YAMAGUCHI, Renato; SANTOS, Wilmiara. **A ação educativa do Programa de Inclusão Sociocultural da Pinacoteca de São Paulo com pessoas que fazem uso problemático de drogas na região dos bairros da Luz e Bom Retiro**. In: REDE DE REDES – DIÁLOGOS E PERSPECTIVAS DAS REDES DE EDUCADORES DE MUSEUS NO BRASIL. São Paulo: SISEM-SP, 2023. p. 166-176. Disponível em: https://www.sisemsp.org.br/redederedes/artigos/media/pdfs/nucleo3_artigo6.pdf. . Acesso em: 23/fev/2025.

ZANETE, Rafaela; SANTOS, Many Pereira dos. **Práticas de formação em e para/com públicos de acessibilidade: a experiência do Programa Educativo do Centro Cultural Oi Futuro - RJ**. In: Acessibilidade em museus e centros de ciências: experiências, estudos e desafios. Jessica Norberto Rocha (org.), Rio de Janeiro: Fundação Cecierj/Grupo Museus e Centros de Ciências Acessíveis (MCCAC), 2021. p. 480. Disponível em: https://grupomccac.org/wpcontent/uploads/2021/03/LivroAcessibilidadeEmMuseusDeCiencias_v2021-03-30b.pdf. Acesso em: 1/fev/ 2025.

A POLÍTICA NACIONAL DE MUSEUS E OS DIÁLOGOS POSSÍVEIS – UMA ANÁLISE SOBRE OS ACERVOS DE TEMÁTICA NEGRA EM SANTA CATARINA

Marco Antonio Figueiredo Ballester Júnior¹
Márcia Regina Bertotto²

RESUMO: O presente artigo se insere no objetivo do XIV Seminário Internacional de Políticas Culturais refletindo sobre políticas públicas, diversidade cultural e inclusão social. Visa compreender a influência da Política Nacional de Museus (PNM) e a inserção de novas memórias em dois museus situados nas cidades de Itajaí e Laguna, no litoral catarinense, onde ocorreu a presença de escravizados. Busca analisar como a PNM foi utilizada para inclusão de acervos negros nos museus destas cidades, entre 1988 e 2016. Visa compreender a formação desses acervos e quais foram os diálogos existentes entre a comunidade negra e as instituições, destacando sua importância para o desenvolvimento da Museologia no Brasil. Dentro da perspectiva museológica, se utiliza de conceitos de representação, negritude e decolonialidade. Pauta-se em levantamento bibliográfico e de dados extraídos de fontes documentais, além de observação nos próprios museus. Apresenta como resultados a persistência de lacunas na representatividade de populações negras em museus do litoral catarinense.

PALAVRAS-CHAVE: Museus do Litoral Catarinense. Musealização. Política Nacional de Museus. Negritude.

INTRODUÇÃO

Este artigo é um recorte de pesquisa realizada para defesa de mestrado do autor principal no Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 2023, que abrangeu quatro museus do litoral catarinense.

O estado de Santa Catarina é frequentemente associado às imigrações europeias do século XIX, mas a presença negra na região tem sido historicamente marginalizada. Os museus catarinenses desempenham um papel crucial na representação dessa história, no entanto, os acervos voltados à população negra são escassos ou construídos sob uma ótica limitada. Essa pesquisa busca compreender se a Política Nacional de Museus (PNM), de 2003, conseguiu cumprir sua função social de influenciar a formação de acervos negros no Museu Histórico Municipal Anita Garibaldi (Laguna) e no Museu

¹ Museólogo, Mestre em Museologia e Patrimônio, Gerente do Museu Histórico de Itajaí (ballester@itajai.sc.gov.br).

² Museóloga, Doutora em Museologia, Mestre em Ciências Sociais, Licenciada e Bacharel em História. Docente do Curso de Museologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (marcia.bertotto@ufrgs.br).

Histórico de Itajaí. A investigação surgiu a partir da necessidade de revisão dos acervos institucionais para uma abordagem mais inclusiva da história das comunidades negras.

O recorte temporal de 1988 a 2016 foi escolhido devido ao centenário da Abolição da Escravatura e ao período de 13 anos após a criação da PNM, permitindo uma análise da influência dessa política nos museus locais.

Torna-se importante contextualizar a formação étnico-racial de Santa Catarina e como as políticas de branqueamento afetaram a representatividade da população negra. Dados do IBGE de 2022 indicam que apenas 4,07% da população catarinense se autodeclara preta, reflexo da história de colonização e das narrativas promovidas pelos museus e pelo setor turístico.

A pesquisa visa analisar como se deu a formação das coleções de temática negra nos museus elencados, com base nos princípios da PNM, a partir da observância da legislação e da análise da aquisição e pesquisa dos acervos, além da identificação do diálogo (ou sua ausência) entre museus e comunidades negras locais. Esses museus foram escolhidos pela existência de registro histórico de escravizados nas localidades em que estão inseridos e pela presença de gestão pública nos mesmos. Sendo assim, compreender a forma como essas memórias negras foram inseridas nas coleções permanentes desses museus e como se deu o processo de registro desses acervos será de extrema importância para acompanharmos, de forma direta, se a política pública para o setor de museus teve adesão (ou não) da sociedade e como foram representados dentro da história local.

O artigo considera que a PNM buscou democratizar a memória nos museus brasileiros, destacando-se dois de seus eixos principais: a gestão do campo museológico e a democratização do acesso aos bens culturais (Brasil, 2003). No entanto, a efetiva implementação dessa política ainda é incerta nos museus municipais catarinenses.

O texto compõe-se de duas partes: a formação étnica do estado de Santa Catarina e o descritivo sobre o Museu Histórico de Itajaí e sobre o Museu Histórico Municipal Anita Garibaldi, finalizando com as análises das Considerações Finais.

A FORMAÇÃO ÉTNICA DO TERRITÓRIO CATARINENSE

A escravidão no Sul do Brasil, em especial em Santa Catarina, ocorreu de forma diferenciada em relação às demais regiões brasileiras. Conforme Antônio Cesar Sprício

(2007), em algumas localidades, como por exemplo no Sul do estado, as informações sobre a existência de escravizados não tiveram ampla divulgação e, ainda, porque muito pesquisadores não consideraram esses atores sociais negros como representativos, promovendo o seu apagamento na documentação oficial.

Conforme o historiador francês Roger Chartier (1991) essas comunidades negras possuem sua representação baseadas em processos econômicos sem o devido reconhecimento de sua colaboração cultural perante o restante da sociedade que a negritude auxiliou, direta ou indiretamente, a construir. Chartier (1991), entende o conceito de representação como uma via que pensa a construção de identidades dentro de um processo de imposição em classificar, nomear, aceitar e resistir sobre as interpretações que uma comunidade possui a respeito dela mesma e, também, como forma de recorte social, em que cada grupo se observa e se reconhece dentro de uma determinada unidade. Quanto ao conceito de negritude, segundo Munanga (2019) seria a concepção de um movimento de aquisição de uma consciência racial e também de uma manifestação cultural de matriz africana, onde o negro se posiciona dentro da sociedade na forma de indutor de possibilidades e não, apenas, como um coadjuvante no processo de sua formação tanto histórica como social.

Portanto, a formação de acervos em instituições museológicas tem uma trajetória histórica que perpassa várias épocas da humanidade. A intenção é trazer essa diversidade humana que, por questões históricas ou políticas, não está sendo contemplada nos museus, ou seja, por mais que as instituições museológicas possuam uma gama de temáticas, nem sempre contemplam em seus discursos a totalidade de populações e suas representações. Sendo assim, entender a constituição de determinadas parcelas da sociedade já deveria ter sido uma prática adotada como política pelos museus brasileiros e abordada como assunto primordial nesses espaços de memória.

Entendemos que a divisão das ações de construção dos museus com os acervos negros e a comunidade que os cerca parte do olhar pós-colonial. Utilizamos o conceito decolonial como base para identificar como as diversas comunidades negras foram inseridas nas instituições pesquisadas. O decolonial é aqui entendido como as práticas museológicas que fogem da dita museologia tradicional no que concerne à ótica de mundo e sua estética de apresentação (Brulon, 2020).

Com estes conceitos é possível compreender se houve discussão e, principalmente, o diálogo por parte dos museus, com a parcela negra da comunidade, em algum momento da história de formação de seus acervos institucionais. É necessário considerar que a criação de um grupo e sua formação identitária, onde uma pretensa identidade nacional a que os museus se propõem, também se refletem em nível regional e, porque não dizer, nesse caso, municipal. As identidades podem ser historicizadas, mas num caráter de homogeneização que o mundo globalizado permeia, pode vulnerabilizar a entrada de memórias da comunidade negra em museus (Hall, 2002). Em concordância com Stuart Hall, não podemos esquecer do conceito de necropolítica, compreendido como uma forma de poder que leva à preponderância de determinados grupos da sociedade em detrimento a outros, ao mesmo tempo que dificulta, por meio de regras, a sobrevivência de determinados estratos sociais (Mbembe, 2018). É o que acontece com a população negra que, por consequência, é silenciada nos espaços de memória, principalmente, nos temas relativos à escravidão, comum em museus de temática histórica.

Essa forma de apagamento também pode refletir um processo de branquitude, devido a diferença de tratamento entre brancos-brancos. No caso do litoral catarinense, como território ocupado por luso-brasileiros e açorianos, os negros são vistos como atrasados e, principalmente, em menor escala perante os fluxos migratórios de italianos e alemães oriundos da Europa em diferentes momentos do século XIX. Contudo, esse processo migratório invisibiliza o branco português, sendo o pioneiro no processo de ocupação do território; a vinda do branco italiano e alemão transforma o luso em sinal de atraso e até mesmo o estereotipa como resquício de um passado colonial (Cardoso, 2014).

Por meio de pesquisas já realizadas (Spricigo, 2007; Silva, 2021; Piazza; Huberner, 2001), é possível afirmar que Santa Catarina, com as devidas proporções, teve sua parcela de escravizados, parcela esta que teve participação direta na formação local e regional da sociedade catarinense. A pesquisa se torna uma forma de observar se a sociedade se apropriou das instituições e se houve diálogos entre a comunidade negra e os museus. Essa análise necessária demonstra quais foram os critérios adotados para a preservação dessas memórias e, principalmente, o que foi realmente apropriado pela população negra nos museus públicos municipais de Santa Catarina, que agora apresentamos.

Lembramos que esses museus se encontram centralizados em uma história tradicional, preocupados em apresentar um cidadão local que formou aquele espaço como um benfeitor, herói e/ou expoente da comunidade. Nesse sentido, podemos considerá-los museus-memória de um passado glorioso em que os processos históricos apresentados a partir de objetos são descontínuos. As formas como as peças se apresentam, ora por simbolismo, ora por carisma, constrói a realidade que se reduz a um fragmento (Santos, 2006).

São instituições que trazem como herança a formação dos Gabinetes de Curiosidades do Século XV, constituídos dentro do estatuto da materialidade. O posterior processo de musealização transformou os artefatos e instrumentos em semióforos³, modificando o status dos objetos e construindo um outro conjunto de discursos. Cristina Bruno (1996) nos esclarece este contexto, afirmando que as coleções estão nas origens dos museus.

INSTITUIÇÕES MUSEOLÓGICAS NO LITORAL CATARINENSE E A FORMAÇÃO DE SEUS ACERVOS

Descreveremos a formação de acervos negros em museus do litoral catarinense, demonstrando o que as cidades de Itajaí e Laguna possuem de objetos, peças ou coleções. Também serão observadas as estratégias adotadas pelos municípios para preservação dessa memória e suas propostas de inserção da comunidade negra nos museus.

A dinâmica desse conjunto de fatos e atos dentro de uma jornada de longa duração e a construção teórica e institucional dos museus começa a ser revista ainda no século XX. Também cresce no século XXI a questão de um discurso decolonial de desconstrução das narrativas de poder dentro dos museus. O questionamento das ações efetivadas por essas instituições é salutar até mesmo para corrigir incoerências históricas, culturais e sociais, demonstrando não somente o repensar, mas trazer à tona outros atores que compuseram a comunidade mundial.

Portanto, a revisão não deve ser somente dos museus, mas também as normatizações das instituições internacionais são de suma importância. Sendo assim, o

³ Conjunto de objetos que possuem um caráter simbólico de outra significação, outros valores culturais dentro de espaços organizados para esse fim, no caso, as instituições museológicas (Desvallées; Mairesse, 2014)

Conselho Internacional de Museus (ICOM) começa a ser repensado de uma lógica europeia para outras possibilidades de se fazer museus, pensar Museologia e trazer outras comunidades para a discussão.

Conforme Hugues de Varine Bohan, essa revisão das instituições museológicas se dá devido a sociedade estar mais dinâmica e, principalmente, mais fluida para outras relações culturais além das demonstradas em espaços tradicionais.

[...] Os museus continuaram a ser instituições que se dedicaram a colecionar, conservar, apresentar e a educar, no sentido mais didático da palavra, mas em caso algum desempenham um papel ativo, no sentido de dar ao público a iniciativa cultural. Não tenho muitas certezas quanto a poderem a manter-se muito mais tempo nesta situação. E isto por dois motivos: por seu caráter ‘dinossauro’, ou seja, por sua grande defasagem, e também concorrência do que costumo chamar de ‘monetarização da cultura’. (Bohan, 1979, p.14).

O tipo de papel ativo que hoje a sociedade vive, inclusive da velocidade acelerada nas redes sociais, demonstra a importância da inserção de novos atores e discussões dentro de instituições museológicas devido a toda esta dinamicidade. Por isto, torna-se importante rever posições, por exemplo, sobre como se formaram determinados acervos de um grupo específico, suas interações, qual foi o contexto em que determinado semióforo foi inserido e, se for caso, a sua validade como representante da respectiva comunidade.

No entanto, cabem as questões: como as instituições estão repensando suas coleções, seus espaços expositivos e a inserção de novos atores? As políticas públicas estão dando conta disso? Quais os recursos inseridos?

As instituições museológicas nacionais dão pouca resposta na questão da inserção de acervos negros e são reduzidas as iniciativas existentes, além de descontínuas. As pesquisas atuais no meio acadêmico se limitam à questão imaterial, que é de grande importância, embora só dêem suporte a uma faceta desse patrimônio. Sabemos que o nosso país foi o que mais recebeu escravizados nas Américas, distribuídos em quase todo o território nacional.

No Brasil existe uma Política Nacional de Museus implementada e amplamente discutida. No entanto, como foram os instrumentos para que ela se demonstrasse plena e de conhecimento de todos os cidadãos? Sobre as coleções existentes que possuem referências a negros, quais são as discussões no país? Eles se sentem representados? A

política pública atual consegue ser amplamente aplicada?

As perguntas são efetivadas no intuito de se pensar na mesma lógica de Joseph Inikori (2002). Na Inglaterra, o acúmulo de capital pela escravidão propiciou o desenvolvimento deste país. E nos outros, como essa exploração teve diálogo dentro do meio acadêmico?

Os Museus do Litoral Catarinense

O recorte da dissertação, mencionado na introdução, destaca dois museus localizados em Santa Catarina que descrevemos na sequência.

O **Museu Histórico de Itajaí (MHI)**, uma das unidades culturais da Fundação Genésio Miranda Lins, foi inaugurado no dia 05 de janeiro de 1982. A referida instituição é criada a partir da coleção pessoal de João Amaral Pereira, colecionador local que, com a abertura da instituição, teve seus objetos como referência para as primeiras exposições do Museu.

Mesmo sendo criado na década de 1980, as primeiras peças catalogadas no MHI foram agregadas à coleção somente na década de 1990, com utilização do Thesaurus (Bianchini; Ferrez, 1987), publicação criada pelo Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro através do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e distribuído às instituições museológicas pelo país, nos anos 1990 e início de 2000, para a documentação dos acervos. Vale lembrar que a homogeneização de procedimentos de documentação e registro em museus, com a distribuição dessa publicação, foi fruto da primeira tentativa de uma política pública de museus dentro do país, embora não tenha surtido efeito para sua permanência.

As primeiras fichas catalográficas do Museu possuem informações diversas desde a identificação, procedência e forma de aquisição. Nessas fichas foram identificados os primeiros acervos de temática negra do museu, entre os anos de 1988 e 1999. Essa primeira geração de acervos está atrelada à construção de uma memória negra referente à escravidão. No entanto, grande parte desses acervos são oriundos de uma compra realizada do Estado de Minas Gerais para o MHI, ou seja, sem uma relação direta com os escravizados locais.

A grande maioria dos acervos desse período, adquiridos entre os finais da década de 1980 e década de 1990, possui como temática a escravidão. Comentamos que estas peças foram adquiridas através de compra no Estado de Minas Gerais, demonstrando a

falta de identidade da construção do histórico local. A justificativa dessa tipologia de acervos no Museu vem ao encontro de duas situações: o centenário da Lei Áurea, momento oficial da abolição da escravidão no país; bem como a inclusão na Lei municipal 2830/93. A lei, no seu artigo 1º, insere a temática negra no currículo escolar municipal: “As escolas da Rede Municipal de Ensino incluirão no programa de disciplinas de Estudos Sociais, História e Geografia o conteúdo HISTÓRIA AFRO BRASILEIRA” (Costa, 2007, p. 17).

Os objetos adquiridos pelo Museu, oriundos do Estado de Minas Gerais, contam com algemas, argolas de pescoço e tronco, demonstrando a tentativa de um diálogo entre a legislação existente na época com a construção de um discurso sobre qual negro deveria estar no Museu. Seria a representação daquele negro que era escravizado, entretanto, sem o devido diálogo com a comunidade. Observa-se que a grande maioria das peças destacadas ficaram em exposição no MHI até 2005, quando foram retiradas e alocadas em Reserva Técnica da instituição. Fica a pergunta, onde esteve a participação da comunidade negra neste decurso? A retirada e a realocação das referidas peças abriram um vazio sobre a temática negra no MHI.

Devido a mudanças políticas na Prefeitura de Itajaí, iniciou-se um processo de releitura dos acervos institucionais através das ações educativas do Museu. Nessa nova ótica, visando o atendimento da Educação Patrimonial foram realizadas atividades no intuito de gerar reflexões a respeito da posição do negro no Museu, a fim de que a comunidade participasse da reescrita da história.

Essa iniciativa levou a municipalidade a adquirir, sob encomenda, no ano de 2009, um busto que representasse o povo afrodescendente, cujos membros da comunidade acompanharam as etapas da construção escultórica de *Simeão*. Simeão foi o escravizado cedido por Agostinho Alves Ramos, comerciante luso-brasileiro que aglutinou politicamente para a criação do primeiro curato de Itajaí, visando auxiliar na construção da primeira capela da cidade de Itajaí, destinada à Imaculada Conceição. A edificação, uma vez concluída, seria requisito para emancipação da então *Villa de Ithajay*. Esta peça, conforme registros na documentação do MHI, esteve durante um determinado período em exposição, contudo, não está especificada a temporalidade e o motivo da sua retirada de exibição.

O referido busto foi apresentado à comunidade no dia 20 de novembro de 2009

em solenidade no Museu Histórico de Itajaí e essa proposta demonstra o encontro da negritude local com o poder público. O intento foi expandido para outras atividades da Prefeitura de Itajaí, tendo sido criado o *Prêmio Simeão de Valorização do Negro* na Sociedade Itajaiense, através da Lei nº 6.026/2012, que premia personalidades negras que contribuíram para com a comunidade. Essa premiação ainda existe na atualidade e permanece com sua função primordial de valorizar personalidades da negritude local da cidade de Itajaí. O troféu seria um mini busto de Simeão que está Museu.

As duas propostas, busto e troféu, anteriormente descritas foram iniciativas do município de Itajaí no intuito da valorização da comunidade negra local, ou seja, uma proposta de política pública local demonstra que seria essa negritude e sua representatividade no município que deveria compor os espaços institucionais do Museu e da sociedade itajaiense.

No ano de 2014, temos o ingresso do primeiro acervo doado pela comunidade negra ao Museu Histórico de Itajaí. Foram nove objetos provenientes de cultos de religiosidade africana pertencentes à Mãe de Santo Cecília Florinda da Rosa, dentre eles, os anéis Babalaô Orixá, ou seja, signo de grande importância e distinção dentro do rito do candomblé⁴. Em 2016, esses anéis foram colocados em exposição na nova organização expográfica inaugurada pelo Museu, no núcleo expositivo *Fé e Sincretismo*, que demonstra as manifestações de fé existentes na cidade, dentre elas o candomblé. Nesse mesmo espaço foi alocada uma *Pemba*, objeto que também faz parte de rituais do candomblé e umbanda e que foi doada ao MHI no ano de 2008, devido as ampliações do Porto de Itajaí. Este acervo, contudo, não continha descrição em sua documentação museológica, sobre o contexto do objeto no local onde foi recolhido.

Destaca-se que o Museu Histórico de Itajaí possui uma política de acervos. Conforme consulta ao referido documento (2016), no seu Artigo 7º, fica determinada a quantidade de coleções existentes para a aquisição de acervos. As coleções são: Poeta Marcos José Konder Reis (I), Prefeitura de Itajaí (II), Artes Visuais (III), Cidade de Itajaí (IV) e Numismática e Medalhística (V). A primeira coleção é referente ao Poeta Marcos José Konder Reis, expoente da literatura estadual e nacional. A segunda, é referente a

⁴ Candomblé é uma manifestação de fé afro-brasileira, construída pelos grupos escravizados, usando o sincretismo religioso com o catolicismo devido a proibição de culto de negros no Brasil. Existem no país milhares de casas que praticam essa religiosidade e também é patrimônio cultural brasileiro através da Lei 6292/75 sendo ele material ou imaterial.

mantenedora da Fundação Genésio Miranda Lins, a Prefeitura de Itajaí, e conta com peças referentes a atividades e condecorações que a Prefeitura ou o prefeito receberam durante as diversas gestões encerradas. A coleção III tem referência às Artes Visuais, obras de arte (esculturas, telas, instalações e outras formas de manifestações artísticas) de artistas plásticos da cidade de Itajaí. A coleção Cidade de Itajaí encerra os acervos referentes a doações individuais de pessoas que possuam objetos que tratem do contexto da cidade de Itajaí. E, por último e não menos importante, o Museu possui uma coleção específica referente a numismática e medalhística, devido a instituição possuir uma quantidade considerável de peças dessa temática.

Neste artigo nos referimos a Coleção IV - Cidade de Itajaí. Esta coleção compõe-se de peças de doadores individuais, contudo, com uma especificidade: contempla a temática étnico racial.

COLEÇÃO IV – Cidade de Itajaí – Lote de peças oriundas da cidade de Itajaí incluindo a **temática étnicorracial**, coleção de cunho aberta onde se pode efetivar o acréscimo de peças através de compra, doação ou permuta, as mesmas serão anexadas ao acervo permanente. (Itajaí, 2016, p. 7 – grifo nosso).

A citação demonstra que os debates e existência anterior de acervos de temática negra geraram a inserção desse tema na política de acervos da instituição, o que é muito salutar no que tange a ampliação de novas e inclusivas memórias dentro das coleções institucionais.

Importante ressaltar que o MHI conta com plano museológico, aprovado em 2022, ajustando suas diretrizes e atividades à Lei nº 11.904/2009 e ao Decreto nº 8.124/2013. Em observação ao diagnóstico do Programa de Acervos, identifica-se dentre os acervos institucionais o conjunto de esculturas e bustos, como o de Simeão, já citado. Entretanto, não foi dada a devida valorização aos anéis representativos à questão da manifestação de fé de matriz africana. No referido documento foi elencada uma campanha de acervos feita com a comunidade negra efetivada em 2021, onde nos descreve que ocorreu a participação da comunidade negra nesta seleção, embora sem detalhar como foi realizado esse processo e nem mesmo qual seria a destinação das peças em termos de pesquisa e fruição dos respectivos acervos. A conclusão do Programa de Acervos do Plano Museológico não indica que se tenha continuidade no processo de aquisição e incorporação de acervos da comunidade negra no Museu.

Cabe salientar que atualmente existem nas estruturas de governança da Prefeitura de Itajaí, a Secretaria Municipal de Promoção à Cidadania, onde está uma Diretoria de Relações Temáticas. Nessa secretaria existe o Conselho Municipal da Comunidade Negra de Itajaí, onde estão os contatos com as entidades negras da cidade. Já na Fundação Cultural de Itajaí existe o Conselho Municipal de Políticas Culturais, no qual se encontram câmaras setoriais, dentre elas, a Setorial de Expressões Artísticas e Culturais Afro-Brasileiras.

Entretanto, nenhuma das duas instituições possuem inserção da Fundação Genésio Miranda Lins, ora como uma representação fixa ou de assento tanto no Conselho Municipal de Desenvolvimento da Comunidade Negra de Itajaí como na setorial da Fundação Cultural de Itajaí. Quer dizer, não existe uma comunicação entre patrimônio histórico/museal com as representações da sociedade negra tanto no quesito políticas afirmativas como também nas práticas culturais, o que poderia ser um caminho para ampliação da participação desse grupo social.

Outro ponto positivo do Museu é o acesso aos acervos, tanto aqueles que estavam preservados em Reserva Técnica quanto aqueles que estavam sendo utilizados nas expografias da instituição. O que permite que hajam possibilidades de remanejamento de peças para dar continuidade e variedade sobre essa temática nas ações realizadas pelo MHI.

O **Museu Histórico Municipal Anita Garibaldi** é uma das unidades da Fundação Lagunense de Cultura e encontra-se instalado em prédio histórico, do século XVIII, intitulado *Edifício de Câmara e Cadeia*, localizado no Centro Histórico da cidade de Laguna.

Anita Garibaldi foi lagunense e participou ativamente, com seu esposo, Giuseppe Garibaldi, nas lutas da Revolução Farroupilha, da independência do Uruguai e do processo da unificação da Itália. Existe outro museu na cidade, em sua homenagem, a Casa de Anita Garibaldi, próxima ao Museu Histórico, que conta sua trajetória pessoal de forma mais detalhada.

O Museu Histórico Anita Garibaldi foi criado pela Lei nº 222 de 15 de outubro de 1956. Pela sua idade, ele inspirou outros museus no Estado de Santa Catarina e, até mesmo, outros municípios doaram peças para compor o seu acervo, dentre eles a cidade de São José. Um destes objetos é o Pelourinho que se encontrava de posse da Prefeitura de

São José, possivelmente pelo ineditismo da iniciativa de abertura desse museu no litoral catarinense. Atualmente o museu encontra-se aberto depois de estar fechado para restauro e reformulação de sua expografia. O Plano Museológico do mesmo não possui reconhecimento pela Fundação Lagunense de Cultura devido a questões de licitude da contratação da empresa que efetivou o planejamento. Mesmo não sendo um documento válido, é importante nos depararmos com situações existentes no Museu no que tange a dimensão de seu acervo e da discussão de questões étnico raciais nas coleções do Museu.

O Museu possui plano museológico, no entanto, uma gama de informações do acervo não está sistematizada. Está sendo organizado o arrolamento do acervo, conforme planejamento da instituição, que vem sendo executado mediante a reformulação de seus espaços expositivos.

Em contato com o acervo foi reparado o item M251 que estava no arrolamento. Trata-se de um crucifixo de madeira que pertenceu à Igreja de Nossa Senhora do Rosário, edificação que não existe mais e cujo patrimônio sacro foi distribuído pelas igrejas da cidade de Laguna. Identificamos que esta seria a única peça existente que teria ligação com a comunidade negra da cidade de Laguna devido a mesma estar relacionada com uma Igreja que não existe mais e que estaria conexa ao culto de Nossa Senhora do Rosário, culto católico concernente a essa comunidade. Em virtude dessa problemática e o engajamento de pesquisadores locais, o Museu pretende, em sua reabertura, constituir uma sala destinada para os acervos de temática negra, demonstrando sua importância para a formação da sociedade lagunense.

Foi confeccionado um projeto que tinha o intuito de demonstrar esse patrimônio negro local, até mesmo pela deficiência de acervos da referida temática que o museu possui. Conforme o documento, demonstra-se a conexão entre o Plano Nacional Setorial de Museus (2010) e o Plano Setorial para as Culturas Afro-Brasileiras (2014). Observamos que o projeto em questão vai delineando novos usos de objetos existentes no Museu, fazendo releitura dos mesmos e dividindo em temáticas específicas, tais como: Economia e Trabalho, Arte Sacra e Personalidades. A proposta dessa nova apropriação das peças ainda continua demonstrando as diferenças e a necessidade de compor essa inclusão da cultura do negro lagunense.

Nos encaminhamentos deste projeto, a curadoria fez uma primeira tentativa de mapeamento dos acervos na comunidade negra de Laguna, o que é salutar e,

principalmente, inovador para padrões museológicos no Estado de Santa Catarina. O levantamento desse patrimônio levou as seguintes temáticas que o projeto deveria contemplar no núcleo expográfico que o Museu Anita Garibaldi estava abrangendo: Pesca e trabalho marítimo; Marcenaria e cabotagem; Imagem de Nossa Senhora do Rosário; Religiões de Matriz Africana (nesse caso Umbanda); Professora Júlia Chrispina do Nascimento; Banda União dos Artistas, Sociedade Recreativa União Operária de Laguna e Escola de Samba Brinca Quem Pode.

Todas as temáticas mencionadas conseguem, de alguma maneira, contemplar não somente territórios negros, como também a comunidade afro lagunense, o que corrobora a possibilidade de encaminhar um museu de história tradicional para temáticas contemporâneas e de inserção. Embora seja uma proposta que ainda não foi executada.

Observamos que a Prefeitura de Laguna fez licitação para a confecção de seu Plano Museológico, dentro da proposta da Lei 11.904/09. Nesse certame licitatório ocorreram erros, o que levou o documento em questão a não ser utilizado pela Fundação Lagunense de Cultura. Vale lembrar que a Prefeitura de Laguna não possui, nos seus quadros, museólogo concursado, o que pode dificultar a implantação dessa releitura sobre a negritude de Laguna no Museu Histórico Municipal Anita Garibaldi.

O projeto expográfico em questão foi confeccionado por profissional que é atuante na área cultural lagunense e, mais especificamente, relaciona-se com a comunidade negra local. O referido projeto foi fruto de diversas discussões que se iniciaram no ano 2017 dentro de apontamentos da Setorial Cultura Afro-Brasileira que está na estrutura da Fundação Lagunense de Cultura (FLC) e que foram evoluindo, no ano seguinte, para delineamentos de preservação da cultura afro-brasileira local. Esses diálogos⁵ levaram a FLC a ampliar as temáticas de sua exposição que determinaram, através de edital, a abertura de uma sala com essa temática. O espaço possui seu delineamento e título *Presença e Memória Negra em Laguna*, onde foi aplicada a proposta naquela instituição.

A pesquisadora tentou, no seu projeto expográfico, efetivar um levantamento com a comunidade negra local sobre as diversas temáticas. Os assuntos envolvem tanto os seus territórios, manifestações de fé, colaboração desse grupo na cidade, demandas sociais, como também os clubes, bandas e um volume considerável de documentos que estão

⁵ Disponível em: <https://www.laguna.sc.gov.br/noticias/ver/2019/05/memoria-da-comunidade-negra-tera-espaco-no-museu-historico-anita-garibaldi>. Acesso em: 11 nov. 2022.

pulverizadas em Laguna tanto na mão do município, como de particulares. Trata-se de um trabalho inédito no Estado de Santa Catarina.

Essa movimentação da comunidade está representada no Conselho Municipal de Política Cultural⁶, que também possui gestão da Fundação Lagunense de Cultura. Vale ressaltar que o *site* da Prefeitura de Laguna, não possui informações, o que dificulta a difusão dessas práticas para a comunidade lagunense, bem como o conhecimento da sociedade em geral.

O movimento negro local foi fundamental, através da sua militância, para conseguir um espaço dentro do museu, demonstrando a possibilidade de como inserir a comunidade dentro de uma instituição museológica ao se utilizar de instrumentos de fomento e tendo a PNM como norteadora, bem como o Plano Setorial de Museus. Nesse sentido, demonstra um avanço da instituição pública em reconhecer essa parcela da sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Política Nacional de Museus, como uma carta de intenções, trouxe à tona, por intermédio dos seus sete eixos, os caminhos que as instituições museológicas e congêneres (memoriais, centros culturais, entre outros) deveriam seguir como uma política de Estado, demonstrando para a sociedade qual o papel político e social dos museus no país.

Tal política pública na área de museus no Brasil, podemos dizer, tem sua formação remetida à Mesa-redonda de Santiago do Chile, evento ocorrido em 1972. Este foi o momento em que se iniciou a rediscussão do papel das instituições museológicas na América Latina, com a proposta de os profissionais de museus debaterem sobre questões relativas aos problemas sociais de seu entorno. Renovadas as discussões em 1992, desta vez na cidade de Caracas, no Encontro Latino-Americano de Museus, foram incluídas as questões da globalização e seus efeitos em países periféricos, à proposta econômica na cultura e à emancipação das comunidades latinas.

Diante desse cenário, o governo federal lançou a Política Nacional de Museus (PNM) em 2003 e influenciou, a contrapelo, a inserção de novas memórias, a

⁶ Disponível em: <https://laguna.sc.gov.br/conselho-municipal-de-politica-cultural/>. Acesso em: 22 fev. 2022.

democratização desse acesso e, ainda, incentivou os gestores desses espaços museológicos a terem um olhar mais atento e inclusivo à temática da negritude. Os desdobramentos da PNM abrangem desde o estímulo para a criação de sistemas estaduais e municipais de museus; as linhas de fomento; a ampliação da rede de universidades para incremento na formação acadêmica de novos profissionais; a criação de instituições públicas diretamente concatenadas para a administração de museus e à própria condução dessa política pública.

O ponto de partida desta pesquisa foi a busca da existência dos preceitos da Política Nacional de Museus nos museus do litoral catarinense. Nos preceitos democráticos, compreendemos que os museus deveriam ser esse fórum de discussões e buscar contemplar a sociedade que os constrói, dando vozes às minorias que deveriam estar inseridas e que, por algum motivo, foram negligenciadas nos processos históricos e, consequentemente, em suas narrativas.

A forma como seria materializada essa análise está presente no Estatuto de Museus, amparado pela Lei n.º 11.904/2009 que, na sua Subseção IV, aponta questões sobre os acervos dos museus. Ressaltamos que esta subseção da lei contempla os acervos dos museus. Nesse sentido, tal legislação, trazendo a possibilidade de perceber os objetos e suas respectivas memórias, tem servido de parâmetro legal para a observância das ações de preservação com acervos referentes à população negra. Por certo, o Estatuto dos Museus é o marco regulatório dos museus no Brasil e instrumento de gestão necessário para todas as ações das instituições museológicas no território nacional.

Nesse sentido, observa-se, à primeira vista, a carência de pesquisas que tratem da formação de acervos negros tanto em museus públicos municipais brasileiros quanto em museus desta mesma categoria administrativa no Estado de Santa Catarina.

A pesquisa revela um silenciamento histórico nos museus catarinenses sobre a participação da população negra na formação do estado. As instituições analisadas ainda estão centralizadas em narrativas tradicionais, deixando lacunas na representação das histórias afrodescendentes, conforme os preceitos dos autores Chartier e Brulon.

Ao mesmo tempo, a pesquisa contribui para o reconhecimento e ampliação da presença da memória negra nos museus municipais de Santa Catarina analisados, demonstrando temáticas que abarcam escravizados e religiosidade, e algum envolvimento

da comunidade. No entanto, as pesquisas com os acervos de origem negra ainda carecem de pesquisa e análise pela parcela da sociedade que os criou.

A principal desconstrução dessas instituições de memória parte da observância de que museus também podem se tornar territórios negros. Ao contrário da inserção da obrigatoriedade do Ensino e Cultura Afro-Brasileira, que foi uma construção do movimento negro, os museus passam ao largo desse grupo mediante a própria história de formação dos museus no Brasil que se construíram como espaço das elites letradas.

O que essa pesquisa deparou, tanto nos marcos regulatórios como na Política Nacional de Museus, no Estatuto de Museus e no Plano Nacional Setorial de Museus é de que não conseguiram o intento, de forma plena e clara, da inserção de novas memórias, especificamente as negras, pelo fato da metodologia para essa atividade inexistir nos documentos institucionais.

As ações e as influências da PNM se refletem na ainda baixa presença de negros nos museus possivelmente pela necessidade de melhor organização do movimento negro e da participação social da negritude nesses locais, ou seja, a não observância dos museus como territórios a serem ocupados.

REFERÊNCIAS

BIACHINI, Maria Helena S.; FERREZ, Helena Dodd. **Thesaurus para acervos museológicos**. Rio de Janeiro: Fundação Pró Memória, 1987.

BOHAN, Hugues de Varine. **Os museus no mundo**. Rio de Janeiro: SALVAT, 1979.

BRASIL. **Política Nacional de Museus**. Brasília: Ministério da Cultura, 2003.

BRASIL. **Lei n. 11.904 de 14 de janeiro de 2009**. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Brasília, 2009. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/111904.htm. Acesso em: 23 jan. 2022.

BRASIL. **Plano Setorial de Museus 2010-2020**. Brasília: Ministério da Cultura, 2010.

BRULON, Bruno. Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para repensar os museus. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 28, p. 1-30, 2020.

BRUNO, Maria Cristina de Oliveira. Museus de Arqueologia: uma história de conquistadores, abandono e mudanças. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo**, São Paulo, n. 6, p. 293-316, 1996.

CARDOSO, Lourenço. **O Branco ante a rebeldia do desejo**: um estudo sobre branquitude no Brasil. 2014. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - UNESP, Araraquara, 2014.

CHARTIER, Roger. O Mundo como representação. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 11, p. 173-191, 1991.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (ed.). **Conceitos-chave de Museologia**. Florianópolis: FCC, 2014.

HALL, Stuart. **A identidade cultural pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

INIKORI, Joseph E. **Africans and the Industrial Revolution in England**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MUNANGA, Kabelenge. **Negritude**: usos e sentidos. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

PIAZZA, Walter; HUBERNER, Laura. **Santa Catarina**: história da gente. Florianópolis: Lunardelli, 2001.

SPRÍCIGO, Antônio Cesar. **Sujeitos Esquecidos, Sujeitos Lembrados**: entre fatos e números, a escravidão registrada na Freguesia do Araranguá no Século XIX. Caxias do Sul: Murialdo, 2007.

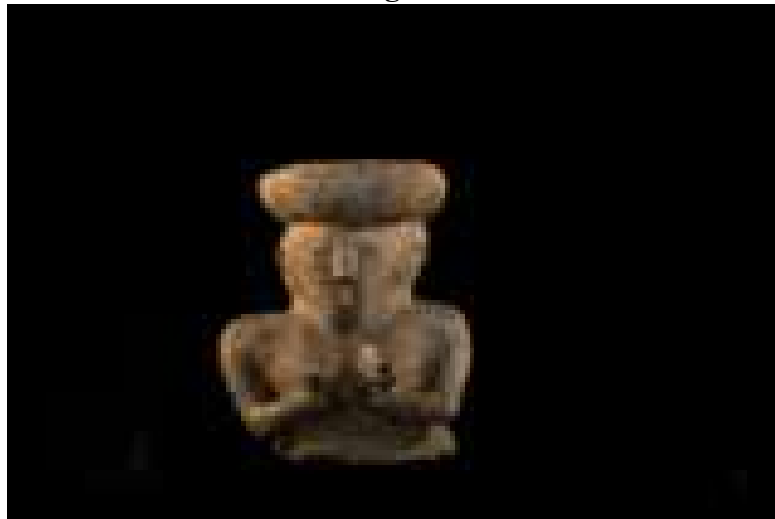
ACERVO NOSSO SAGRADO E RACISMO DE ESTADO

Maria Helena Versiani¹

RESUMO: O artigo ilumina aspectos da história do Nosso Sagrado, um acervo composto de objetos relacionados às religiosidades afro-brasileiras, que foram confiscados pela polícia em terreiros de candomblé e de umbanda da cidade do Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do Brasil republicano. Discorre sobre a formação violenta desse acervo, consolidada por meio de políticas públicas que configuram racismo de Estado.

PALAVRAS-CHAVE: Acervo Nosso Sagrado; Religiosidades afro-brasileiras; Racismo de Estado.

Imagem 1



Opá, representando Yamase, mãe de Xangô, para assentamento do Orixá. Acervo Nosso Sagrado/Museu da República. Foto de Oscar Liberal, 2020.

I.

Este artigo intenta discutir os impactos sociais de determinadas ações do Estado brasileiro sobre um conjunto de objetos sagrados de matrizes africanas, confiscados pela polícia nas primeiras seis décadas da República, em terreiros da cidade do Rio de Janeiro. As ordens para as invasões das casas religiosas partiam de autoridades policiais, após denúncias majoritariamente anônimas e supostamente em defesa da ordem e da saúde pública. Os confiscos ocorriam sob a alegação de que o uso ritual desses objetos sagrados

¹Museu da República. mversiani3@gmail.com

configurava crime de charlatanismo, curandeirismo ou exercício ilegal da medicina. Pais e mães de santo eram tratados como praticantes de ritos blasfemos.

Na imprensa, as batidas policiais em terreiros eram recorrentemente noticiadas em tom desqualificador das práticas religiosas afro-brasileiras. Fartam matérias sobre a prisão de lideranças religiosas e o confisco de seus objetos sagrados, alguns exibidos em fotos como um troféu e sinal de vitória da polícia. Os termos utilizados nas manchetes não deixam a menor dúvida: “A policia vareja o antro de um charlatão” (A Noite, 29/07/2016); “O falso espiritismo” (A Noite, 20/11/1916), “A eterna e tola crendice em curandeiros” (A Noite, 03/10/1917); “No antro da magia negra dansa macabra em torno a uma cabeça ensanguentada de bode” (A Manhã, 27/04/1935)², entre muitas outras matérias de época.³

Apesar dos esforços continuados da comunidade de santo para ter de volta os seus bens sagrados, o conjunto permaneceu por décadas “nas mãos da polícia” – como costuma dizer Mãe Meninazinha de Oxum⁴, respeitada sacerdotisa do candomblé –, sendo batizado de “Coleção Museu da Magia Negra”.

A polícia se valer do termo “magia negra” para nomear os bens sagrados das religiões de matrizes africanas não é uma ação fortuita, sem malícia ou inocente. A palavra “magia negra” remete à ideia de práticas mágicas satânicas, utilizadas para manipular forças naturais ou sobrenaturais, tendo em vista diferentes formas de malefício que atravancam a sorte e a saúde das pessoas-alvo, infundindo emoções negativas, danos e prejuízos a essas pessoas. Portanto, associar esses objetos sagrados à palavra “magia negra” é uma disparatada deturpação das religiões negras, que se sustenta na ignorância ou no deliberado desrespeito aos praticantes dessas religiões. Em quaisquer dos casos, estamos falando de racismo religioso, que age para caluniar, desqualificar e destruir expressões culturais, memórias e a existência de determinados grupos religiosos.

²http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=348970_01&pasta=ano%20191&pesq=Candombl%C3%A9&pagfis=8967(A Noite, 29/07/2016);http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=348970_01&pasta=ano%20191&pesq=O%20falso%20espiritismo&pagfis=9614(A Noite, 20/11/1916);http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_01&Pesq=Rua%20Senador%20Eusebio&pagfis=11498(A Noite, 03/10/1917);<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=120588&pasta=ano%20193&pesq=&pagfis=6852>(A Manhã, 27/04/1935).

³ Optamos por manter a grafia original das manchetes apresentadas.

⁴ Ver 67ª Jornada Republicana, 2020.

“Coleção Museu da Magia Negra”, não apenas expõe os modos depreciativos e ofensivos com que a polícia percebia as religiões de matrizes africanas. Chama atenção também que esse ato de nomeação ocorreu no âmbito do funcionamento normal da polícia, em que ações de rotina eram cumpridas, reforçando estereótipos e naturalizando violações contra os praticantes das religiões afro-brasileiras, em linha próxima ao que Hannah Arendt (1963) depois viria a chamar de banalização do mal⁵.

Era o funcionamento normal da polícia que operava perseguições sistemáticas às religiões de matrizes africanas, via de regra reconhecendo-as como formas de culto maléficas e incivilizadas e identificando os seus líderes como impostores, exploradores da credulidade pública. O racismo religioso vigorava no âmbito da instituição policial, ironicamente quando a República recém proclamada prometia a laicidade do Estado brasileiro e garantia, já em seu primeiro texto constitucional, o direito à liberdade de culto.⁶ A ilegalidade desses confiscos, porém, encontrava subterfúgio no fato de que, um ano antes da promulgação do primeiro texto constitucional republicano, fora decretado o Código Penal de 1890 que, entre outros enquadramentos, legislava contra aqueles crimes (curandeirismo, charlatanismo, prática ilegal da medicina) alegados nas perseguição aos religiosos e confisco de seus bens sagrados.

O mestre educador Paulo Freire (1970) ensina que as lógicas preconceituosas de viés colonialista que perduram no Brasil republicano estão presentes também nos processos que intermediam os atos da comunicação social e influenciam para a naturalização de prejulgamentos que operam para inferiorizar determinados grupos sociais e para legitimar diferentes modelagens do desenvolvimento social excludente. Nesse sentido, assumimos que o nome “Coleção Museu da Magia Negra” serviu como prática comunicativa discriminatória e expressão dissimulada do racismo religioso, este

⁵ No livro “Eichmman em Jerusalém” (1999), que teve a sua primeira edição lançada em 1963, com o título “Eichmman in Jerusalem: a report on the banality of evyl”, Hannah Arendt traz uma análise sobre o julgamento, realizado em 1961, de Otto Adolf Eichmann, oficial da alta cúpula nazista que teve atuação chave na organização do holocausto judeu. A autora argumenta que em sociedades autoritárias massificadas muitos se mostram incapazes de fazer julgamentos éticos e morais e passam a reproduzir comportamentos e a cumprir ordens sem questionamentos. É nessa direção que Eichmann grotescamente justificou a sua participação no genocídio de milhões de judeus durante a Segunda Guerra Mundial como mero e zeloso cumprimento de ordens.

⁶ Ver Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil (de 24 de fevereiro de 1891) em <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao91.htm> (acesso em 23/02/2025).

compreendido, não como um problema específico dos religiosos que sofrem o racismo, mas sim como um problema social.

Naquelas primeiras décadas da República, o aparato policial brasileiro encontrava parêntese no sistema jurídico republicano, em que juizes, magistrados e demais agentes da justiça, como rotina, compunham processos e inquéritos criminais contra praticantes das religiões negras, de modo geral acreditando que os religiosos se valiam do uso de meios sobrenaturais para iludir a boa fé de outrem.⁷

Por outro lado, em menor escala, encontramos algumas considerações processuais comprometidas com o direito à religião. O jurista Viveiros de Castro, por exemplo, deixou registros contundentes em defesa da diversidade do culto religioso como direito constitucional fundamental. Trechos de seus escritos são emblemáticos como voz contrária à criminalização das práticas religiosas afro-brasileiras:

As provas colhidas na instrução criminal não confirmam a denuncia. Os accusados nunca fizeram sessões de feitiçaria, nunca derão consultas, nunca illudirão a credulidade de pessoa alguma, nunca empregarão artificios e manobras para obterem um lucro illicito á custa da boa fé alheia enganada.

É um direito acreditar em taes effeitos, como outros acreditão nas maravilhosas curas da água de Lourdes, nas velas bentas, nas orações milagrosas, nos passes prodigiosos das mãos magnéticas, nas revelações dos espíritos bemfazejos, emfim em todas essas illusões da fé no sobrenatural.

A Constituição Política da Republica garante a plena liberdade religiosa. O presente processo é um attentado contra a inviolabilidade da consciência. (CASTRO, 1900, p. 106 a 108).

II.

Quando da criação da Escola Científica da Polícia do Rio de Janeiro, em 1912, os objetos sagrados confiscados pela polícia foram colocados em uma sala organizada como um tipo de “museu do crime”, sendo expostos ao lado de armas de fogo, documentos falsos e outros materiais associados à contravenção. Naquela sala, eram realizadas aulas práticas, com encenações de crimes, deixando ver que o esforço de criação de uma polícia científica na Capital do Brasil ancorava-se em um tipo de pedagogia racista, em que a dimensão sagrada daqueles bens culturais era absolutamente desdenhada.

⁷ Dezenas desses processos/inquéritos criminais estão preservados na seção do Acervo Judiciário do Arquivo Nacional.

O projeto de uma Escola Científica da Polícia acompanhava as reformas ditas saneadoras e modernizadoras empreendidas pelo prefeito Pereira Passos (1902-1906).⁸ Tratava-se de elaborar um plano de modernização da polícia, criando divisões setoriais especializadas para a identificação de criminosos, com base na fotografia criminal, em impressões digitais e em análises realizadas pelo serviço médico legal. Naquele momento, as teorias raciais ancoradas na noção de eugenia e do controle científico da criminalidade ganhavam força no Brasil.

O termo eugenia – traduzido como “boa geração” –, foi proposto pelo britânico Francis Galton (1822-1911), que buscou comprovar cientificamente que a capacidade humana era regulada por características físicas hereditárias. Segundo Galton, era desejável a reprodução de uma raça “elevada” de homens, a partir de casamentos comprometidos com o cruzamento entre brancos durante várias gerações consecutivas.

A publicação de “O homem criminoso”, de Cesare Lombroso (1835-1904) foi também uma influência que marcou o pensamento criminológico no Brasil. O médico italiano pretendeu elaborar um sistema de controle supostamente científico da criminalidade, defendendo que o comportamento humano era determinado biologicamente. Com base em grande volume de dados antropométricos, sugeria que o indivíduo criminoso poderia ser identificado a partir da medição e análise do crânio.

Assim, na então sociedade brasileira, em que a Europa colonialista representava o padrão de civilidade a ser perseguido, eram bem vindas as teorias racistas que mostravam as diferenças físicas entre os seres humanos como “provas científicas” de que existiam os tipos superiores e os tipos inferiores, os homens de bem e os criminosos.⁹

As perseguições aos terreiros intensificaram-se nos primeiros anos do século XX. A título de pôr fim nos surtos de doenças na cidade do Rio, a sua área central foi reformada. Quiosques, cortiços e casas populares foram derrubados, obrigando os moradores a se mudarem para favelas e bairros distantes do centro da cidade. A polícia reprimia quaisquer práticas da cultura popular que fugissem ao sentido de uma civilização branca e europeia na Capital do Brasil, enquanto o povo de Axé resistia, em grande medida afastando os seus terreiros do centro do Rio.

⁸ Ver PATRASSO, 2015.

⁹ O assunto é bem abordado em SCHWARCZ, 1993.

A partir de 1937, o espaço na polícia então reservado para a guarda dos objetos sagrados recebeu o nome de “Seção de Tóxicos, Entorpecentes e Mistificações”, mais uma vez deixando ver o preconceito e a ignorância no tratamento do Sagrado. E é nesse cenário que, em 5 de maio de 1938, o conjunto confiscado foi tombado como patrimônio da nação, pelo então Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional-Sphan (atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional-Iphan), constituindo o primeiro tombamento inscrito no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico.

A despeito do Estado assumir a atribuição de proteção legal sobre esse bem cultural, após o tombamento, as batidas policiais em terreiros e os confiscos de objetos sagrados seguiram acontecendo. Tanto que, quando tombado, o acervo contava com em torno de 200 itens e hoje ele é composto por 519 itens. Registre-se ainda a ocorrência de um incêndio, em 1989, no prédio da polícia, que resultou na perda de dezenas de objetos sagrados.¹⁰ Registre-se também que a designação ofensiva – “Coleção Museu da Magia Negra” – foi mantida pelo Sphan/Iphan, no ato de tombamento.

Não existem pareceres oficiais sobre as razões que instruíram esse tombamento, mas é interessante observar que há uma sintonia fina entre o momento do tombamento e pesquisas que Mario de Andrade coordenava no então Departamento de Cultura de São Paulo, nos anos 1930, cuidando de documentar algumas manifestações culturais populares brasileiras, incluindo cantos, danças e rituais que o poeta defendia que fossem valorizados como patrimônio nacional.¹¹

Em 1945, os objetos sagrados foram transferidos para o recém-criado Museu do Departamento Federal de Segurança Pública, instituição formalmente reconhecida como um museu criminal, hoje chamado de Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro. Os objetos sagrados seguiam associados ao crime.

III.

Ao longo dos anos 1980, Mãe Meninazinha de Oxum intensificou esforços na direção de obter apoio social e de autoridades políticas para a retirada do acervo sagrado “das mãos da polícia”. Em cada evento público, em cada foro de combate ao racismo religioso, onde houvesse um microfone e pessoas interessadas, Mãe Meninazinha repetia,

¹⁰ Processo nº.1064058 no Sistema Eletrônico de Informações do Rio de Janeiro (SEI_01500.000478_2018_07).

¹¹ Ver CHAGAS, 2006.

repetia e repetia: – “Como podemos libertar as nossas coisas, o nosso Sagrado?”¹² – no intento de conquistar mais aliados.

Um apoio decisivo veio, em 2017, com a mobilização do mandato do deputado estadual Flávio Serafini. A partir de então, foram organizadas audiências públicas, envolvendo a Comissão de Direitos Humanos da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro e da Câmara dos Vereadores. Em reunião com o Ministério Público Federal, foi protocolada a demanda pela retirada dos objetos sagrados do Museu da Polícia. O Iphan, a Defensoria Pública da União, a Superintendência Estadual de Museus do Rio de Janeiro, o Movimento Negro, a Rede de Museologia Social, entre outras adesões, colocavam-se em movimento convergente e inclusive a então diretora do Museu da Polícia, Gisele Brasil Vilarinho Faro, contrariando os seus antecessores na direção da instituição policial museológica, posicionou-se pela transferência dos objetos sagrados, compreendendo que mantê-los em um museu criminal era uma afronta à comunidade de santo¹³.

O movimento ganhou visibilidade e um nome próprio: Campanha Liberte Nosso Sagrado. Em 2018, um grupo de santo procurou a direção do Museu da República e perguntou se a equipe do museu receberia o acervo. A urgência era tirar o acervo “das mãos da polícia” e garantir as condições de acondicionamento, preservação, reparo, documentação, pesquisa, exposição, enfim, garantir liberdade, cuidado e respeito. A escolha do Museu da República dava-se em um momento em que a instituição assumia a dianteira da Museologia Social, sob a batuta do museólogo Mario Chagas.

Finalmente, em 21 de setembro de 2020, o acervo foi transferido do Museu da Polícia Civil para o Museu da República, em caráter de reparação histórica. Uma vitória da religião afro-brasileira e de seus praticantes.

IV.

Para a boa preservação do acervo, foi acordada a formação de um grupo de trabalho composto por lideranças religiosas que assumiram papel preponderante na Campanha do Liberte Nosso Sagrado. A proposta era uma gestão compartilhada do acervo. O entendimento, o de que a equipe técnica do Museu da República não poderia

¹² MONTEIRO; VERSIANI; CHAGAS, 2022.

¹³ LISBOA, Vinícius. “Polícia enviará acervo apreendido de terreiros ao Museu da República”. Agência Brasil, 10/08/2020. <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2020-08/policia-enviara-acervo-apreendido-de-terreiros-ao-museu-da-republica>> (acesso em 28/02/2024).

assumir sozinho os cuidados com esse acervo, por desconhecer a sua dimensão sagrada. Ou seja, a gestão compartilhada do Nosso Sagrado não foi um esforço democrático, nem um ato de vontade e sim uma necessidade que se impunha para garantir o bom cuidado desse acervo.

Os religiosos detêm saberes não acadêmicos fundamentais para o Nosso Sagrado. Ensinam sobre como expor, guardar ou restaurar cada objeto sem ferir o Sagrado. Construindo com a direção de Mario Chagas uma relação firme de confiança e lealdade, o Grupo de Gestão Compartilhada passou a participar de todas as ações, no museu, relacionadas ao Nosso Sagrado. Conhecimento e poder eram compartilhados.

Uma das primeiras reivindicações do Grupo foi a mudança do nome afrontoso e racista originalmente atribuído ao acervo. A indignação de Mãe Meninazinha era grande: “Absurdo, coleção magia negra, como se fosse crime. É o Sagrado, coisa de grande fundamento, não tem nada de magia negra, são as ferramentas e assentamentos dos orixás, é o Nosso Sagrado, é muita coisa!” (OXUM, IANSÃ, VERSIANI, CHAGAS, 2021, p. 84).

Em 21 de março de 2023, Dia Nacional das Tradições das Raízes de Matrizes Africanas e Nações do Candomblé¹⁴, em ato de reparação histórica e após décadas de luta da comunidade de santo, o Iphan rebatizou o acervo, que passou a se chamar “Nosso Sagrado”, por orientação de Mãe Meninazinha de Oxum, apoiada por todo o Grupo de Gestão Compartilhada.

A troca de nome é de grande relevância no processo de reparação histórica em curso. Como ensina Michel Foucault (2019/1ª ed. 1966), as palavras influenciam as nossas maneiras de perceber e interpretar a realidade. Podem servir à imposição de hierarquias sociais e à manipulação preconceituosa. Por outro lado, podem ser também instrumento de libertação e de transformação da realidade social.

V.

O Nosso Sagrado não deve ser compreendido como um conjunto de objetos materiais, simplesmente. São objetos sagrados, que se inserem nos cultos e nas tradições

¹⁴Lei nº 14.519 de 05/01/2023.

<<https://legis.senado.leg.br/norma/36750670#:~:text=Institui%20o%20Dia%20Nacional%20das,Africanas%20e%20Na%C3%A7%C3%B5es%20do%20Candombl%C3%A9.&text=DIA%20NACIONAL%202%C2%0Dia%20Nacional%20das,Africanas%20e%20Na%C3%A7%C3%B5es%20do%20Candombl%C3%A9%20>>

como pertenças espirituais. Esses objetos têm energia vital e sincretizam divindades. Existem em conexão com toda uma população que compartilha determinados modos culturais de viver a religiosidade. O respeito ao Nosso Sagrado exige respeito a essas pessoas. O cuidado com o Nosso Sagrado exige cuidados com os modos de viver dessas pessoas. Toda reparação em torno desse acervo deve conferir dignidade à sua população referente. Não se trata apenas de objetos físicos. Trata-se das relações entre os objetos e as pessoas e divindades que os constituem, em sintonia sensível.

A história do Nosso Sagrado é a história de Mãe Meninazinha de Oxum e é a história de Pai Roberto Braga Tata Luazemi (Abassá Lumyjacarê Junçara), de Pai Mauro de Oxossi (Ilê Ase Ofa), de Pai Adailton de Ogum (Ilê Axé Omiojuaro), de Mãe Flávia Pinto (Terreiro Afro-Indígena Casa do Perdão), de Pai Anderson (Tenda Espírita Caboclo Frecheiro Cobra Coral), de Mãe Marcinha de Oxum (Ilê Axé Iyá Omí Layó), de Tata Songhele (Oxalá Kupapa Unsaba), de Pai Thiago (Templo do Vale do Sol e da Lua), do Ogã Marcos (Ilê Omon Oya Legy) e de muitos mais. Todas as lideranças religiosas vilipendiadas no seu direito à religião estão representadas nesse acervo. Trata-se de objetos sagrados que existem na relação com aqueles que os põem em movimento.

É certo dizer que o Nosso Sagrado constitui um patrimônio material. Porém, em linha com autores que estudam as relações entre a materialidade e a imaterialidade no patrimônio cultural¹⁵, é desejável evitar a dicotomia material *versus* imaterial na interpretação do Nosso Sagrado, para que os seus significados culturais não sejam empobrecidos. O Nosso Sagrado *existe* com todos os valores materiais e imateriais que o constituem.

O desafio de preservar esse acervo vai além de garantir a sua integridade física; é também o desafio de garantir o direito à religião. Menos uma preservação conservadora e mais a fruição e sustentabilidade de sua tradição. É o valor cultural do Nosso Sagrado – a ancestralidade, a natureza, o terreiro, o envolvimento humano, os saberes e fazeres tradicionais – que deve ser contemplado pelas ações preservacionistas e educativas.

O repertório cultural do Nosso Sagrado remete a saberes e fazeres enraizados em tradições que são passados presentes¹⁶, existências que habitam o aqui, o agora e o que

¹⁵ Ver, entre outros, GONÇALVES, 2003 e MENESES, 2009.

¹⁶ KOSELLECK, 2006.

Ailton Krenak chama de futuro ancestral.¹⁷ Respeitar o Nosso Sagrado é respeitar a materialidade e o intangível de uma tradição preta de sentidos simbólicos.

O que se pede é a construção de instrumentos legais e de políticas públicas de preservação do Nosso Sagrado, que fortaleçam as tradições que lhes são próprias.

O Nosso Sagrado tem direito à memória e, nos museus, a memória é um instrumento de luta. Avançar na democratização do Nosso Sagrado exige o rompimento com práticas museais ancoradas em padrões administrativos conservadores e excludentes.

Mãe Meninazinha costuma dizer que esse acervo nunca deveria ter sido um acervo, porém, já que é, que seja a favor de práticas educativas antirracistas; que seja a favor da expansão do conhecimento e da construção de estratégias políticas e memórias inclusivas; que seja para iluminar o Nosso Sagrado, como quem “ilumina a escuridão, ilumina, ilumina quem trás o perdão, ilumina, ilumina quem trata da flor, ilumina quem me iluminou, iluminado seja o amor”¹⁸.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

67ª Jornada Republicana do Museu da República: *Cuidando do Nosso Sagrado*, 29/10/2020. Participação dos debatedores Mãe Meninazinha de Oxum, Mãe Nilce de Iansã e Mário Chagas e mediação de Maria Helena Versiani. <https://www.youtube.com/watch?v=LEhtia_VYVE> (acesso em 30/03/2024).

ARENDT, Hannah. *Eichmman em Jerusalém*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CASTRO, Augusto Olympio Viveiros. *Questões do Direito Penal*. Rio de Janeiro: Jacinto Ribeiro dos Santos, 1900, p. 106-108.

CHAGAS, Mario. *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade*. Chapecó (SC): Argos, 2006.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: Uma arqueologia das Ciências Humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2019 (1ª ed. 1966).

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

GALTON, Francis. *Hereditary genius*. London: Julyan Friedman, 1979 (1ª ed. 1869).

GONÇALVES, José Reginaldo dos Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e Patrimônio*. Ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, p. 25-33, 2003.

¹⁷ KRENAK, 2006

¹⁸ Trecho da música “Ilumina”, de Noca da Portela e Toninho Nascimento.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. Puc-Rio, 2006.

KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LOMBROSO, Cesare. *L'Homme Criminel*. Paris: Félix Alcan, 1887 (1ª ed. 1876).

MENESES, José Newton Coelho. *Modos de fazer e a materialidade da cultura "imaterial": O caso do queijo artesanal de Minas Gerais*. UNESP/FCLAs/CEDAP, *Patrimônio e Memória*, v. 5, n.2, p. 19-33, dez. 2009.

MONTEIRO, Francisco César Manhães; VERSIANI, Maria Helena; CHAGAS, Mario de Souza. A chegada e chegadas do nosso sagrado à república. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação/Universidade de Brasília, v. 11, n. 22, p. 14-32, 2022.

<<https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/45280/34965>>

OXUM, Mãe Meninazinha de; IANSÃ, Mãe Nilce de; VERSIANI, Maria Helena; CHAGAS, Mario. A chegada do Nosso Sagrado no Museu da República: "a fé não costuma faíá". In: PRIMO, Judite; MOUTINHO, Mário (Editores). *Socio Museologia: para uma leitura crítica do mundo*. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2021, p. 73-102.

<<http://www.museologia-portugal.net/apresentacao/sociomuseologia-leitura-critica-mundo>> (acesso em 25/08/2023).

PATRASSO, André Luís de Almeida. *A Escola de Polícia do Rio de Janeiro: ciência, identificação e educação profissional (1912-1918)*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e da Saúde, Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz, Dissertação de Mestrado, 2015.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

MESA XIX

Ibercultura Viva I

DEL ESCRITORIO AL TERRITORIO
**DIEZ AÑOS DEL PROGRAMA IBERCULTURA VIVA: UN ANÁLISIS DESDE
ARGENTINA**

Clarisa Inés Fernández¹

RESUMEN

Este trabajo presenta un análisis del impacto del Programa Ibero cultura Viva en Argentina a partir de tres dimensiones específicas: su estructura y funcionamiento, su relación con las organizaciones culturales comunitarias y su injerencia en la promoción de políticas culturales de base comunitaria. A partir de una articulación de datos cuantitativos y cualitativos, el fin último del escrito es aportar a la comprensión de las potencialidades y debilidades que tiene el Programa como herramienta para un ejercicio más igualitario de los derechos culturales, específicamente en el caso de Argentina.

PALABRAS CLAVE: Ibero cultura Viva - derechos culturales - políticas culturales de base comunitaria - organizaciones - Argentina

Introducción

Este trabajo reflexiona en torno al impacto del Programa Ibero cultura Viva en Argentina a partir de explorar tres dimensiones específicas: su estructura y funcionamiento, su relación con las organizaciones culturales comunitarias y su injerencia en la promoción de políticas culturales de base comunitaria (PCBC). Este abordaje tripartito será trabajado de manera separada solamente para el análisis, ya que las tres dimensiones están profundamente vinculadas. El objetivo del escrito es comprender las potencialidades y debilidades del Programa como herramienta para un ejercicio más igualitario de los derechos culturales. En esa línea, el análisis de la primera dimensión abordará, desde una mirada crítica, las dinámicas de funcionamiento del Programa, la caracterización y alcance de sus iniciativas y la participación del Estado argentino en sus convocatorias. La segunda dimensión explora el vínculo del Programa con las organizaciones culturales comunitarias, indagando las instancias de articulación y tensión que se presentan en el trabajo conjunto, mientras que la tercera, se pregunta por la intervención del Programa en los procesos de construcción de política cultural de base comunitaria, cuáles son los roles asumidos y las posibilidades de participación de las organizaciones.

¹ Doctora y Magíster en Ciencias Sociales, Esp. en Prod. de textos críticos y difusión mediática de las artes, Lic. y Prof. en Comunicación Social. Investigadora Adjunta del CONICET. Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales /IDIHCS (CONICET-UNLP) clarisainesfernandez@gmail.com

Para el desarrollo del trabajo me valdré de herramientas teóricas de la sociología, la ciencia política y la gestión cultural. El abordaje será cualitativo a partir de entrevistas a representantes de la Unidad Técnica del Programa y a referentes de organizaciones culturales comunitarias que participan o participaron de distintas instancias del mismo. Incluiré también la técnica del análisis documental de materiales de archivo y documentos oficiales elaborados por el Programa y por la SEGIB, a partir de los cuales construiré gráficos que visualicen datos cuantitativos del impacto del Programa. Es importante destacar que participé activamente del Grupo de Trabajo sobre Sistematización y Difusión de Prácticas y Metodologías de las Políticas Culturales de Base Comunitaria (GT de Sistematización) -una de las iniciativas del Programa- tanto como coordinadora y expositora en los seminarios desarrollados por el Grupo como de la coordinación y autoría del libro publicado (FERNÁNDEZ, et al, 2023). Estas experiencias me permitieron conocer modalidades de funcionamiento del Programa, y fundamentalmente, comprender sus articulaciones con el sector académico, que es una de sus especificidades. El trabajo se circunscribe a la Argentina en tanto la complejidad del tema demandó un recorte. Además, identificamos una vacancia respecto de trabajos que analicen cuantitativa y cualitativamente la implementación del Programa en Argentina. En ese marco, proponemos este primer acercamiento como un ejercicio de reflexión para luego ser profundizado y ampliado, incluso llevado a instancias comparativas con otros países.

Parte 1. El Programa

Ibercultura Viva Comunitaria (de ahora en más “el Programa”) es un programa de cooperación iberoamericano creado en octubre del 2013 durante la XXIII Cumbre Iberoamericana (Panamá) dentro de la Secretaría General Iberoamericana (SEGIB)². Ibercultura Viva se encuentra dentro de los Programas e Iniciativas culturales del área de Cultura y Desarrollo Sostenible de la SEGIB, junto a otros programas como Iberarchivos, Iberescena, Ibermuseos, Ibermúsicas, entre otros. Su objetivo general es fortalecer las políticas culturales de base comunitaria en el espacio iberoamericano (IBERCULTURA, 2014), por lo que tiene un perfil estrechamente vinculado a las organizaciones culturales

²La SEGIB es un organismo internacional de apoyo a los 22 países que conforman la comunidad iberoamericana: los 19 de América Latina de lengua castellana y portuguesa, y los de la Península Ibérica España, Portugal y Andorra (Fuente: SEGIB).

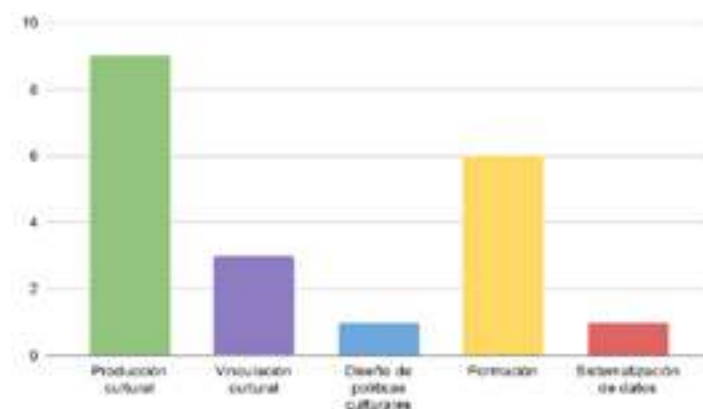
de anclaje territorial. La emergencia de este Programa no fue casual ni aislada: es producto de una conjunción de voluntades políticas, de largas trayectorias militantes de las organizaciones, pero también de un contexto propicio donde la cultura venía adquiriendo cada vez mayor protagonismo. El Programa está conformado actualmente por 12 países que integran el Consejo Intergubernamental (CI) IberCultura Viva: Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, El Salvador, Ecuador, España, México, Paraguay, Perú y Uruguay. Este Consejo es la máxima autoridad del Programa, mientras que el Comité Ejecutivo (CE), integrado por cuatro países, acompaña a la Unidad Técnica (UT) para llevar adelante las actividades, y la Presidencia y la UT proponen el Plan Operativo Anual (POA) para su discusión frente al CI. Con el aporte de una cuota anual de cada país miembro se conforma el Fondo Multilateral IberCultura Viva, que se utiliza para solventar los gastos de las actividades desarrolladas. Las acciones del Programa consisten en apoyos técnicos y financieros tanto de iniciativas gubernamentales de los países miembros como de las desarrolladas por organizaciones culturales comunitarias y pueblos originarios en sus territorios³, que se realizan mediante convocatorias públicas. Por otra parte, el Programa incorporó en 2017 una instancia de trabajo con gobiernos locales y provinciales, los cuales no aportan cuota societaria pero contribuyen con acciones de articulación en el marco de la Red IberCultura Viva de Ciudades y Gobiernos Locales. Según el testimonio de Fuentes Firmani (FF), director ejecutivo del Programa entre 2016 y 2022: “la cooperación iberoamericana es un proceso de complejo, porque tiene prácticas neocoloniales, tiene instituciones y protocolos bastante rígidos, cierta estructura anquilosada, las diferencias entre centro, metrópolis y colonias” (comunicación personal, enero 2025). Estas estructuras de funcionamiento presentan dificultades para la gestión, a lo cual se suma la problemática de las escalas, en tanto la cooperación internacional se da en el ámbito de los gobiernos centrales, mientras que las políticas culturales de base comunitaria son territoriales. En ese sentido “construir esa gobernanza, pensando en eso fue una dificultad grande para los gobiernos centrales y con quienes tenían que atender el encargo de participar del programa” (FF, comunicación personal, enero 2025). A partir de una línea de tiempo elaborada por el mismo Programa⁴ por su

³ Fuente: <https://iberculturaviva.org/como-funciona/?lang=es>

⁴ Disponible en: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://iberculturaviva.org/wp-content/uploads/2024/12/LINEA-DE-TIEMPO-LIBRO-IBERCULTURA-VIVA-10-A%C3%91OS.pdf>

décimo aniversario, elaboré una tipología donde se distingue el financiamiento de actividades destinadas a: 1) la producción cultural; 2) la vinculación cultural, 3) la formación, 4) el diseño de políticas y 5) la sistematización de datos. En *producción* se incluyen las convocatorias para la elaboración de materiales y/o el desarrollo de prácticas culturales específicas; en *vinculación*, aquellas que financian movilidad y/o experiencias de encuentro; en *formación*, las asociadas a capacitación y producción de conocimiento científico/académico y la realización de seminarios y congresos; con *diseño de políticas* se alude a las acciones que proponen instancias de articulación con el Estado para la reflexión de nuevas PCBC, y con *sistematización*, a la producción de bases de datos y/o plataformas.

Gráfico N°1: Acciones desarrolladas por el Programa en países miembros (2014-2024)



Fuente: Gráfico de elaboración propia a partir de datos oficiales

El gráfico evidencia que la mayor cantidad de convocatorias del Programa estuvieron destinadas a la producción, seguidas por formación y vinculación. En relación a la regularidad de estas convocatorias, dentro de producción se mantuvo de manera sostenida la de *Sabores Migrantes* (desde el 2019), en vinculación, la de *apoyo a redes y proyectos* (desde 2019) y *movilidad* (desde 2015), en formación, desde la creación del *Posgrado en Políticas Culturales de Base Comunitaria* (desde 2018) todos los años se abrieron convocatorias para el otorgamiento de becas. En sistematización, la creación de la plataforma del *Mapa Ibero cultura Viva* a través de la cual se procesan las postulaciones y se registran espacios, personas y colectivos artísticos que forman parte de la cultura comunitaria, constituye una potencial base de datos e información del sector, que cuenta además con un mapa georeferenciado de las experiencias registradas. Por su parte, el Banco de Saberes Comunitarios representa un espacio de intercambio y acción conjunta

para distintas organizaciones de Iberoamérica. En Diseño de políticas encontramos la experiencia de la Red de Ciudades y Gobiernos Locales (RCyGL), que nació en 2017 como un grupo de trabajo y se formalizó como red en 2019. Esta red propone un espacio de reflexión pero también de diálogos y acuerdos para impulsar, mejorar y promover las PCBC en los territorios, a partir de generar acciones de manera articulada con alcaldías, municipios, departamentos, provincias y estados que se adhieran a ella. Actualmente cuenta con la adhesión de 37 municipios, estados y provincias de siete países. El análisis de la línea de tiempo evidencia que los primeros dos años de existencia del Programa estuvieron destinados principalmente al fortalecimiento y conformación de los organismos de gestión y la reglamentación de su funcionamiento, así como también a la vinculación del mismo con el movimiento de Cultura Viva Comunitaria.

Cuando asumí el Programa todavía no había definido el sujeto al que estaba destinado, y había cierta tensión entre los funcionarios porque querían hacer una sola convocatoria anual y usar el fondo para eso (...) Hice un primer plan de un año y medio de normalización, generamos el posgrado de FLACSO y a partir de 2017 hicimos un taller participativo donde todos los gobiernos trabajaron en la reformulación del programa. Se construyeron los valores, los sujetos a los que estaba destinado y cuáles eran sus principios (FF, comunicación personal, enero 2025).

Los objetivos de gestión de ese periodo (2016-2022) apuntaban al fortalecimiento de la política pública, al apoyo de las organizaciones (en cuanto a los congresos, las movilidades y la capacitación), la visibilización de un nuevo modelo de políticas culturales donde la ciudadanía tuviera un rol central. Estos objetivos se visibilizan en la regularidad de las convocatorias que describimos anteriormente, donde las organizaciones y el sector académico tienen protagonismo. En esa línea, se destacan iniciativas como la creación del Curso de Posgrado Internacional en Políticas Culturales de Base Comunitaria - en conjunto con el Área de Comunicación y Cultura de FLACSO-Argentina - y del Grupo de Trabajo de Sistematización. En la gestión⁵ posterior (2022-actualidad) se suma la creación de la Red Educativa IberCultura Viva que se lanzará este año. Al cumplirse diez años del Programa y veinte de Cultura Viva en Brasil se realizaron en 2024 dos seminarios, donde se debatieron, a partir de los ejes Memoria, Reflexión, Futuro y Celebración, los logros y desafíos del Programa⁶. A modo de “compromisos” a

⁵ Nuestro registro de gestión se refiere a quienes estuvieron a cargo de la Unidad Técnica del Programa.

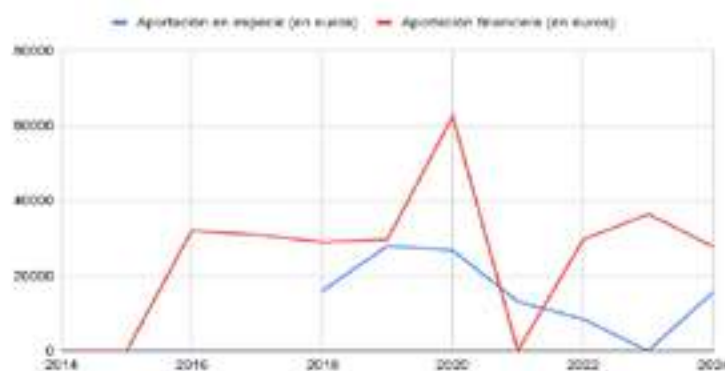
⁶ Se puede ampliar la información en: <https://iberculturaviva.org/seminario-conmemorativo-los-resultados-y-desafios-de-ibercultura-viva-para-los-proximos-10-anos/?lang=es>

futuro se enumeraron lo que entendemos como desafíos para el Programa: la sistematización de las acciones realizadas, ampliar la integración de la diversidad cultural, promover instancias de evaluación, dar mayor visibilidad a los países miembros, la innovación conceptual estructurada en el intercambio entre las comunidades y la elaboración de políticas y mejorar la política de comunicación del Programa.

1.a. Los datos de Argentina en el Programa

Fuentes Firmani señala que en Argentina no hay una política estatal de cooperación cultural instituida, porque “son los gobiernos los que deciden participar en espacios de cooperación a partir de instancias de adhesión o aportes de dinero a un fondo específico” (comunicación personal, enero 2025). Así, los países hacen aportes al Programa con dinero o “aportaciones en especie”⁷. A partir del 2015 Argentina realiza aportes continuos al Programa, siendo el 2020, año de inicio de la pandemia por COVID-19, durante el cual se brindaron más recursos, tal como se observa en el siguiente gráfico. Esa tendencia de apoyo a la cultura en pandemia fue un eje central para el entonces Ministerio de Cultura de la Nación, en tanto Argentina fue el segundo país latinoamericano -después de Brasil- que brindó mayores recursos al sector cultural durante la pandemia (SEGURA et.al, 2023).

Gráfico N°2: Aportes de Argentina al Programa Ibercultura Viva



⁷ Según el Manual Operativo de los Programas, Iniciativas y Proyectos Adscritos a la cooperación Iberoamericana, las aportaciones en especie son aquellas contribuciones en especie realizadas por los miembros de una iniciativa o programa que no son ingresados directamente en las cuentas de los mismos, sino que son operados por las entidades de los países miembros del Programa o Iniciativa. la valorización asigna un precio a las aportaciones no financieras Este anexo entiende la asignación de un valor monetario como el costo directo o indirecto de cada actividad por los tres tipos de recursos que comprenden las aportaciones no financieras como Recursos Humanos, Técnicos y Materiales.

Fuente: gráfico de elaboración propia a partir de los datos brindados por la SEGIB⁸

En la relación del Programa con el Estado argentino hay dos cuestiones peculiares: por un lado, el estrecho vínculo que tiene con la emergencia de Puntos de Cultura, y por el otro, algo que Fuentes Firmani, Fernández (2023) y como veremos luego, referentes de las organizaciones argentinas, señalan: la persistencia de Diego Benhabib como técnico dentro del área de cultura que protagonizó desde el inicio el vínculo con Ibercultura, y que actualmente se desempeña como consultor de redes y formación del Programa⁹. Estas dos cuestiones impactaron de manera significativa en la relación que tiene el Programa con las organizaciones sociales. Otro de los ejes significativos para comprender la incidencia del Programa en Argentina es su participación en las convocatorias. Para visualizar esta cuestión tomé como casos testigo cuatro convocatorias y construí un gráfico que muestra la obtención de ayudas financieras de las organizaciones argentinas en las mismas. La elección de estas convocatorias y no otras se basó, por un lado, en que son las que presentan mayor regularidad a lo largo de los años, y por el otro, condensan tres ejes de trabajo que actúan específicamente en la promoción de los derechos culturales: la activación de procesos de patrimonialización del acervo gastronómico comunitario, la articulación con las organizaciones y el acompañamiento a las iniciativas del movimiento de CVC, y la capacitación/formación de los/las gestores/as comunitarios/as. En relación al patrimonio, sabemos que lo que se considera como tal en un determinado momento histórico y lugar, es producto de un proceso de construcción social conflictivo donde se entrecruzan intereses y percepciones que no siempre encuentran un consenso (PÉREZ WINTER, 2020). Así, los procesos de patrimonialización pueden ser diversos y estar orientados tanto a objetos como a entornos, paisajes o prácticas específicas, entre las que encontramos rituales, festividades y/o experiencias de distinto tipo que son “patrimonializables”. Entre estas prácticas se encuentran aquellas que hacen a la cultura alimentaria de una comunidad, entendida como los usos, tradiciones, costumbres y elaboraciones simbólicas de los alimentos en un contexto particular de su producción (CALDERÓN-MARTÍNEZ ET.AL., 2017). Recientemente los patrimonios alimentarios tomaron un rol preponderante en los proyectos turísticos, al construir nuevos atractivos locales que aportan valor económico,

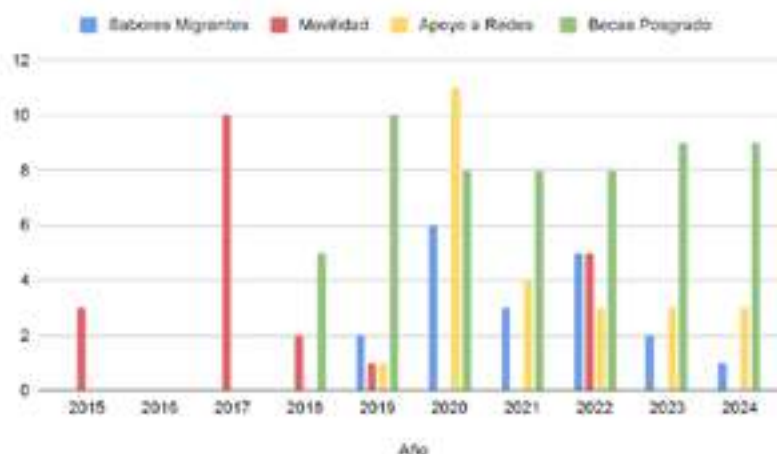
⁸ Fuente: <https://www.cooperacioniberoamericana.org/es/taxonomy/term/4>

⁹ Benhabib fue director del Programa Puntos de Cultura desde su inicio en 2011 en Argentina.

fortaleciendo la relación entre cultura alimentaria, identidad y territorio en la idea de patrimonialización (MEDINA, 2017). Además, ciertas prácticas gastronómicas tienen un gran peso simbólico entre las personas de una comunidad como “reproductoras de la vida”, en tanto se basan en alimentos y/o preparaciones culinarias autóctonas en función del tipo de alimento que brinda el entorno. En esa línea, la convocatoria *Sabores Migrantes* contribuye a la patrimonialización de ciertas prácticas gastronómicas comunitarias, que dan cuenta de aspectos identitarios específicos y permiten la emergencia de espacios de transmisión entre personas de la misma comunidad. Esta convocatoria se organiza de forma conjunta entre IberCultura Viva, Iber-Rutas e Ibercocina y, tuvo su primera edición en 2019 con el nombre Sabor Iberoamérica, en 2020 como “Sabores migrantes comunitarios” y en 2021 se permitió la participación de personas nacidas en países iberoamericanos pero residentes en cualquier país del mundo. En los casos de *Movilidad y apoyo a redes*, las mismas suelen apoyar la participación de representantes de organizaciones en los Congresos Latinoamericanos de CVC y sus reuniones preparatorias. También brindan recursos para la realización de encuentros en el marco de redes de organizaciones. Estas convocatorias adquieren una característica inédita respecto del modo en que se diseñan y planifican en función de las necesidades del Movimiento, generando una sinergia particular entre el Programa y las organizaciones donde se producen intercambios - no exentos de tensión - durante los cuáles se busca contribuir con las instancias de Encuentro (congresos, jornadas, entre otros). A su vez, el Programa promueve cierta dinámica que se estableció entre las organizaciones y Puntos de Cultura, donde se implementaba un acompañamiento sostenido de las organizaciones por parte de los referentes territoriales del programa a través de instancias de capacitación para facilitar las postulaciones, la creación de lazos de confianza, informalidad y compromiso recíproco (WAJNERMAN, 2018). En ese sentido, asistí a varios encuentros de Redes y encuentros de CVC donde asistieron representantes del Programa con el fin de participar de las actividades y discusiones. A pesar de ello, persisten una serie de demandas que las organizaciones sostienen para con el Programa, que exploraremos en los próximos apartados. Por último, la convocatoria a becas para el Posgrado constituye otro de los ejes centrales de la gestión del Programa, porque fortalece y promueve la formación de gestores/as comunitarios/as y agentes de la sociedad civil, lo cual impacta positivamente en la aplicación de esos saberes en los proyectos que desarrollan en

territorio. Si bien el campo de la gestión cultural adquirió durante los últimos años un gran impulso y emergieron numerosas propuestas académicas que buscan la profesionalización de la gestión cultural (BAYARDO, 2019), las mismas no siempre son accesibles o no se constituyen en opciones atractivas para el sector comunitario.

Gráfico N°3: Participación personas y organizaciones argentinas en las convocatorias Sabores Migrantes, Movilidad, Apoyo a Redes y Becas de Posgrado



Fuente: gráfico de elaboración propia a partir de los documentos oficiales publicados en Ibercultura¹⁰

Tanto el gráfico 1 como el 2 destacan el primer año pandémico como central en la ayuda económica brindada desde el Programa. En cuanto a la participación de organizaciones argentinas en las convocatorias, la que presenta mayor regularidad (en años y en cantidad) es la convocatoria a becas para el posgrado. Apoyo a redes y Sabores Migrantes también mantuvieron regularidad desde el año 2019. Teniendo en cuenta que los aportes económicos que se brindaban en cada convocatoria estaban destinados a distinto tipo de actividades (no es lo mismo un apoyo económico para una beca que para movilidad o la organización de un encuentro), no establecimos criterios de comparabilidad cuantitativa de recursos entre convocatorias. En relación al *Mapa de Ibercultura Viva*, Argentina cuenta con aproximadamente 345 organizaciones, colectivos y personas individuales registradas como parte del sector cultural comunitario, mientras que en el Banco de saberes se inscriben 9 propuestas nacionales. Con respecto a la Red de Ciudades y Gobiernos Locales, las adhesiones argentinas provienen de las ciudades de Almirante

¹⁰ El gráfico responde a una matriz donde sistematicé los resultados de las convocatorias publicados por el Programa en su página web.

Brown, Comodoro Rivadavia, Marcos Juárez y Quilmes, y las provincias de Chaco, Entre Ríos, Jujuy, La Rioja y Santiago del Estero. Ahora bien, estos datos, meramente cuantitativos, permiten observar regularidades y cantidades, pero no exploran los aspectos menos tangibles de la vinculación entre el Programa y las organizaciones, que es un eje central de todo su accionar. Por ese motivo, en el próximo apartado indagaremos las características que asume esta relación a partir de la voz de los referentes de las organizaciones culturales comunitarias.

2. Ibercultura y las organizaciones

Las organizaciones culturales comunitarias en Argentina representan un actor con gran fuerza política, lo cual se evidencia en su capacidad de organización, su militancia sostenida y su búsqueda por crear una institucionalidad que avale sus iniciativas, logros y proyectos. En esa línea, su participación en el Movimiento de Cultura Viva Comunitaria es crucial, porque allí se comparten instancias de reflexión, en los congresos de CVC se reúnen cientos de organizaciones latinoamericanas (MATA BENAVIDEZ, 2023) y tienen lugar los Círculos de la palabra, espacios de construcción política que proponen temas de agenda, afianzan trayectorias de referentes existentes y configuran nuevas. La CVC estructura su pensamiento en la idea del Buen Vivir y propone que el 0.1 % del presupuesto nacional sea destinado a la cultura comunitaria. En Argentina el movimiento de CVC fue crucial para el avance de las PCBC en el plano de las gestiones y hay una búsqueda -conflictiva- de autonomía frente a las iniciativas estatales, que se evidencia en la creación del Instituto Argentino de Promoción de la Cultura Viva Comunitaria (2022). Este Instituto se presenta como una herramienta de gestión para reivindicar los derechos, la promoción y el fortalecimiento de las experiencias de CVC y propone líneas de acción que puedan generar diálogo con el Estado, las universidades e instituciones de la sociedad civil, a partir de ejes concretos como la formación y la creación de políticas públicas. Para la presidenta del Instituto, María Emilia de la Iglesia¹¹, este espacio busca convertirse en un órgano de interlocución que sea representativo para las organizaciones y que les permita avanzar en cuestiones que actualmente son un problema para la gestión de las

¹¹ María Emilia de la Iglesia es referente dentro del movimiento de CVC, y cuenta con una trayectoria de militancia cultural territorial de más de veinte años en el marco de la Cooperativa La Comunitaria, de las provincias de Buenos Aires y La Pampa.

actividades, como la obtención de la personería jurídica. En ese marco, el Programa establece como uno de sus objetivos fortalecer el trabajo conjunto con las organizaciones a partir de distintos mecanismos, que presentan, a su vez, una serie de dificultades. Al respecto, FF señala la existencia de tensiones de articulación macro que tienen las organizaciones culturales comunitarias entre sí, lo cual obstaculiza la posibilidad de sostener la incidencia de las acciones a largo plazo. Otro eje problemático radica en lograr una sincronía de agendas que sitúen ciertas iniciativas como prioritarias, como lo fue la creación del Consejo Cultural Comunitario, que se proponía en el marco del Programa Puntos de Cultura y que abogaba por un espacio de construcción conjunta entre el Estado y las organizaciones. En ese sentido, FF afirma que la creación de ese Consejo no estaba en la agenda de las organizaciones, el cual se reunió por primera vez en 2016, en un momento de retracción presupuestaria del gobierno de la Alianza Cambiemos¹²: “la imposibilidad de organización y de atomización de organizaciones y de corporativismo aplicado a la consecución de recursos, específicamente, también fue una dificultad de gestión para poder constituir un ámbito institucional de participación social” (comunicación personal, enero 2025). Por otro lado, desde la mirada de las organizaciones hay diferencias y coincidencias en la valorización de este vínculo. Andrea Hanna es referente del grupo de teatro comunitario Matemurga de Villa Crespo (Ciudad Autónoma de Buenos Aires), gestora cultural, docente y productora. Participa además como facilitadora en el Banco de Saberes y Acciones de intercambio de saberes entre organizaciones culturales comunitarias y pueblos originarios, dentro de la convocatoria de IberEntrelazando Experiencias. Ella afirma que:

La relación del Programa con las organizaciones culturales comunitarias de Argentina ha sido y es muy buena y fluida. Diría que esto se debe al impacto que tuvo en nuestro país el Programa Puntos de Cultura que, a partir de su creación en 2011, además de otorgar subsidios se ocupó de armar una red federal de organizaciones de base comunitaria (...) también el hecho de que el coordinador del Programa PDC haya sido también el REPI hasta la administración anterior, fue un diferencial altamente positivo para Argentina puesto que de primera mano conocía lo variopinto de la realidad de las organizaciones de nuestro país (comunicación personal, enero 2025).

¹² La Alianza Cambiemos fue la coalición política liderada por Mauricio Macri que ocupó el poder nacional en Argentina durante el período 2015-2019.

Por otra parte, Gabriela Yauza¹³ es presidenta de la Asociación Civil Ni Una Menos de Santiago del Estero y se desempeña como enlace técnico de esa provincia en la Red de Ciudades y Gobiernos Locales. Ella apunta que:

El Programa Ibercultura es imprescindible porque son espacios donde uno conoce otras experiencias y maneras de resolver problemas. Todos compartimos la escasez de recursos y la cuestión de cómo el proyecto político se va modificando con los cambios de gestión. Estos espacios desde los gobiernos locales son los que con mucho esfuerzo sostienen las políticas de cultura viva comunitaria (comunicación personal, enero 2025)

Gabriela señala, también, la importancia que adquieren las ayudas para generar los espacios de intercambio, el encuentro en los momentos de incertidumbre y la posibilidad de generar algunas iniciativas colectivas. Por su parte, Carlos Perez Rigirosi y Aurora Beatriz Silva son parte de la Asociación Civil Convocados por Lúdica de la ciudad de La Plata (provincia de Buenos Aires, Argentina). Carlos pertenece también al grupo de teatro comunitario 451 Sanidad, de la misma ciudad y Aurora es parte del Equipo Organizador de la Caravana Quetzalcoatl¹⁴ del Movimiento Argentino de CVC y Movimiento Latinoamericano de CVC. A su vez, Aurora señala: “participé del Presupuesto Estratégico Trienal 2021-2023, que es de donde surgen las líneas temáticas para los proyectos de apoyo, pero una vez finalizada la tarea no se mantiene la relación, uno de los motivos puede ser porque cambiaron las autoridades” (comunicación personal, febrero 2025). Otra de las cuestiones señaladas por Aurora fueron la desactualización de la información pública sobre algunas convocatorias, la imposibilidad de participar del Grupo de Sistematización y la necesidad de un apoyo igualitario del Programa para el VI Congreso de CVC (a desarrollarse en abril en Cherán, México), que incluya también la organización de la Caravana Quezalcóatl, la cual recorrerá cinco rutas. Por su parte, Andrea Hanna señala que “el Movimiento Argentino de CVC ya ha generado dos encuentros federales que van consolidando la orgánica y se suman organizaciones en los distintos territorios. Apoyar estos Encuentros sería muy importante para favorecer la participación y estimular la creatividad comunitaria”. Más allá de estos señalamientos,

¹³ Presidenta de la Asociación Civil Ni Una Menos de Santiago del Estero

¹⁴ El VI Congreso de CVC tendrá lugar del 11 al 16 de abril en Cherán K’eri y Morelia, Michoacán, México. La Caravana Quezalcóatl se define como una manifestación sociocultural que articula a las comunidades, la academia y la institucionalidad en una serie de actividades que se desarrollarán entre marzo y abril del 2025 en 5 rutas diferentes entre México y Costa Rica.

todos/as los/las referentes consultados señalan que el Programa promueve el ejercicio de los derechos culturales porque “visibiliza organizaciones que suelen quedar en el anonimato”, porque “en su esencia está el reconocer y visibilizar las prácticas artísticas y culturales surgidas de las comunidades y cuestiona el sentido común” y “genera instancias para potenciar algunas actividades y fortalecer el trabajo de las organizaciones en territorios”.

3. Ibercultura Viva y las políticas culturales

Las PCBC emergen gracias a una sinergia entre colectivos culturales y fuerzas políticas diversas como la Red de Latinoamericana de Arte y Transformación Social, la Articulación Latinoamericana de Cultura y Política, entre otras, que se nuclearon en la Plataforma Puente Cultura Viva Comunitaria que dio origen al Movimiento de CVC. En el II Congreso Iberoamericano de Cultura (2009) se generaron debates en torno a Puntos de Cultura y se firmó la Declaración de São Paulo, en cuyo apartado número 22 se proponía la creación del Programa Ibercultura, basado en el programa Cultura Viva Comunitaria de Brasil, y en la experiencia de Puntos de Cultura. Así, existe desde el inicio del Programa un estrecho vínculo entre Ibercultura, Puntos de Cultura y las organizaciones culturales comunitarias nucleadas en el movimiento de CVC. FF afirma que “en tiempos de bonanza para las PCBC en Argentina Ibercultura ha sido un apoyo, y en épocas de restricciones ha sido la sobrevida, porque los fondos de Ibercultura posibilitaron que hubiera acciones territoriales que el presupuesto nacional no estaba garantizando” (comunicación personal, enero 2025). Existen numerosos/as investigadores/as que exploran los límites conceptuales y procedimentales de las PCBC (MORAIS, 2018a, 2018b; MATA BENAVIDEZ, 2023; FERNÁNDEZ, 2023, GUTIÉRREZ Y SORRIBAS, 2021; GUTIÉRREZ, 2023; SANTINI, 2017; SÁNCHEZ SALINAS, 2022; FUENTES FIRMANI, s/f, BENHABIB, 2018, 2021; DE LA IGLESIA, 2018, entre otros). El consenso establecido en torno a cómo definir las parte de señalar que las PCBC están destinadas al sector cultural comunitario en un sentido amplio, organizaciones que posean un anclaje territorial y se organicen colectivamente. Además recuperan cosmovisiones de los sectores comunitarios, originarios y tradicionalmente marginados, que amplían el espectro de participación y construyen relaciones entre la cultura y otras dimensiones de la vida -como el cuidado del medio

ambiente- (FERNÁNDEZ, 2023). Para Fuentes Firmani “las PCBC tienen la posibilidad de mostrar un modelo que tenga la ciudadanía en el centro, ni el estado ni el mercado” (comunicación personal, enero 2025). Dentro de sus principales características, se encuentra la idea de la co-gestión (entre Estado y organizaciones). Esta perspectiva demanda una revisión y transformación de las estructuras de las administraciones públicas nacionales, así como también nuevas herramientas y dispositivos de gestión, que permitan alojar nuevos “modos de hacer” dentro del Estado. A nivel supranacional, el intercambio entre países fue fundamental para lograr el afianzamiento de las PCBC en la región y que cada país pueda avanzar sobre estas políticas en su propio territorio. Allí el Programa también tuvo una injerencia importante ya que, como afirma Fuentes Firmani, “muchos países asociados no tenían una política cultural de base comunitaria específica, o tenían, pero no con las características de autonomía y protagonismo que tienen los puntos de cultura y la construyeron a partir de la participación con el Programa” (comunicación personal, enero 2025). Entre 2012 y 2017 se presentaron en Argentina 7 proyectos de Ley para el Apoyo a la Cultura Comunitaria, que perdieron estado parlamentario (MINISTERIO DE CULTURA, 2022). La última de estas presentaciones fue el proyecto de Ley de Fomento a la Cultura Viva Comunitaria Argentina (en 2024) a la Cámara de Diputados, que volvió a tomar estado parlamentario y fue realizada por la diputada María Rosa Martínez, junto al Instituto Argentino de Promoción de la Cultura Viva Comunitaria y el asesoramiento de investigadores/as, equipo del cual formamos parte para su primera elaboración en el año 2023. Más allá de los objetivos que las PCBC se plantearon, los escenarios políticos heterogéneos que presenta cada país configuran disímiles posibilidades de apertura y clausura de la implementación y debate de este tipo de políticas. En ese marco, el Programa sostiene una posición continua de acompañamiento, difusión, visibilización y acompañamiento de las PCBC que emergen en los destinos países, y promueve su fortalecimiento. Si bien los principales actores que motorizan y operativizan estos procesos son las organizaciones y los estados nacionales, el Programa aporta, a través de las instancias mencionadas, reconocimiento e institucionalidad en el escenario iberoamericano.

Ideas finales

Este trabajo presentó una serie de reflexiones en torno Programa Ibercultura Viva como herramienta para un ejercicio más igualitario de los derechos culturales, en el caso específico de Argentina. Para ello se reconstruyeron brevemente las dinámicas y tensiones que atraviesan la práctica institucional de la cooperación iberoamericana, se identificaron las modalidades de participación de Argentina en el Programa a través de la elaboración de datos cuantitativos como cualitativos, y se exploró el vínculo del Programa con las organizaciones. Como primer hallazgo se destaca la singularidad del Programa como espacio de cooperación interescalar que articula niveles de gestión supranacionales, nacionales y locales. La novedad de esta interescalaridad radica en la vinculación estrecha que se establece con las organizaciones culturales de base. En ese sentido, desde la continuidad de Benhabib como agente en Puntos de Cultura e Ibercultura, hasta las instancias de intercambio entre funcionarios y referentes en los encuentros y congresos, el Programa evidencia una intencionalidad explícita de articular voces del sector cultural comunitario y logra llevarlo a cabo. Pero de esa iniciativa emergen también tensiones que son señaladas por las organizaciones y por las propias autoridades del Programa, que tienen que ver justamente con la dificultad que adquieren esos procesos de articulación cuando hay distancias comunicacionales, administrativas y políticas entre quienes toman las decisiones y los/as beneficiarios/as de las convocatorias. Dichas decisiones, sujetas principalmente a las posibilidades que brinda el presupuesto, por un lado, y a las prioridades de las gestiones, por el otro, generan ciertos conflictos respecto a las demandas que surgen como necesidades dentro del movimiento de CVC y lo que el Programa propone como aporte. Por otro lado, esos mismos rasgos que aportan singularidad al Programa se basan en principios de fundación que incorporan valores de la cultura comunitaria (solidaridad, igualdad, federalismo, horizontalidad) como ejes vertebradores de las acciones a realizar, de sus dinámicas y lógicas de funcionamiento. Así, la participación de la sociedad civil en las discusiones de las políticas del sector cultural, la búsqueda de formación y profesionalización de la gestión, la vinculación continua con el sector académico, y la protección, conservación y transmisión del patrimonio cultural, constituyen metas transversales de las convocatorias del Programa. Por otro lado, el trabajo evidencia que Argentina tiene una alta participación en las convocatorias del Programa y en las instancias de gestión, llegando a brindar la mayor cantidad de aportes durante la pandemia, tal como sucedió en el sector cultural nacional

en ese periodo. A partir de los testimonios se observa que los circuitos de debate y la toma de decisiones en los espacios de poder más altos dentro de la estructura del Programa y de la SEGIB son más rígidos, mientras que en las instancias de interlocución con representantes de áreas nacionales y locales el Programa adquiere mayor flexibilidad, en cuanto se vuelven más permeables a la escucha y el diálogo con las organizaciones. Finalmente, el Programa asume explícitamente el desafío de promover las PCBC, lo cual aporta un apoyo institucional, simbólico y político fuerte a la labor de las organizaciones, sectores políticos nacionales y locales que cuentan con una extensa trayectoria de lucha para lograr instalar este tipo de políticas en la agenda gubernamental. Existe, así, un trabajo que intenta desplazarse del “escritorio al territorio” a partir de dispositivos de diálogo e intermediación, pero que es necesario revisar y seguir repensando en función de una mayor apertura administrativa e institucional que responda a las demandas de las organizaciones, sobre las cuales el Programa estructura su aporte a una mayor igualdad en el ejercicio de los derechos culturales. Queda pendiente para futuros trabajos, profundizar este primer análisis del Programa, a partir de abordajes que problematicen sus potencialidades y debilidades en marcos contextuales específicos.

Referencias bibliográficas

- BAYARDO, R. (2019) **Algunas coordenadas de la gestión cultural en la Argentina** (pp.13-32). En FIRMANI, E. y TASAT, J. (Coord). Gestión cultural en la Argentina. RGC Ediciones
- BENHABIB, D. (2018). **Puntos de Cultura. Dinámica de lo impensado**. En PRATO, V. y SEGURA, S. (Ed.) Estado, sociedad civil y políticas culturales. Rupturas y continuidades en Argentina entre 2003 y 2018 (pp. 231-256). RGC Ediciones.
- BENHABIB, D. (2021). **Valorizar lo propio, potenciar lo común. Gestión cultural para organizaciones Sociales**. RGC Ediciones.
- CALDERÓN MARTÍNEZ, M. E., et. al. (2017) **Cultura alimentaria: clave para el diseño de estrategias de mejoramiento nutricional de poblaciones rurales**. Revista Agricultura, Sociedad y Desarrollo, 14, 303-321, 2017. Disponible en: https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-54722017000200303.
- DE LA IGLESIA, E. (2018). **Un canal de diálogo. El Consejo Cultural Comunitario y la Comisión Nacional de Puntos de Cultura**. En PRATO, TRAVERSARO Y SEGURA (Comp.). Estado, sociedad civil y políticas culturales. Rupturas y continuidades en Argentina entre 2003 y 2017. Buenos Aires: RGC Ediciones.
- FERNÁNDEZ, C. (2023). **Políticas culturales de base comunitaria. Desafíos y propuestas para su conceptualización**. En FERNÁNDEZ et. al (Coord). Desafíos, debates y experiencias sobre las culturas comunitarias en Iberoamérica: reflexiones del GT de Sistematización del Programa Ibercultura Viva.

FUENTES FIRMANI, E. (s/f). **Programa Puntos de Cultura de la Secretaría de Cultura de Presidencia de la Nación. Una propuesta de mejoramiento de sus resultados** (Tesis de grado inédita para la Licenciatura en Gestión del Arte y la Cultura). Universidad Nacional de Tres de Febrero, Tres de Febrero, Argentina.

GUTIÉRREZ, M. C., Y SORRIBAS, P. M. (2020). **Acciones colectivas y políticas culturales de base comunitaria: Resonancias, incidencia y gestión compartida en Puntos de Cultura (2011-2019)**. Cartografías Del Sur Revista De Ciencias Artes Y Tecnología, (12).
<https://doi.org/10.35428/cds.vi12.198>

GUTIÉRREZ, M. (2023). **Tensiones en las políticas culturales comunitarias: innovaciones democráticas y gobernanza neoliberal**. De Prácticas Y Discursos, 12(19).
<https://doi.org/10.30972/dpd.12196677>

MATA BENAVIDEZ, A. (2023). **Culturas comunitarias y diversidades, experiencia desde el Movimiento Latinoamericano Cultura Viva Comunitaria**. En FERNÁNDEZ et. al (Coord). Desafíos, debates y experiencias sobre las culturas comunitarias en Iberoamérica. Ed. IberoCultura Viva. Disponible en: <https://iberculturaviva.org/wp-content/uploads/2023/09/Desaf%C3%A9os-debates-y-experiencias-sobre-las-culturas-comunitarias-en-Iberoam%C3%A9rica.pdf>

MEDINA, X. (2022). **Reflexiones sobre el patrimonio y la alimentación desde las perspectivas cultural y turística**. Anales de Antropología, 51, 106-113, 2017. Disponible en: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S018512251730005X>.

MINISTERIO DE CULTURA (2022). **Puntos de cultura. Memoria institucional**. Disponible en: <https://www.argentina.gob.ar/noticias/se-presenta-la-memoria-institucional-puntos-de-cultura>

MORAIS, I. P. R. (2018a). **Cartas Juegos y Naipes. Producción teórica sobre sociedad civil y políticas culturales argentinas entre 2002 y 2017**. En PRATO, TRAVERSARO Y SEGURA (Comp.). Estado, sociedad civil y políticas culturales: rupturas y continuidades en Argentina entre 2003 y 2017 (pp. 21-40). RGC Libros.

MORAIS, I. P. R. (2018b). **Participação Social em Políticas Públicas de Cultura no Brasil (2003-2015)**. Actas XIV Enecult – Encontro Multidisciplinar de Estudos em Cultura.
<http://www.cult.ufba.br/enecult/anaais/edicao-2018-xiv-enecult/>

PÉREZ WINTER, C. (2020). **Algunas consideraciones en la investigación del patrimonio rural**. Publicaciones del MVR. Serie Patrimonio rural, N° 1. Disponible en: <http://www.museodelavidarural.com>

SÁNCHEZ SALINAS, R. (2021). **Políticas culturales y organizaciones comunitarias: Reflexiones a partir de la disputa por la gestión participativa de un espacio teatral**. Colegio de Graduados en Antropología de la República Argentina; Publicar en Antropología y Ciencias Sociales; 31; 6-2022; 123-142.

SANTINI, A. (2017). **Cultura Viva Comunitaria. Políticas Culturales en Brasil y América Latina**. RGC Ediciones.

SEGURA, M.S. et. al. (2023). **Derechos culturales, COVID y después en Argentina: ¿para quiénes, cuáles, dónde y cómo? Análisis en base a información públicamente disponible**.

RAICCED. Disponible en: <https://raicced.wordpress.com/2023/09/22/informe-tecnico-n1-derechos-culturales-covid-y-despues-en-argentina-para-quienes-cuales-donde-y-como/>

WAJNERMAN, C. (2018). **Interculturalidad y políticas públicas: Estado y organizaciones en el programa Puntos de Cultura**. En PRATO, TRAVERSARO Y SEGURA (Comp.). Estado, sociedad civil y políticas culturales. Rupturas y continuidades en Argentina entre 2003 y 2007 (pp.257-278). RGC Ediciones.

**CULTURA VIVA COMUNITARIA ADONDE
IBERCULTURA VIVA Y LA PARTICIPACIÓN COMUNITARIA:
EXPERIENCIAS DESDE LA GESTIÓN CULTURAL**

Federico Prieto¹

Resumen: El programa IberCultura Viva ha representado una plataforma fundamental para la promoción de la cultura comunitaria en Iberoamérica. A lo largo de estos diez años, ha logrado consolidarse como un espacio de articulación entre gobiernos, organizaciones y comunidades, impulsando la participación social, la inclusión y la diversidad cultural. En este texto, se analizará el impacto del programa desde la incidencia del Movimiento Latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria y a partir de una experiencia personal en distintos niveles de participación: Como integrante de un red de organizaciones, como funcionario público contribuyendo a la Red de Ciudades y Gobiernos Locales, y como vicepresidente del programa desde el ámbito nacional.

Palabras Claves: Cultura Viva Comunitaria - Gestión Cultural - Políticas Culturales - Gobernanzas

1

Marco Ibercultura Viva

Ibercultura Viva forma parte de los programas alojados en el espacio cultural de la Secretaría General de Iberoamérica (SEGIB), es una de las trece propuestas de cooperación internacional que tienen una finalidad cultural. Fue el último en crearse, de los existentes, y es un punto de inflexión, como una síntesis instituida, que ha logrado implementarse como un nuevo paradigma en los modos de diseñar y pensar las políticas públicas culturales y la relación Estado - Comunidad.

Instituida porque el programa surge a partir de la fuerza organizada y movilizadora de expresiones culturales comunitarias en Latinoamérica, pero principalmente en sudamérica, al fragor de gobiernos populares y con el aval institucional de experiencias de políticas públicas novedosas y exitosas como el caso del Programa Cultura Viva de Brasil, con Puntos de Cultura y este último replicado en Argentina, Perú y otros países que se sumarían después.

¹ Técnico Gestor Cultural

Ibercultura Viva, desde su aprobación en 2013 en el Programa de Acción de la 23 Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobiernos, celebrado en la Ciudad de Panamá, denota que el objetivo del Programa es: *“reconocer y fomentar actividades culturales y artísticas de base comunitaria, propuesto por Brasil y que cuenta con la adhesión de Argentina, Bolivia, Costa Rica, Chile, El Salvador, España, Paraguay y Uruguay”*. El lanzamiento formal de Ibercultura Viva, fue en San José, Costa Rica, en Abril de 2014 durante el 6to Congreso Iberoamericano de Cultura. El eje central del Congreso fue “La Riqueza y el alcance de las Culturas Vivas Comunitarias”, destacando el rol de las organizaciones y comunidades en la construcción de políticas públicas desde una perspectiva participativa. Se enfatizó la importancia de la cooperación internacional y la gobernanza compartida, reforzando la idea de que las políticas culturales deben surgir desde y para los territorios.

Para ese entonces organizaciones de distintos puntos del continente latinoamericano venían encontrándose en diversos encuentros, caravanas, congresos. Como el Encuentro Latinoamericano Plataforma Puente, en 2010 en Medellín; la caravana copacabana - copacabana uniendo la ciudad boliviana a orillas del Lago Titicaca con Río de Janeiro, Brasil, entre otros. Estos procesos entrelazaron a las organizaciones, en planificar su participación en eventos más grandes, pero delineando sus propias metodologías. Y dándole un marco anticipatorio a los Estados para la construcción de un nuevo programa de cooperación internacional que entienda la cultura desde estos lugares.

Esto demuestra que la construcción de los lineamientos del Programa Ibercultura Viva fue el resultado de un proceso colaborativo destacando la importancia de la participación activa de las comunidades en la definición de políticas culturales. Esta dinámica de construcción colectiva se ha mantenido a lo largo del tiempo como una buena práctica, garantizando que las decisiones del programa se fundamentan en la realidad de sus protagonistas: las comunidades y organizaciones. Que oficiaron como productores y benefactores de lo que se decida, porque son el público objetivo de las políticas públicas de base comunitaria y son quienes la vienen promoviendo. El 6º Congreso Iberoamericano de Cultura reafirmó la relevancia de esta metodología, consolidando a Ibercultura Viva como un modelo de gobernanza participativa dentro del marco de la

cooperación internacional, con un impacto directo en la cultura comunitaria de Iberoamérica.

Tan es así, que la historia de la cultura viva comunitaria y del programa Ibero cultura Viva nos invita a reconocer que la cultura es un bien compartido y que debe ser gestionada desde las bases. La verdadera transformación de las realidades, comienza cuando las comunidades son empoderadas para convertirse en actores activos en el diseño de sus propias políticas. Y con esto la incidencia en la inclusión y los índices democráticos.

2

De Mi Experiencia

Mi primera relación formal con el Programa Ibero cultura Viva fue en 2017, cuando me desempeñaba como Director de Formación y Diversidad Cultural del Gobierno de la Provincia de Entre Ríos. Ese año, a principios de diciembre, participé en el 3er Congreso Latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria, celebrado en Quito, Ecuador. En el marco de ese encuentro, y por fuera del programa oficial del Congreso, Ibero cultura Viva, a través de su Secretario de Unidad Técnica, Emiliano Fuentes Firmani, me invitó a participar en la reunión del Consejo Intergubernamental con el objetivo de fortalecer los vínculos entre diversos gobiernos locales de América Latina que impulsaban, y algunos aún impulsan, políticas culturales de base comunitaria. Entre ellos estaban Zapopan y San Luis Potosí (México), Niterói y São Leopoldo (Brasil), Alajuelita (Costa Rica), Córdoba (Argentina), Medellín (Colombia) y Lima (Perú), entre otros.

Este proceso de articulación dio origen al Grupo de Trabajo que posteriormente conformaría la Red de Ciudades y Gobiernos Locales de Ibero cultura Viva.

El camino hasta esta invitación recibida, fue el resultado de una serie de articulaciones y trabajos conjuntos con organizaciones y programas nacionales que hicimos desde Entre Ríos. Uno de ellos, fue el trabajo que iniciamos en 2016 con el equipo del programa Puntos de Cultura del Ministerio de Cultura de Argentina, que en ese momento tenía la Representación Institucional (Reppi) del país en Ibero cultura Viva, además de ejercer la presidencia del programa.

Junto a Puntos de Cultura Argentina comenzamos a diseñar e implementar acciones para desarrollar una política cultural comunitaria en la Provincia de Entre Ríos, con una mirada amplia y en sintonía con los lineamientos del programa a nivel nacional. Este proceso implicó tejer redes y generar diálogos con organizaciones comunitarias entrerrianas, muchas de las cuales ya venían realizando reuniones y manifestaciones públicas con el objetivo de estructurar un marco de trabajo para la Cultura Viva Comunitaria en el territorio. En este contexto, organizamos cuatro Encuentros Provinciales, en los que, desde la institucionalidad cultural pública, no solo facilitamos el desarrollo de las actividades y los espacios de intercambio, sino que también nos posicionamos como agentes dinamizadores del proceso.

Esas jornadas en Quito, fueron muy enriquecedoras, ya que el poder compartir saberes y experiencias con otros gobiernos locales, nos dio la pauta de generar intercambios que favorezcan las políticas públicas que llevábamos adelante en nuestros territorios, pero también fue aún más importante el poder entendernos en el paradigma de la relación entre los Gobiernos y las Organizaciones como en esa premisa de atender las demandas y acompañar a las realidades territoriales y comunitarias que se desarrollaban a partir de las organizaciones comunitarias que accionaba donde nosotros debíamos diseñar políticas públicas. Esta reciprocidad es un fin que siempre ha perseguido tácitamente el Programa.

El grupo de trabajo de Gobiernos Locales fue consolidando la posibilidad de construir la Red Ibero cultura de Ciudades y Gobiernos Locales, espacio que se constituyó formalmente en mayo de 2019, durante el 4to Congreso Latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria, celebrado en Argentina. Esta nueva integración daba la pauta de profundizar el proceso de divulgación de los valores de la cultura viva comunitaria, por un lado acercando a los gobiernos locales a estas premisas de descolonización y buen vivir y el entramado relacional con organizaciones y territorios y por el otro, dar más fuerza al diseño de nuevas políticas culturales de base Comunitaria en esas instancias locales, ya que estas son las que están más próximas a las realidades territoriales y comunitarias, como el primer eslabón.

En lo personal, este proceso en el cual he participado activamente en la construcción de la red de ciudades fue un hecho revelador, de entender que la política

cultural pública tenía que tener su fuerza legitimante con lo que sucedía en el territorio, de construir espacios participativos donde se puedan delinear acciones en conjunto con las organizaciones. Y nos daba la pauta que en Entre Ríos estábamos en sintonía con algo mucho más grande que se venía desarrollando en todo el continente.

Esto demuestra una metodología de política pública que apuesta a una representativa propuesta que acompaña las demandas concretas de las organizaciones y su objetivo de acción, logrando inclusión por el sentirse parte de las comunidades de las decisiones que se toman, de las posibilidades del hacer, del buen vivir y de la construcción de lo común.

Desde allí, la visión y la planificación de la política cultural pública que llevamos adelante en Entre Ríos, estuvo orientada a que debía tener una participación de los propios sectores en el diseño de las mismas, para que exista una coherencia entre las necesidades concretas y la oferta de acción desde el Estado. Por eso, nos encaminamos a generar festivales o eventos culturales, para propiciar el encuentro, conversatorios y/o espacios de participación para identificar quienes nos reunimos, que nos pasaba, que necesidades encontrábamos y desde los puntos en común salía una acción, de esa acción se creaban programas, los programas perfeccionaron una política y en muchos casos terminaron convirtiéndose en Leyes Provinciales. Cuestión que se logró sancionar 9 leyes provinciales, entre las que se destacan: la Ley de Artesanías con un Consejo Provincial compuesto por Artesanos; Ley de Teatro Independiente con la Creación del Consejo de Teatro Independiente de Entre Ríos; Ley de Fomento Audiovisual, con la creación de un Instituto Audiovisual Autárquico de Entre Ríos, donde su consejo audiovisual como el del Teatro era elegido por el propio sector; Ley de creación del Consejo Provincial de Cultura, para potenciar acciones integrales a partir de la participación de las Áreas de Cultura institucionalizadas de Municipios y Universidades; Ley de Colectividades; Ley de cultura afro entrerriana.

Cuento esto por que esta virtuosidad, que venía desde el encuentro con los agentes culturales que desarrollan sus proyectos en la provincia se encontraban con una gestión pública abierta y dispuesta a trabajar en conjunto, en que sus intenciones tomen partida institucional, y la política cultural refleje sus propósitos acompañando en sus objetivos. Llegando al estadio de conquistar derechos a través de Leyes, es parte de lo que el

Movimiento de Cultura Viva Comunitaria me ha enseñado, la incidencia desde el territorio, la modificación de los modos de participación del territorio y su comunidad en la política. O sea en lo democrático.

En 2022, particularmente el 28 de abril de ese año, me convocaron para asumir como Secretario de Gestión Cultural de la Nación, un área con alta exposición pública que se ocupaba de diseñar y ejecutar políticas públicas culturales a nivel nacional e internacional. Las áreas que contenía la Secretaría era la de Formación Cultural; la de Acción Federal que se involucraba en las fiestas populares; la de relación institucional del Ministerio con los Organismos Descentralizados de cultura; la administración de los 9 Elencos Estables nacionales; y la de Diversidad Cultural donde se aloja el programa Puntos de Cultura, entre otros tanto de perfil comunitario; y con la particularidad de que Argentina ejercía la vicepresidencia del programa Ibero cultura Viva.

Y de esta instancia quiero rescatar, para compartir en este trabajo dos cosas: La creación de nuevos programas a partir de la lógica de Puntos de Cultura y El ejercicio de la Vicepresidencia de Ibero cultura Viva.

El Programa puntos de cultura, fue creado en Brasil, en 2003, a partir de la proeza y la creatividad de los funcionarios Celio Turino y Juca Ferreira, del Ministerio de Cultura de Brasil, comandado por Gilberto Gil bajo la presidencia de Luiz Inacio Lula Da Silva.

La historia cuenta que la petrolera estatal brasileña, Petrobras, a través de su programa de responsabilidad social, tenía la intención de donar dinero para la construcción de centros culturales en distintos puntos del territorio. Esta propuesta fue rediseñada por los funcionarios mencionados y se decidió que esos recursos no se utilizarían en infraestructura, ya que veían difícil el sostenimiento y mantenimiento de esos espacios por el Estado Nacional. Por lo que se decidió fortalecer iniciativas culturales ya existentes en las comunidades. Así nació el programa Puntos de Cultura, que en lugar de crear nuevos espacios físicos, canalizó el financiamiento hacia organizaciones y colectivos culturales de base comunitaria.

Este cambio de paradigma, fue fundamental, al momento de los nuevos diseños de la política cultural, sobre todo porque radica en un cambio profundo en el rol del Estado

y en la concepción de la cultura en las políticas públicas. Este modelo rompió con la idea tradicional de que el Estado debe ser el principal productor y gestor cultural, y en su lugar, asumió un papel de facilitador y articulador, reconociendo y fortaleciendo las expresiones culturales comunitarias que ya existen en los territorios, de esta manera reconocer que la cultura ya está viva en los territorios y que el desafío es potenciar en lugar de centralizarla.

Fue bajo este paradigma que creamos tres programas: Carnavales Argentinos, Colectividades Argentinas y Culturas Gauchas, sumados a Festivales Argentinos, Gestionar Futuro y Cultura Afroargentina. En cada uno de ellos, dispusimos de fondos participables para que organizaciones que representaban estas expresiones a lo largo y ancho del país pudieran acceder para fortalecer las acciones que venían llevando adelante. Esto fue un proceso de profundizar la democratización y la descentralización.

Las organizaciones, son el primer enclave de la democracia, porque son en estas, que una persona individual se encuentra con otras para pensar y llevar adelante un proyecto, repercute en la participación de un proyecto con impacto social, territorial. Disponer de fondos concursables con proyectos ha representado que se puedan descentralizar las oportunidades, sobre todo en países como Argentina, donde la Ciudad de Buenos Aires ejerce una centralidad por sobre el resto del territorio.

Así se promovió, que la ausencia de saberes puedan manifestarse, avaladas y apoyadas por el Estado nacional. Con esto se promociona, a su vez, de una visión de la cultura no como un sector de la economía a ser explotado, sino como un derecho fundamental, en línea con el enfoque de los derechos culturales. Priorizar el acceso y la participación de las comunidades en la producción cultural, en lugar de favorecer la lógica del mercado.

En cuanto a la Vicepresidencia del Programa Ibero cultura Viva, fue la oportunidad de trabajar desde el Consejo Intergubernamental con los otros Estados en la planificación y consolidación de lo que se venía haciendo en el marco del Programa. Principalmente apuntando a poder dar acompañamiento al 5to Congreso Latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria que se celebró en Perú en el 2022, y durante 2023 en nuevas propuestas de compartir experiencias y brindar espacios de formación para agentes gubernamentales

y principalmente de referentes de organizaciones comunitarias. Aunque un hecho destacable de ese período fue la invitación que me hicieron compañeras y compañeros que veníamos transitando la Cultura Viva Comunitaria para participar del diseño y construcción del “Modelo de orientación para la acción cultural con enfoque de derechos humanos y sostenibilidad”. Propuesta que pudo llevarse adelante gracias al apoyo de la Unión Europea, pero principalmente a esos compañeros que le metieron fuerza para este trabajo bicontinental, interinstitucional e intersectorial.

Porque el Modelo, fue pensado desde la posibilidad de que sirva para hacer eco y ampliar el horizonte de la Cultura Viva Comunitaria, incidiendo en las prácticas cotidianas de organizaciones, universidades y gobiernos. Bicontinental porque participaron referentes y expertos de América Latina y Europa a través del espacio cultural de SEGIB via Enrique Varga y Sara Diez, y Diputación de Cataluña con su asesor en Derechos Culturales Daniel Grandos; Interinstitucional porque fueron parte el Gobierno de Brasil a través de la Fundación Casa Rui Barbosa con Alexandre Santini, el Gobierno de Argentina a través del Ministerio de Cultura y sumada a mi participación, la de Diego Benhabib; La Municipal de Guadalajara a través de la dirección de ciudad con Luisa Velazquez Santiago, la Alcaldía de Bogotá a través de su secretaría de Deporte y Cultura con Lady Viviana Ramírez Orrego; e Intersectorial por que participó la Universidad de Guadalajara a través de su Maestría en Gestión Cultural con el Profesor Jose Luis Mariscal Orozco y más de 100 referentes de organizaciones comunitarias de todo el continente latinoamericano.

Esta experiencia me ha demostrado que, en síntesis, somos todos parte de un mismo entramado cultural donde cada hilo cuenta, cada fuegoito debe encenderse, brillar e iluminar. Como diría Eduardo Galeano en su poema El Mundo.

3

Del Programa Ibero cultura Viva en sí

A diferencia de otros programas de cooperación internacional de SEGIB, Ibero cultura Viva se ha caracterizado por un modelo de gestión que incorpora activamente a representantes de la sociedad civil en el diseño de sus líneas de acción. Este modelo

híbrido ha permitido un diálogo constante entre Estados y organizaciones, algo poco común en los espacios de cooperación internacional.

Otra característica que tiene el programa, es que es el único de la SEGIB, que lo que aporta cada país, (hay algunos que aportan más que otros), va a un fondo común y se reparte por igual a cada Estado miembro. a través de las acciones o programas acordados por los representantes de cada país miembro. La operativa del programa, trata de Planes Estratégicos Trienales (PET), que son acordados por los Estados miembros en la reuniones de Consejos Intergubernamentales. Para cada año se establecen planes Operativos Anuales (POA), donde se define el quehacer de ese año para cumplir las metas establecidas en los PET.

Las presidencias son rotativas, y tienen una duración de 3 años, donde también se elige Vice Presidencia y un Comité Ejecutivo integrado por 3 países. En línea histórica de 2014 a 2017 fue Brasil y Argentina, quienes ejercieron Presidencia y Vice Presidencia; de 2017 a 2020 fue Argentina quienes tenía la presidencia y Chile y Uruguay ejercían la vicepresidencia de forma conjunta; de 2020 a 2023 fue el turno de México y Argentina, presidencia y vicepresidencia respectivamente y de 2023 a 2026 Brasil y México ejercen ambos roles.

Los desafíos que se han presentado en este esquema, es que no todos los países miembros han participado con el mismo nivel de compromiso, un poco por las agendas propias de cada Estado, y otro poco por la consideración de cada funcionario que ocupaba las carteras de cultura. Una marca de ello es que en la reunión del Consejo Intergubernamental en diciembre del 2023, se debía cambiar la presidencia, y ninguno de los Estados que no habían tenido esa responsabilidad quiso asumir, por tanto Brasil tomó la presidencia como lo hizo en de 2014 a 2017.

Dentro del mundo SEGIB, Ibercultura Viva no ha logrado ser un programa prioritario, tal vez por lo mismo que pasa en las agendas de muchos de los gobiernos, que se prioriza la posibilidad del valor agregado económico de la cultura ante la posibilidad de trabajar por la diversidad cultural y los derechos culturales. A eso sumarle que la histórica falta de recursos estructurales, ha dificultado la consolidación como política estable dentro de la Cooperación Internacional, siendo que el Programa se ha mantenido

como una oferta a un nicho específico: Organizaciones de la Cultura Viva Comunitaria, quienes han logrado tener incidencia y fuerza instituyente de sus proclamas, como ya lo expusimos.

Sin embargo el Programa Ibercultura Viva ha desarrollado herramientas, a modo de convocatorias de financiamiento y fondos de cooperación, permitiendo a organizaciones comunitarias accedan a recursos para el desarrollo de sus proyectos particulares para también en plano de movimiento. Podemos nombrar a los Fondos de Movilidad, que permiten generar intercambios, aprendizajes entre las distintas redes, principalmente le permitió a muchos representantes y referentes de colectivos comunitarios participar de los Congresos Latinoamericana de Cultura Viva Comunitaria. Otras de las iniciativas destacables son los concursos y las convocatorias de proyectos, que otorgan financiamiento a experiencias de distintos países, fortaleciendo proyectos comunitarios y redes de organizaciones. Un aspecto importante del programa es la de formación, donde a través del Programa Banco de Saberes (espacio de intercambio de procesos y sus experiencias) ha permitido generar aprendizajes colectivos o con la alianza con FLACSO (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales) en donde el Programa brinda becas para participar del Posgrado Internacional en Políticas Culturales de Base Comunitaria.

Con lo que venimos desarrollando, demostramos que el movimiento de Cultura Viva Comunitaria, ha sido el gran motor detrás de Ibercultura Viva, pero también ha desarrollado su propio camino, con dinámicas que van más allá del programa. A esa incidencia la podríamos analizar en tres dimensiones:

Por un lado la expansión del Movimiento en América Latina y hasta en España. Desde el primer Congreso Latinoamericano en Bolivia en 2013 el Movimiento ha crecido significativamente: 5 Congresos Nacionales (en 2025 se hará el 6to en México, y ya se planifica el 7mo en Colombia), esto demuestra una consolidación como espacios de articulación y proyección, a pesar de que en el último tiempo ha habido tensiones hacia dentro del Movimiento, por la relación con los Gobiernos, secuelas de que la incidencia en la política les permitió algunos ocupar espacios de responsabilidades y otros no lo han logrado en sus propios territorios.

La conformación de redes continentales que son parte del Movimiento de Cultura Viva Comunitaria, también nacionales y/o regionales han influido en políticas públicas locales, y en difundir el nombre de la Cultura Viva Comunitaria y los conceptos que con esto se trae. El entramado también ha permitido un fortalecimiento continental de prácticas comunitarias que integran Pueblos Originarios, arte, educación, salud, feminismos y derechos humanos.

En ese sentido, Ibercultura Viva ha jugado un rol importante en este proceso de generar espacios de encuentro y financiamiento, pero la incidencia del movimiento ha sido más amplia, incluyendo estrategias de movilización y alianzas con otros sectores sociales.

Programas como Puntos de Cultura que además del orden nacional como de instancias locales, además de Brasil, también en países como Argentina, Costa Rica, Ecuador, Perú, Uruguay, entre otros. Como la creación de leyes en Brasil y Perú. Fue un logro de la cultura viva comunitaria de su poder incidencia, el problema, a veces, fue que quienes ocupaban los espacios de responsabilidad en los gobiernos de estos temas, no tenían noción de la cultura viva comunitaria y su movimiento, sumado a eso los cambios de gestiones de los gobiernos, y las orientaciones políticas de los mismos, clausurando o abriendo las posibilidades a este paradigma de política pública.

Sin duda esto último ha sido un elemento que ha traído tensiones hacia dentro del Movimiento y de las organizaciones para con los gobiernos. Muchas organizaciones siguen viendo con recelo la relación con el Estado, temiendo proceso de cooptación o burocratización, lo cierto es que lograr incidencia, hay que buscar estar bien parado frente a quienes administran los fondos públicos, y tratar de trazar un camino conjunto donde las organizaciones puedan tener un espacio de participación e injerencia. También, el trabajo de las organizaciones culturales comunitarias sigue siendo precarizado, sin un marco normativo que garantice derechos laborales o acceso a financiamiento estable o la dependencia de los fondos de Ibercultura Viva para la celebración de los encuentros; Por mas que sea una conquista del Movimiento, también ha mostrado los límites de la institucionalización donde la tensión entre la autonomía y el

reconocimiento sigue siendo un tema central en el debate sobre el futuro de la Cultura Viva Comunitaria.

5

A modo de cierre

Siento que Ibercultura Viva, por tanto, no solo es un programa; es una conquista del Movimiento de Cultura Viva Comunitaria, de las organizaciones que trabajan en los territorios y desde ahí debe convertirse en una invitación a repensar el papel de la cultura en nuestras sociedades. Con su lógica de Planes Estratégicos Trienales, y sus Planes Operativos Anuales, sumado a la Red de Ciudades y Gobiernos Locales, nos da una premisa de que hay una estructura que está sólidamente construida. y que a través de su enfoque en la participación activa de las comunidades, establece un precedente sobre cómo las políticas públicas deben construirse desde y para el pueblo. Esto nos lleva a plantear la siguiente pregunta: ¿estamos dispuestos a escuchar realmente a quienes forman la base de nuestras culturas?

Frente a una tradición que solía, y en muchos aspectos emergen gobiernos que nuevamente se enfocan en artistas individuales o industrias culturales, este paradigma del cual fue construido el Programa Ibercultura Viva, reconoce a las organizaciones comunitarias como sujetos culturales legítimos, con capacidad de autogestión, incidencia y transformación social.

Este nuevo paradigma de política cultural pública no solo financia actividades, sino que reconoce a las comunidades como protagonistas de sus propias políticas culturales. Es una política de base, descentralizada, participativa y con un fuerte anclaje en los derechos culturales, que busca empoderar a las organizaciones comunitarias y garantizar su sostenibilidad a largo plazo.

Queda ver como esa estructura construida en el marco de la cooperación internacional puede realmente pensar y ejecutar acciones que sean coincidentes con las realidades de las miles de organizaciones culturales comunitarias que llevan adelante sus tareas en el continente latinoamericano y la península ibérica. Territorios, comunidades que establecen estrategias de acción, resistencia, conquistas y derrotas. El desafío actual

es cómo consolidar este modelo sin depender exclusivamente de los cambios de gobierno, cómo fortalecer su incidencia en la institucionalidad y cómo evitar que se convierta en una política endogámica sin diálogo con otros sectores.

Una gran tarea también para el Movimiento de Cultura Viva Comunitaria, de mantenerse unido y afín a sus objetivos iniciales. Incidencia y Participación en la política, Transformación de la democracia. Porque hay metodologías que se agotaron.

Bibliografía

Benhabib, D. y Santillan Güemes, R. (2022) *Valorizar lo propio, potenciar lo común*. RGC Ediciones

Bonfil Batalla, G. (1981). *Lo propio y lo ajeno: una aproximación al problema del control cultural*. Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, 27(103)

Canelas Rubim, A. A. (2023) *Comunicación, cultura y políticas culturales*. RGC ediciones.

Castiñeira de Dios, J. L. (2013). *Crítica de la gestión cultural pura*. Aportes para el debate, 23.

Galeano, E. *El Libro de los Abrazos*.

García Canelini, N., 1990, *Culturas híbridas*, México, Grijalbo.

Mariscal Orozco, J. L. y Guerra Veas, R. (2022). *Revisión a la gestión cultural latinoamericana*. RGC Ediciones.

Mendez Calado, P. 2023. *Cultura, desarrollo y maldesarrollo*. Ensayos sobre políticas culturales, problemáticas sociales y emancipación social. RGC ediciones.

Rivera Cusicanqui, S., 2010, *Ch'ixinakax utxiwa : una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, Buenos Aires , Tinta Limón.

Santini, A. (2020). *Cultura Viva Comunitaria*. Políticas Culturales en Brasil y América Latina. RGC Ediciones.

Semán, P. y Vila, P., 2011, *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*, Buenos Aires, Gorla-EPC.

Turino, C. (2022) *Por todos los caminos: Puntos de Cultura en América Latina*. RGC Ediciones.

Velazquez Santiago, L. Mariscal Orozco, J. L. y VVAA (2024). *Modelo de orientación para la acción cultural con enfoque en derechos humanos y sostenibilidad*. 1ª edición especial. IberCultura Viva.

Vich, V. (2019). *Desculturalizar la cultura: la gestión cultural como forma de acción política*. Siglo XXI Editores.

Yúdice, George, (2002) *El recurso de la cultura*, Buenos Aires, Gedisa.

EL CINE INDÍGENA EN ECUADOR UNA APUESTA DE POLÍTICA PÚBLICA CULTURAL DESDE LA ORGANIZACIÓN SOCIAL

Norma Rocío Gómez Semanate¹

RESUMO:

El cine indígena en el Ecuador es el resultado del trabajo organizado de los trabajadores y trabajadoras del cine y el audiovisual que buscaron categorizar al cine como una necesidad de autorepresentación. Tras un largo proceso de entender el lugar que los indígenas ocupamos en el imaginario social decidimos reafirmar nuestro derecho a la creación y recreación de nuestra imagen propia y emprendimos un proceso organizativo para generar política pública.

PALAVRAS-CHAVE: Cine, cine indígena, autorepresentación, representación.

Desde la fundación de Ecuador como república, la representación de lo indígena expresa la disputa entre los sujetos políticos, sociales, económicos para definir el ordenamiento de la sociedad ecuatoriana. Hasta la década del ochenta del siglo pasado, en esa disputa, los indígenas hemos estado enunciados en tercera persona, bien para mantenernos excluidos o bien para incluirnos en apuestas sociales. Apenas hace treinta años atrás, desde inicios de los años noventa, nosotros nos hacemos un lugar de enunciación.

La imagen de lo indígena, instaurada como verdad de lo que somos, se forjó en la Colonia Española. Es una imagen del *otro* – los naturales - que imaginaron quienes vencieron, sometieron, dominaron, despojaron y explotaron a nuestros ancestros. Es una imagen que generaliza, está cargada de estereotipos, juicios y prejuicios, esconde facetas de la realidad, carece de historia, de particularidad y de detalle, eramos calificados como “bestias, monstruos sin alma, incapaces de emulación, ingratos,

¹ Originaria del Pueblo Kitu Kara. Gestora y activista de la Cultura. Coordinadora de WarmiCine, Comunicadora Social por la Universidad Central del Ecuador, maestrante de Antropología Visual de la FLACSO Ecuador, posgradista en Política Pública de Base Comunitaria en FLACSO Argentina. Productora – Guionista. rocioallpa@gmail.com

desleales, holgazanes, una calamidad inaudita, una plaga pero necesaria” (Albornoz, 2014, 3).

A finales del Siglo XIX e inicios del Siglo XX, irrumpen los liberales en el escenario político, social y cultural, elevaron su voz denunciando las condiciones de extrema explotación que vivíamos los indígenas a manos de curas y terratenientes.² El liberalismo planteó la exoneración del pago de la contribución territorial y del trabajo subsidiario, se prohibió los servicios gratuitos y principalmente la libertad de pagar la deuda y la posibilidad de abandonar al patrón. Sin embargo la corriente liberal envejeció y en palabras de Andrés Guerrero se ejerció una ventrolocuia, se trató a los indígenas como si fuésemos niños, que no nos representábamos a sí mismos en trámite alguno sino a través de una persona interpuesta que nos interpretaba ante la institucionalidad estatal (López, 2012)³

Una práctica evidente del trato al indígena en esa época, es el archivo fotográfico del quiteño José Domingo Laso (1870-1927)⁴ un archivo que expresa la mirada racista y excluyente de su tiempo, se veía a los indígenas como seres infantiles y sin identidad, y, se experimentaba vergüenza con nuestra presencia; se borró la figura indígena de sus postales reemplazándola con imágenes más aceptables. “El borrón que Laso ejecuta para eliminar al elemento indígena responde a un retoque higiénico que eliminaba de la representación visual de la ciudad todo aquello que afea el paisaje y de la pobrísima idea de nuestra cultura” (Laso 2013, 108).

En los sesentas, setentas y ochentas, las izquierdas caracterizan a la población que surge del régimen de hacienda, es decir, nosotros los indígenas, apelando a las categorías de conceptualización y análisis – clase, vanguardia proletaria, campesino, burguesía, pequeña burguesía, etc. - que se aplicaron en los procesos de superación del feudalismo en Europa y en las revoluciones rusa y china, se avoca a la tarea de comprender al *otro*

² Albornoz César, La revolución que no redimió al indio ecuatoriano, https://www.researchgate.net/publication/277021007_LA_REVOLUCION_QUE_NO_REDIMIO_AL_INDIO_ECUATORIANO (Consultado el 10 de mayo de 2018)

³ López, Wladimir, Tesis de Grado, Administración de Poblaciones y Ventroloquia en Ecuador: análisis de la obra de Andrés Guerrero, Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2012.

⁴ Laso, Francois, La Huella Invertida, antropologías del tiempo, la mirada y la memoria, la fotografía de José Domingo Laso 1870-1927. Uruguay: Centro de Fotografía de Montevideo, 2018. <http://josedomingolaso.blogspot.com/> (11 de mayo de 2018)

como clase, en proceso de incorporación al sistema económico y social capitalista (Velasco, 1979).

1. La irrupción de los indígenas en la historia ecuatoriana como sujeto social y político

El movimiento indígena irrumpe en la política nacional y se hace un lugar de enunciación desde sí mismo a partir del 28 de mayo de 1990, cuando indígenas de distintos pueblos se tomaron pacíficamente la Iglesia de Santo Domingo en Quito, acción que constituyó un punto de referencia de un progresivo alzamiento en veintitrés provincias del Ecuador.

Se trataba de una acción que dio origen al levantamiento indígena de los 90 que paralizó el país. Una acción que unía las reivindicaciones particulares de tierra, agua, servicios, crédito, precios, etc. a una propuesta nacional, pluriétnica y multclasista de un estado plurinacional, justo, solidario y democrático que convocó a la sociedad ecuatoriana en su conjunto.⁵ El levantamiento fracturó la representación dominante de lo indígena. Tomó por sorpresa a los medios de comunicación, que difundieron los acontecimientos masivamente, aunque, intentando mostrar a “indios” manipulados que no sabían qué y por qué se levantaban.

El pronunciamiento del presidente de Ecuador de entonces, Dr. Rodrigo Borja, respecto al Levantamiento indígena de 1990 no deja dudas sobre la imagen de los indígenas estereotipada como inocentes y manipulables:

"Agitadores sin conciencia de Patria y sin sentimientos de nacionalidad pretenden dividir al país *utilizando malignamente a los indígenas de la Sierra*. (...) A estos agitadores irresponsables les pondremos en vereda, porque nadie tiene el derecho a perturbar la paz en el país y *soliviantar* a los indígenas y campesinos" (Guerrero en Muratorio 1994, 197).

⁵ Hoy, "El Levantamiento", 11 de junio de 1990. Kipu N° 14, Enero-Junio 1990. Informe especial sobre el Levantamiento Indígena, pg. 85.

A partir de junio de 1990 los pobladores urbanos, en la intimidad de sus hogares, cambiaron la connotación que tenía de los indígenas pues a través de los medios de comunicación los vieron tomarse carreteras, cortar caminos, paralizar el tránsito, desabastecer mercados, tomarse haciendas e increpar a los medios y a la sociedad. “el levantamiento indígena cuestionaba al Estado mismo, sus aparatos e instituciones, al sistema de dominación” (Bustamante en Cornejo 1991, 106).

En el 90 la presencia indígena en el país aparece de manera abrupta ante la mirada de la población blanco-mestiza en los medios de comunicación. Por primera vez los indígenas son parte de las noticias de primera plana, la imagen del indígena buen salvaje se desdibuja y se visibiliza la presencia de un pueblo organizado. En términos de representación, el levantamiento indígena se inscribe como un hito de la crisis de la representación en el país “las secuencias de Ecuavisa (un canal de televisión nacional) es de los miles de indios con sus ponchos rojos corriendo, en oleadas, hacia los camarógrafos, es decir, hacia los espectadores - simbolizaron dramáticamente la situación” (Bustamante en Cornejo 1991, 105).

Desde el levantamiento del 90, el movimiento indígena disputa el sentido de las representaciones. Se evidencia la cuestión de la etnicidad como puntal de la identidad nacional y, proclamando los quinientos años de resistencia al colonialismo, se plantea, en palabras de Muratorio, convertirse en los imagineros de sí mismos, “devolver la palabra” y dotar de significación al ser indígena, utilizando varios soportes tecnológicos, entre ellos el cine comunitario y el audiovisual.

Si bien la representación dominante se mantiene en los que conservan el poder, desde el movimiento indígena surgen otros modos y, con la tecnología audiovisual al alcance, ésta se vuelve una aliada para documentar aquello que los medios de comunicación silencian y, con el relato desde el otro, nosotros, la representación visual de lo indígena se modifica. Los indígenas “tratan de abrir los espacios sociales y políticos que le permitirán una definición más autónoma de la identidad” (Muratorio 1994, 112).

Así, la representación en el cine y el audiovisual indígena codifica nuestra presencia de otra forma, dotando de significación propia a la imagen de lo que somos para *nosotros* y

para los *otros*, ligada al objetivo de construir relaciones interculturales en una realidad que definimos como de diversidad cultural.

Los diferentes sistemas de representación desarrollados por cada cultura y en cada momento histórico son dispositivos de comunicación social que no sólo reproducen la diversidad de puntos de vista sobre la realidad, sino que, al mismo tiempo, determinan las pautas perceptivas con que establecemos nuestras relaciones con el entorno (Masoliver y Arguimbau en Ardèvol y Muntanola 2004, 233).

Los productos audiovisuales indígenas, entonces, son el registro de la auto representación que hacemos los indígenas. Ciertamente, resuena un sujeto con ser propio en el imaginario colectivo. Pero, es necesario dejar asentado que, simultáneamente, se renueva la imagen de lo indígena en los sectores dominantes, hoy por hoy, se potencia la imagen exótica de lo indígena como oferta del negocio capitalista del turismo.

2. Hacia la Política Pública Cultural.

La historia, el conocimiento y la sabiduría de los pueblos y nacionalidades en el Ecuador tiene un soporte desde la oralidad, buscamos llevar esa oralidad a la imagen y al audio de acuerdo a los principios culturales de cada pueblo y nacionalidad para salvaguardar así la memoria ancestral; haciendo del audiovisual una herramienta indispensable para preservar el conocimiento y la sabiduría de los pueblos originarios. La ausencia de la voz e imagen del indígena en la historia oficial de nuestro país provoca desconocimiento, desvalorización, discriminación y racismo en un Estado reconocido como Plurinacional e Intercultural.

Así, en diciembre de 1994 se desarrolla el I Festival Continental de Cine y Video de las Primeras Naciones de Abya Yala, en la ciudad de Quito y en cuarenta comunidades de los pueblos y nacionalidades del Ecuador. El festival se realizó por cuatro ocasiones y como resultado se creó en la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador CONAIE una videoteca con más de 500 obras de cine indígena que provienen de

distintos países. Además, se remite una declaración cuya proclama es la reivindicación del derecho a la creación y recreación de la imagen propia.⁶

En el 2007, la CONAIE junto a la corporación RUPAI como parte de la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los pueblos Indígenas (CLACPI)⁷, y el aval de la Universidad Intercultural Amawtay Wasi, convocan al Primer curso de profesionalización de comunicadores indígenas a nivel nacional, se capacitan por un año a alrededor de veinte jóvenes de diversos pueblos y nacionalidades en distintas ramas de la comunicación como las nuevas tecnologías, la radio pero con un énfasis mayor en producción audiovisual y cinematográfica.

Tras este proceso de formación sumado a los nuevos cuadros de profesionales que estudiaron cine de manera formal, surge el movimiento que gesta la necesidad de una producción propia, de una auto devolución de la palabra y la imagen, así como de la representación y la autorrepresentación desde miradas propias y diversas en búsqueda de autodenominar al cine de pueblos y nacionalidades que en principio fue asumido como indígena.

Para posicionar el debate sobre la categorización del cine de los pueblos y nacionalidades, los realizadores indígenas del país se autoconvocan al I Encuentro nacional de productores audiovisuales y cineastas del Ecuador. El Encuentro se realizó en la provincia de Tungurahua el mes de Julio del 2014 y se extendió por tres meses más en mesas de diálogo en las provincias de Imbabura y Pichincha. Este trabajo logró ante la Institución Pública el Ecuador la creación de la categoría de cine para los “Pueblos y Nacionalidades” que implicada fondos de fomento cinematográfico del Ministerio de Cultura y el entonces Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador.

El Encuentro Nacional que permitió desarrollar las bases teóricas para debatir las formas y las necesidades de producción de los pueblos y nacionalidades se realizó con fondos públicos y con la presencia de gestores culturales que apostaban a procesos decoloniales y servidores públicos que fueron con el objetivo de entender porque la

⁶ Declaración del I Festival Continental de Cine y Video de las Primeras Naciones de Abya Yala, Quito, 1994.

⁷ CLACPI es una entidad creada en el año 1985 que se encuentra integrada por más de cincuenta (50) organizaciones, realizadores y colectivos indígenas (y no indígenas) con presencia activa en toda Latinoamérica. Su propósito principal es desarrollar un espacio de diálogo abierto y de articulación propio que permita gestar iniciativas y actividades colectivas de toda índole centradas en la aplicación estratégica de las diversas tecnologías de comunicación y de la cinematografía a la realidad indígena.

necesidad de una nueva categoría, cuyo principio era una apuesta de generar política pública cultural con la necesidad de que sea de base comunitaria.

Con base al marco jurídico constitucional del Ecuador, se justifica implementar nuevas formas de transmitir el conocimiento, basados en la espiritualidad, la minga, la reciprocidad, la corresponsabilidad y los principios fundantes de la forma de entender el mundo como pueblos ancestrales. La Constitución Política del Estado Ecuatoriano, en su artículo 57, reconoce y garantiza a las comunas, comunidades, pueblos y nacionalidades, los siguientes derechos colectivos: Art.1 Mantener, desarrollar y fortalecer libremente su identidad, sentido de pertenencia, tradiciones ancestrales y formas de organización social (...) y Art.13 Mantener, recuperar, proteger, desarrollar y preservar su patrimonio cultural e histórico como parte indivisible del patrimonio del Ecuador. El Estado proveerá los recursos para el efecto.

Bajo estos criterios planteamos que hablar de un cine diferente, significa hablar desde concepciones filosóficas de vida diferentes, significa en términos de Omar Rincón entender que no hay una cultura, sino que habitamos culturas diversas y plurales. Comprender la necesidad de crear, sentir y pensar un cine diferente implica comprender que la apuesta por realizar un cine que visibilice, que cuente, que promueva mirar la presencia de los pueblos indígenas es un acto político, es una lucha por mostrar los otros rostros desde la dignidad a través del arte.

Este ejercicio de pensar de manera colectiva la categoría de Cine de los pueblos y nacionalidades responde entonces la necesidad de plantearse una Política Pública con base comunitaria, entendiendo lo comunitario como un principio propio de los pueblos que no es solo afín a nosotros, sino que responde a una práctica organizativa inherente al ser humano.

En Ecuador se considera a las producciones comunitarias como “aquellas que atiendan las necesidades de los pueblos y nacionalidades indígenas, montubios, afro ecuatorianos o grupos de atención prioritaria [...] que compartan vínculos de identidad, memoria y discurso” (Convocatoria Fondos de Fomento a la Cinematografía 2013, 26). El cine comunitario emerge como un instrumento de acción de la comunicación y presencia de las colectividades y pueblos que buscan decir y hablar con su propia voz. “Es una

herramienta de autoafirmación y recreación de sus imaginarios históricos, de su identidad y pertenencia, y es también una manifestación cierta de la fuerza vital de la comunidad, como historia articuladora de un nosotros que busca romper el histórico cerco de silencio al que fue sometido como sujeto colectivo” (Álvarez 2012, 20).

Cuando la sociedad civil, es decir, los cineastas organizados buscan generar debate en el proceso de autorepresentación se evidencia de manera clara cómo se debe generar política pública y aunque como menciona Fresia Camacho y Diego Benhabid, la relación con el Estado se caracteriza por estar “signada por el conflicto permanente y las tensiones propias de un actor social que pugna por ganar espacios de autonomía y libertad, y un aparato burocrático y político cuyas reglas del juego van marcando los límites legales de la ampliación de derechos” la apuesta por narrar desde lo diverso encuentra los modos de sortear con las políticas Estatales y debate desde la palabra y la escritura la necesidad de visibilizar presencias desde el arte.

Ecuador era un país que se forjaba como limpio, sin lo indígena que no afee o lo manche, pero su historia republicana fue marcada por incontables levantamientos encabezado por indígenas, por naturales que se negaban a desaparecer. Con esa fuerza se da el levantamiento de 1990 y marca un hito histórico sobre el imaginario de lo indígena, el indígena se vuelve un sujeto social y exige que se reconozca su presencia. El Estado Monocultural que produce es la muerte de las culturas, la muerte de las identidades (Rincón, 2023) se ve abocado por la presencia de los indígenas, con esa consigna se reafirma la presencia de los pueblos y nacionalidades “se produce la nostalgia por las culturas perdidas” y el Estado se reconoce como un Estado Plurinacional e Intercultural.

Esta Política Pública con base comunitaria apostada por los procesos organizativos de artista indígenas surge también por la necesidad de “luchar por el poder de nombrarse, presentarse expresarse y reconocerse” (Rincón, 2024) asumiendo un punto de enunciación desde lo político, pero también desde la necesidad de cuidar las culturas de la industria, pero con la convicción de responder a derechos laborales que dignifiquen el trabajo artístico - cultural.

En las bases del último llamado de Instituto de Fomento a la Creatividad e Innovación IFCI para la Producción Audiovisual de largometrajes de ficción y documentales de pueblos y nacionalidades dice “El presente concurso busca incentivar producciones cinematográficas culturalmente diversas (...) busca fomentar la participación de las personas, colectivos, comunidades, pueblos y nacionalidades en la construcción del conocimiento y acceso a la memoria social y patrimonio cultural, en la diversidad de sus interpretaciones y resignificaciones” es decir, se parte el criterio de entender la producción comunitario como netamente indígena, y se considera las “historias indígenas” como principal característica de esta categoría.

Llegar al 2025 con nuevo anuncio de llamo a fondos de fomento con una categoría de Pueblos y Nacionalidades es un logro, el resultado del análisis crítico y de la apuesta política de los cineastas y productores audiovisuales que promovieron desde el 2014, es decir, un recorrido de 10 años para que las bases respondan a las necesidades de producción desde los pueblos, con los pueblos siendo sus propios actores creativos y profesionales, una apuesta que va más allá de cumplir con parámetros estéticos, si no que buscan aportar a la memoria colectiva y digna de lo indígena.

Aunque una de las prácticas coloniales es todavía visible en el tratamiento que se dan en las bases, contar con recursos económicos para la producción es una ganancia de la presión de los actores de la sociedad que nos solo buscan producir desde una mirada artística, sino que es todavía una apuesta a controlar los recursos, a ser autoridad y sobre todo a ser sujetos creadores de contenidos, de conocimientos y saberes.

Es una apuesta colectiva a responder a la estructura racista, patriarcal y colonial que se impone en la sociedad e inclusive en los mismos actores indígenas, es una apuesta a elevar discursos indigenistas, coloniales, antropocéntricos y hasta antropológicos que rompen con los principios básicos como “la vida al centro” y la “práctica comunitaria”. Es una construcción de las periferias, desde lo subalterno, que se niega a desaparecer y que busca una construcción de identidad tanto individual como colectiva, así como hacia adentro hacia lo privado.

Uno de los retos más grande para la generación de esta Política Cultural, que aporte al desarrollo del arte cinematográfico de los pueblo indígenas, fue encontrar los

justificaciones conceptuales y epistemológicas para que el aparato burocrático comprenda y acepte la necesidad de una generar una categoría, a pesar de la justificación del marco legal que está escrito en la constitución es necesario conceptualizar para los otros, esta conceptualización se vuelve compleja cuando son muy pocos los compañeros y compañeras que “escriben”.

Otro reto complejo es que la categoría se mantenga cada año, es decir, cada año las organizaciones dedicadas al arte cinematográfico tiene que exigir que se cumplan con el llamado a fondos de fomento, es alarmante que la construcción de la Política Cultural responda a la voluntad política de quien esté al mando del Ministerio de Cultura y sus institutos.

Desde el 2015 que se hizo el primer llamado con una convocatoria específica para Pueblos y Nacionalidades cada año, los gremios solicitamos reuniones con quien esté a cargo del Ministerio de Cultura para argumentar porque se debe sostener esta política pública, solicitamos que las bases respondan también a las realidades de postulación los Pueblos y Nacionalidades. Después de la primera convocatoria, esta categoría está en constante construcción, cada año se realizan mesas de trabajo por parte de los trabajadores del sector para mejorar las bases de postulación, algunas de nuestras exigencias se han aceptado otras siguen en demandas.

En el 2017 el Fondo de Fomento respondió a la necesidad real de producción del cine de Pueblos y nacionalidades, para lo que se levantó un mapeo de la situación de nuestro cine y se logró el inicio de proyectos que ahora están alcanzado un sistema de distribución que antes no era posible. Se apoyó al desarrollo de proyecto de dos largometrajes; la posproducción de un largometraje y la producción y postproducción de dos cortometrajes.⁸

En cada discusión con los representantes del Estado argumentamos nuevas necesidades que arroja la experiencia de los llamados anuales, por ejemplo, se ha gestionado la

8

<https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/33-proyectos-resultaron-beneficiarios-de-la-primer-convocatoria-del-concurso-publico-para-proyectos-cinematograficos-y-audiovisuales/>

propuesta de que sean profesionales indígenas, que conocen nuestra realidad, quienes conformen los jurados, exigimos en el marco de la Constitución la protección a los saberes y conocimientos, así como la dignidad de la imagen y la protección de los derechos laborales. También se ha gestionado la posibilidad de otras formas de entrega de los recursos que no pasen por pólizas de garantía cuyos rubros son demasiado altos para nuestras condiciones económicas.

También se ha batallado con las lecturas discriminatorias sobre nuestra labor en el hacer cinematográfico, pues se consideraba que por ser indígenas nuestro trabajo tenía menos valor, es decir, por un proyecto con las mismas condiciones de producción en la “categoría común” se entrega un porcentaje mayor de recursos.

Es a partir del 2020 que se realiza el Primer llamado para Producción Cinematográfica para Pueblos y Nacionalidades en lengua Shuar y Kichwa, con un mismo Fondo de Fomento que el llamado para las demás formas de hacer cine. El primer año se entregó recursos para un primer largometraje propuesto y pensado desde una organización indígena. El 2021 no se realizó un llamado y en el 2022 se entregó fondos de fomento a dos largometrajes propuestos por no indígenas⁹ y que fueron trabajados por un mínimo de técnicos indígenas.

El 2023 tras una serie de mesas de trabajo logramos devolver la categoría al principio de la reafirmación positiva y se entregó Fondos de Fomento para la producción a dos proyectos cinematográficos propuestos, pensados y realizados por organizaciones indígena y a cuatro proyectos de postproducción uno de ellos nuevamente propuesto por cineastas no indígenas. En el 2024 se ha logrado sostener el Fondo de fomento para Pueblos y Nacionalidades y se entregó el recurso a cinco proyectos, esta vez incluye un proyecto del Pueblo afro ecuatoriano.

Cada año buscamos proteger la categoría de quienes siguen sosteniendo sus miradas paternalistas sobre nuestras presencias y aprovechan de esta lucha colectiva para hacer sus películas con un fondo que busca precisamente romper con el estereotipo de la

⁹ https://www.creatividad.gob.ec/wpcontent/uploads/2022/04/acta_de_dictamen_.pdf

mirada poco cuidadosa que tienen algunos blancos – mestizos con privilegios de clase sobre nuestras historias, mitos, leyendas y de nosotros y nosotras mismo.

Finalmente, aunque la categorización no sea nombrada como Política Cultural de Base Comunitaria se recalca el proceso organizativo, las prácticas de pensar de manera colectiva, las necesidades de producción y la posibilidad colectiva de generar conceptos y argumentos.

Gracias a todo ese trabajo desde la organización social, se logró poner en el mapa de la Cultura Nacional la producción cinematográfica de los pueblos y nacionalidades del Ecuador promoviendo así una forma de resistencia a la colonialidad del Estado y de la sociedad, pero sobre todo reafirmando nuestras cosmovisiones, visibilizando nuestras presencias diversas y haciendo de este arte una nueva forma de dignificar nuestras imágenes, nuestras voces y nuestras estéticas y formas de vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Albornoz César, La revolución que no redimió al indio ecuatoriano.
<https://www.researchgate.net/publication/277021007>.
2. Bermudez, Beatriz. (1995). *Pueblos indígenas de América Latina y el Caribe Catálogo de cine y video*. Biblioteca Nacional. Venezuela
3. Camacho, Fresia y Benhabib Diego, 2024, Estado y Organizaciones Sociales ecuatorianos, siglo XIX y XX. FLACSO. Quito
4. Cornejo, Diego (1991). Indios. Una reflexión sobre el levantamiento indígena de 1990. Ediciones Abya Yala. Quito.
5. De Oliveira Dennis 2024, Cultura Popular, intelectuales periféricos y resistencias a la colonialidad del poder.
6. Gómez, Norma (2014). Construcción de un cine diferente: Cine indígena en el Ecuador. Universidad Central. Quito.
7. Laso, Francois, La Huella Invertida, antropologías del tiempo, la mirada y la memoria, la fotografía de José Domingo Laso 1870-1927. Uruguay: Centro de Fotografía de Montevideo, 2018. <http://josedomingolaso.blogspot.com/> (11 de mayo de 2018)
8. León, Christian, 2010. *Reinventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador*. Consejo Nacional de Cinematografía – La Caracola Editores. Quito.
9. López, Wladimir, Tesis de Grado, Administración de Poblaciones y Ventriloquia en Ecuador: análisis de la obra de Andrés Guerrero, Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2012.
10. Marcus, George y Michael Fischer. (2000) a [1986]. “Una crisis de representación en las ciencias humanas”. En *La antropología como crítica cultural: un momento experimental en las ciencias humanas*. Amorrortu Editores. Buenos Aires.
11. Mora, Pablo (2015). *Poéticas de la resistencia, El video indígena en Colombia*. Cinemateca Distrital; IDEARTES. Bogotá
12. Muratorio, Blanca, 1994. Imágenes e Imagineros, Representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglo XIX y XX. FLACSO. Ecuador.
13. Prieto, Mercedes, 2008. Rosa Lema y la misión cultural ecuatoriana indígena en estado Unidos: turismo, artesanías y desarrollo. FLACSO. Ecuador

14. Rincón Omar, 2024, Acerca de la(s) culturas: artes, identidades y entretenimiento.
15. Walsh, Catherine, Freya Schiwy, Santiago Castro Gómez (2002). *Indisciplinar las ciencias sociales. Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas desde lo andino*. Ediciones Abya Yala. Quito.
16. Zamorano, Gabriela y León Christian (2012). *Video indígena, un diálogo sobre temáticas y lenguajes diversos*. Revista Chasqui. FLACSO. Ecuador.
17. Página web de CLACPI <http://www.clacpi.org/>

LA GESTIÓN COMUNITARIA EN EL CONTEXTO LATINOAMERICANO COMO PRÁCTICA SIMBÓLICO-POLÍTICA SITUADA

Wilder Samuel Ramos Ochoa¹

RESUMEN: A partir de tres experiencias de gestión comunitaria situadas en las periferias urbanas de tres ciudades latinoamericanas reflexionamos sobre como aquellas prácticas simbólico-políticas de gestión comunitaria visibilizan una perspectiva otra que se revelaría en un contexto post-cultural latinoamericano. En tal sentido se realizó una investigación de tipo cualitativa-documentada incidiendo en el análisis hermenéutico de experiencias de gestión propias y contextualizadas. Una propuesta crítica de las políticas culturales normadas institucionalmente por el sistema.

PALABRAS CLAVE: campo cultural, conocimiento situado, gestión comunitaria, comunidad, política cultural.

¹ Bachiller en Artes Plásticas y Visuales (UNABAP). Diploma en Gestión Cultural Comunitaria (CLACSO). Posgrado Internacional en Políticas Culturales de Base Comunitaria (FLACSO). C.H.O.L.O. wildersamuelramos@gmail.com

CUERPO DEL ARTÍCULO

INTRODUCCIÓN

La investigación tiene como objeto reconocer las prácticas simbólico-políticas de gestión comunitaria y sus experiencias de resistencia local en las periferias urbanas de tres ciudades latinoamericanas. Estas prácticas reflejarían experiencias de defensa o resistencia de lo colectivo sobre lo individual, de lo periférico sobre lo central, de lo territorial sobre lo “cultural”, de lo comunitario sobre lo institucional, de las prácticas simbólico-políticas “situadas” sobre las prácticas ideológico-políticas “normadas”.

El estudio se enmarca en el cuestionamiento de las problemáticas socioculturales que la modernidad occidental establece particularmente en las periferias urbanas. En ese sentido, las prácticas de gestión comunitaria situadas resignificarían el espacio público convencional, transformándolo en un nuevo espacio público situado, inmerso en un contexto post-cultural.

Fundamento mi reflexión teórica de los hechos con base en los conceptos de “campo cultural” (Pierre Bourdieu), “esfera pública” (J. Habermas), “conocimiento situado” (D. Haraway), “lugar de enunciación” (W. Mignolo, D. Ribeiro.), “pensamiento normado” (J. Habermas, G. Yúdice.), “comunidad” (C. Turino), entre otros. Presento acercamientos a proyectos de gestión comunitaria en el contexto latinoamericano.

1. “Parque Autoarmable Nueva Esperanza” (Ventanilla - Perú) Colectivo C.H.O.L.O.
2. “Bienal de Arte Comunitario” (Bogotá - Colombia) Colectivo Arto Arte.
3. “Defendamos el Cerro de la Reina” (Guadalajara - México) Colectivo Defendamos el Cerro de la Reina.

1. CULTURA, POLÍTICAS CULTURALES Y COMUNIDAD

¿QUÉ ENTENDEMOS POR POLÍTICA CULTURAL?

Néstor García Canclini (2001) entiende la política cultural como un conjunto de motivaciones que busca incidir o transformar positivamente el entorno humano. Estas se llevarían a la práctica por distintos agentes culturales de la sociedad: el Estado como agente rector, las instituciones privadas como mediadores y las comunidades. Intervenciones que generalmente intentan suplir ciertas insuficiencias y/o aspiraciones

de transformación de la sociedad. Al respecto, Albino Rubim (2007) puntualizaría que estas dejarían de ser exclusividad del Estado para ser formuladas y operadas por diferentes agentes político-sociales (pág. 42). A su vez, Víctor Vich (2014) alegaría que las políticas culturales deberían “servir para revelar cómo las normas culturales que nos han socializado corresponden a patrones de poder, pero sobre todo, para deconstruirlas, deslegitimarlas y para comenzar a construir otras nuevas” (pág. 18).

Sin embargo, para el antropólogo argentino Ricardo Santillán Güemes (2009), es necesario definir no solo las acciones y motivaciones por la cual los agentes “culturales” realizan sus intervenciones en el entorno social, sino también tomar en cuenta lo que entendemos por “cultura”, con lo cual construimos todo el andamiaje de nuestro accionar en la sociedad. Nos diría: “todo tipo de política cultural (implícita o explícita) conlleva un concepto operativo de cultura que sostiene una determinada línea de gestión o acción cultural y no outra” (pág. 65).

Son muchas las definiciones de “cultura” que dirimen actualmente sobre su significado. Es conocida la clásica definición de “cultura” que Edward B. Tylor (“padre” de la antropología) en su libro *Culture Primitive* (1871) lo delimita como “ese todo complejo que incluye conocimiento, creencia, arte, moral, derecho, costumbre y cualesquiera otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de una sociedad” (1976, pág. 19); un concepto que con ligeras modificaciones rige normativamente hasta la actualidad. A su vez, Alfred Kroeber y Clyde Kluckhohn en 1952, en su obra *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*, consiguen contabilizar 164 definiciones de cultura. Si bien en algunos casos se focaliza más en los aspectos históricos, materiales o políticos, en todos ellos lo central estuvo vinculado al problema de los sistemas de pensamiento que caracterizan a cada sociedad.

En el presente siglo, el crítico literario inglés Terry Eagleton (2001) convencionalmente define “cultura” como una práctica armónica de las diferencias y de los conflictos, pues esta se manifiesta “aplacando los rencores y refinando las sensibilidades” (pág. 19). En cambio, para George Yúdice (2002) “el papel de la cultura se ha expandido de una manera sin precedentes al ámbito político y económico, al tiempo que las nociones convencionales de cultura han sido considerablemente vaciadas” (pág. 23).

Desde otras perspectivas, Andrea Neira (2024), tomando como referente al antropólogo colombiano Eduardo Restrepo, reúne y precisa ocho conceptos de “cultura”, los cuales en la actualidad se manifiestan habitualmente. De todos ellos, dos en particular, “cultura como producto de las relaciones de poder” (Stuart Hall) y “cultura como campo o esfera de acción” (Pierre Bourdieu), entienden las prácticas “culturales” como un campo de acción en donde se manifiestan las tensiones sociales y se disputan los sentidos y significados en determinadas prácticas que configuran dinámicas políticas, sociales y económicas. Es decir, un concepto de “cultura” situado, posicionado en un contexto social, a diferencia de otras que tienden a un tipo de accionar más “normado”. Para Eduardo Restrepo estas concepciones “normadas” de la cultura “diluyen la comprensión de la agentividad, el conflicto, el disenso y la multiacentualidad de las disímiles prácticas y representaciones inscritas en relaciones de dominación, disidencia y resistencia” (2012, pág. 30). ¿Podemos entender que estas acciones en tensión social (P. Bourdieu), producto de las relaciones de poder (S. Hall) se visibilizan sobremanera en torno a las periferias urbanas?

CAMPO, ESFERA Y PERIFERIA

Con Pierre Bourdieu entendemos que la presencia del conflicto en las relaciones de poder simbólicas o estético-políticas también se produce en el “campo cultural”. Allí se disputan los capitales o sentidos culturales (dominantes o dominados, globales o locales, etc.), pues existe una confrontación o lucha entre dos posiciones que confrontan en “una lucha, [...], entre el nuevo ingresado, que trata de hacer saltar los cerrojos de la cuota de ingreso, y el dominante, que trata de defender el monopolio y de excluir la competência” (2011, pág. 113). Un “campo cultural” que enuncia, de acuerdo a ciertos condicionamientos vivenciales, las distintas formas (paradigmas, cosmovisiones, etc.) de entender y actuar sobre una determinada realidad; las cuales entran en conflicto con otras visiones y posturas de la realidad que disputan sentidos con la posición dominante. De otro lado, en el “campo cultural” confluyen también formas de deliberación homogéneas, consensuadas, no “confluctuadas” de lo “cultural”. Estas prácticas culturales estarían sumidas en la idea de “esfera cultural”, en la que se norman los conflictos presentes en el “campo cultural”; según George Yúdice, “la relación entre la esfera cultural y la política” [...] sería el medio que usa la “cultura” para “internalizar el

control social, a través de la disciplina y la gubernamentalidad” (2002, pág. 24) . Al respecto, Pierre Bourdieu en *Campo de poder, campo intelectual* afirmaría que «en toda sociedad, una pluralidad de potencias sociales, [...], en virtud de su poder político o económico [...], están en condiciones de imponer sus normas culturales” (2002, pág. 31). Así, la presencia del conflicto en el “campo cultural” visibilizaría una relación enfrentada entre dos posiciones territorializadas geopolíticamente a partir de las periferias urbanas. En el contexto latinoamericano, como manifestaría Dennis de Oliveira (2024), “hablar de la periferia en América Latina no equivale a pensarla solo como un lugar de carencia, sino también de potencia”, puesto que “los conflictos contruidos a partir de las periferias articulan tanto reivindicaciones típicas de movimientos sociales clásicos –distribución de riquezas, políticas públicas, derechos sociales– como reivindicaciones de espacios y el reconocimiento de sus singularidades”. Entonces podemos definir las acciones artísticas o gestiones “culturales” como prácticas simbólico-políticas que se expresan en la dimensión o campo “cultural”.

Asimismo, en el “campo cultural” confluirían también formas de deliberación homogéneas, consensuadas, no “confluctuadas” de lo “cultural”. Estas prácticas culturales estarían sumidas en la idea de “esfera cultural”, en la que se norman los conflictos presentes en el “campo cultural”; según George. Yúdice, “la relación entre la esfera cultural y la política” [...] sería el medio que usa la “cultura” para “internalizar el control social, a través de la disciplina y la gubernamentalidad” (2002, pág. 24) . Al respecto, Pierre Bourdieu en *Campo de poder, campo intelectual* afirmaría que “en toda sociedad, una pluralidad de potencias sociales, [...], en virtud de su poder político o económico [...], están en condiciones de imponer sus normas culturales” (2002, pág. 31).

En ese aspecto, desde una mirada crítica, entendemos la labor “cultural”, posicionada conceptual y territorialmente desde la periferia urbana, como **prácticas simbólico-políticas situadas** que se re-produce conflictivamente en el “campo cultural” (Bourdieu, Yúdice, Hall). En cambio, reconocemos también unas **prácticas ideológico-políticas normadas** que reproducen el modelo sistémico cultural de dominación, la que se inscribe en la “esfera cultural”. Esta situación se presentaría en torno a dos dimensiones del “campo cultural”:

XIV Seminário Internacional de Políticas Culturais 2025

1. Periferia “comunal”: prácticas simbólico-políticas situadas (Bourdieu, Hall)
2. Esfera “cultural”: prácticas ideológico-políticas normadas (Habermas, Yúdice)

Así, y a modo de conclusión, podemos afirmar que las prácticas ideológico-políticas normadas reproducen en la “esfera cultural” las convenciones (estéticas y/o “culturales”) de una modernidad occidental, ubicadas geopolíticamente en el centro. A su vez, las prácticas simbólico-políticas situadas visibilizarían los conflictos inmersos en un territorio comunitario, periférico, o mejor dicho un “campo comunal”; estas reconstruyen, en palabras de Jorge Blandón (2013), “la acción política y la sociedad en un nuevo paradigma que desde abajo de la sociedad recree el ejercicio del poder” (pág. 22).

UN CONOCIMIENTO SITUADO, UN LUGAR DE ENUNCIACIÓN

La filósofa feminista Donna Haraway (1995) define como “conocimiento situado” a toda práctica consciente de las condiciones sociales y materiales de una comunidad. Este “conocimiento situado” se posiciona en un determinado contexto histórico-social que se fundamenta en una situación real y concreta. Este proceso de desidentificación fronteriza implicaría en principio una reconfiguración en los modos de producir “cultura” en la ciudad, pero por sobre todo en las maneras de pensar, sentir y hacer comunidad desde nuestros propios saberes.

El semiólogo decolonial argentino Walter Mignolo (2003) expresa esa manera de relacionarse profundamente con el entorno a través del concepto de “lugar de enunciación”, cuya idea nos remite al espacio epistémico que se habita, que se asume y desde el que se ejerce la acción de relacionamiento social. Lugares de historia, de memoria, de dolor, de lenguas y saberes diversos donde se genera pensamiento. Para Mignolo, esta categoría ubica al sujeto de conocimiento dentro de distintos espacios epistémicos de enunciación, en donde el territorio y lo político confluirían en la “necesidad de pensar el conocimiento como geopolítico” (2003, pág. 21). A su vez, para la periodista y filósofa brasileña Djamila Ribeiro (2018) define “el lugar de enunciación” como un lugar social desde donde los grupos se originan y actúan en concordancia.

En términos simbólicos, la gestión migraría de un *establishment* “cultural” oficial al reencuentro de una identidad “comunal” periférica, fronteriza y migrante, establecida en

los márgenes urbanos de la ciudad. En ese aspecto, las prácticas simbólico-políticas de gestión comunitaria situada, que diversas agrupaciones y colectivos emergentes desde la periferia urbana germinarían en consonancia con sus propios contextos, y donde la relevancia social y el proceso se tornan ejes principales de la acción, más que la persistencia estética o el producto final del proyecto mismo (Yáñez, Vich). Según Amao (2017), “ante la incorporación de nuevos actores que por sus experiencias y perspectivas, reformulan los sentidos tradicionales, en una suerte de renovación del campo” (pág. 170). Una renovación del campo que implica una intervención de nuevos sentidos en el espacio urbano.

¿UNA GESTIÓN CULTURAL NORMADA?

En esa línea de reflexión, ¿podemos afirmar que los procesos tradicionales de gestión cultural tal como se presentan son condicionados y/o normados por la institucionalidad sistémica? Consideramos que la gestión cultural prospera en la actualidad como el instrumento con el cual Occidente impulsa sus renovados proyectos de colonización ideológica y política en Latinoamérica. Desde el origen del sistema-mundo global (I. Wallerstein), la cultura como episteme rectora del modelo de existencia moderno-colonial, se convierte en el control ideológico-político durante los siglos XIX y XX; según George Yúdice (2002), “la cultura [...] se convirtió en un medio para internalizar control social a través de la disciplina y la gubernamentalidad” (pág. 24).

En el presente siglo, institucionalizada la “cultura” como eje rector del sistema, ya se planteaba institucionalmente que la gestión de la misma serviría “para evitar el conflicto, como un espacio de creación de imaginarios positivos de la ciudadanía y como algo apolítico” (DE LA VEGA, 2017, pág. 3). En el mismo sentido, diversos autores desde la propia academia discrepan con las praxis de la gestión cultural tal como hoy opera como una herramienta del poder. Víctor Vich (2018), en su ensayo, *¿Qué es un gestor cultural? (En defensa y en contra de la cultura)*, considera que la gestión cultural debiera asumir una nueva perspectiva sobre la idea de “cultura”, siendo capaz de extender su alcance, fomentando su integración en asuntos que se consideran habitualmente “no culturales”; siendo necesario que esta gestión se centre en las problemáticas locales, transformándolas (p. 53). En esa perspectiva, Carlos Yáñez, en *La gestión cultural: hacia la construcción de un método a-metódico* (2019), arguye que

la gestión no debe limitarse a aplicar teorías generadas por terceros, sino basarse en la experiencia vivida, lo que permite la construcción de un conocimiento asentado en la propia experiencia (pág. 50). Así, Yáñez reconoce la importancia de una teoría que surge de la propia práctica y que se ilumina en su contexto de acción, para así salir de la impostura instrumental que actualmente ejerce la gestión cultural normada por el Estado. En ese aspecto, tanto el peruano Vich como el colombiano Yáñez plantean reformular la gestión para devolverle a la “cultura” sus connotaciones políticas (extraviadas, alejadas o encerradas) en el ejercicio de un contrapoder igualitario y participativo. No obstante, Paola de la Vega (2023) plantea que la gestión cultural, al no originarse en procesos de base social comunitaria y/o colectiva (como parte de una sociedad civil políticamente activa), se asienta en la producción vertical de un tipo de Estado “cultural” que responde a un momento histórico y a una realidad concreta de dominación y hegemonía.

¿QUÉ ENTENDEMOS POR COMUNIDAD?

Convencionalmente, se define la comunidad como un grupo de personas “que poseen un sentido común de integración”. Belén Igarzábal y Paula Mascías (2024) definen la idea de comunidad como intrínsecamente ligada a la de organización social. Fuentes Firmani en *De la comunidad organizada a la cultura viva comunitaria* (2017) vincula esta noción “con el territorio que habitan” (pág. 91). Castrillón Roldán (2012) la describe como “un grupo de personas que interactúan y comparten un territorio, una historia y elementos comunes (como lengua y maneras de hablar, costumbres, valores), intereses, problemas y necesidades compartidas, así como potencialidades” (pág. 60). En ese sentido, la comunidad se inscribiría en el ámbito o campo “cultural” conservando valores históricos territorializados. Estos valores ejercerían agencia en sus habitantes, particularmente en los residentes de las periferias urbanas, las cuales crearían conflictos que irían más allá de las categorías “culturales” normadas e impuestas por una modernidad occidental en crisis.

El brasileño Celio Turino (2022), en *Por todos los caminos: puntos de cultura en América Latina*, desde una perspectiva más crítica o situada, define la comunidad a partir de nuestras prácticas ancestrales, señalando que representa “una ética y una filosofía fundamentadas en el equilibrio, la armonía y la convivencia entre los seres”

(pág. 89). Así, la comunidad se manifestaría como una reivindicación de nuestra experiencia ancestral que nos guiaría más allá de la lógica moderna y jerarquizada de “naturaleza/cultura”. En ese contexto, Clarissa Márquez (2024) destacaría que, en los países latinoamericanos, “el significado de comunidad es muy relevante en los pueblos originarios que habitaban los territorios antes de la colonización”. Turino (2024), a su vez, sostiene que “en los ambientes comunitarios existen vínculos profundos, tradición, historia y memoria, así como lazos afectivos”. Comunidad, memoria, y territorio son los pilares referenciales que sostienen el profundo significado de nuestros pueblos. No obstante, estos lazos ancestrales, presentes en la periferia, se enfrentan hoy en día a una modernidad occidental que busca imponer modelos de desarrollo ajenos.

2. GESTIÓN COMUNITARIA SITUADA DESDE LA PERIFERIA URBANA

El encuentro con la comunidad y el antepasado tiene un sentido de resistencia.

Celio Turino

Los siguientes proyectos son ejemplos de cómo la gestión comunitaria se presenta de una manera situada en el “campo cultural”. Prácticas simbólico-políticas colectivas que confrontan en un territorio con memoria viva, en un espacio público situado y en donde los condicionamientos estéticos o visuales formales de los espacios públicos normados no priman. Todos los proyectos expresan distintos niveles de “confluctualidad” social que de alguna manera se intenta resolver. Asimismo, sus prácticas infieren un lugar de enunciación, el cual le otorga sentido de pertinencia. Definimos algunas características comunes que transitan los proyectos de gestión comunitaria situada:

- a) Periferia: Ubicados en la periferia urbana.
- b) Comunidad: Prácticas colectivas, participativas, solidarias.
- c) Territorialidad: Población migrante y/o descendiente indígena en relación con el territorio. Complementariedad histórico-relacional con la Tierra.
- d) Ancestralidad: Memoria e identidad local vinculadas. Memoria ancestral viva.
- e) Conflictividad social: Problemáticas sociales en conflicto con el poder.

Estos factores definen unas prácticas simbólico-políticas situadas de potencia (emergente) que disputan sentidos con el poder (dominante). Estas disputas se visibilizan en la periferia urbana.

PARQUE AUTOARMABLE NUEVA ESPERANZA (VENTANILLA - PERÚ).

En 2008, el colectivo C.H.O.L.O. gestiona, conjuntamente con otras agrupaciones de diversas disciplinas artísticas de la periferia urbana, la *Red de Agrupaciones Culturales Emergentes* (RACE), con cuya participación realiza el 1er Encuentro de la Cultura Emergente de Lima (2009). En el 2010, en la localidad de Pachacutec-Ventanilla, se abre a la participación vecinal con la realización de proyectos situados, colectivos, participativos, al margen de imposiciones estéticas normadas. Se intenta “buscar en la práctica la participación social del arte, buscando la interacción con comunidades específicas” (HIJAR, 2008, pág. 141), como una manera de afirmación de una identidad nacida desde la periferia urbana. Es de anotar que los procesos migratorios masivos iniciados a mediados del siglo pasado tuvieron su connotación actual a principios del siglo XXI en la conformación de las nuevas Limas (ex-conos urbanos). Estas se desarrollan en la periferia de la capital. Pachacutec-Ventanilla es el resultado de continuas migraciones, en donde la población mayoritariamente se considera andinodescendientes (Quijano, Matos Mar).

En ese contexto, en el 2010 se realiza una acción colectiva en la recuperación de espacios comunitarios en la localidad de Pachacutec-Ventanilla (Callao). La intervención urbana “*Parque Autoarmable Nueva Esperanza*” fue un encuentro de gestión comunitaria junto a la comunidad, produciendo relaciones de solidaridad compartida, en donde las técnicas de intervención urbana serían desbordadas. La acción tuvo como objetivo recuperar un territorio abandonado. La experiencia se constituye en la recuperación desde la comunidad de un terreno designado para ser utilizado como parque, pero por diversos motivos fue abandonado y convertido en un territorio descampado en donde la delincuencia, ajena a la comunidad, colocaba en peligro a sus habitantes, particularmente a los niños del lugar. La acción fue una respuesta ante la inacción y el olvido de las instituciones del Estado y del municipio.

El proyecto se desarrolla con artistas del distrito, activistas y vecinos de la comunidad unidos para la recuperación del parque “Nueva Esperanza”, del sector C1 de Pachacutec-Ventanilla como una respuesta colectiva situada en los confines de la ciudad mediante el reciclaje y la “construcción” de objetos. Esa acción deja entrever la diversidad social, racial y “cultural” de aquellos que son considerados solo como

simples espectadores de un arte ajeno a la realidad: acciones que reconfiguran una nueva estética urbana en donde lo simbólico-político adquiere significado de identidad. Esta experiencia impulsa formas vivenciales comunitarias desarrolladas a partir de una convivencia andina migrante, desde las periferias urbanas, en donde el sentido de comunidad esta enraizado en nuestros propios saberes, pues “aprender con el ser comunitario, con las sabidurías ancestrales, estar al lado de ellas, junto con ellas, [...] nos ofrecen la savia para el salto civilizatorio que tanto necesita el mundo” (TURINO, 2022, pág. 96). Según Rancière (2005), la política de la nueva estética urbana “consiste en construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio común” (pág. 13), reconfigurando “la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era” (pág. 15).

En el mundo andino uno de los valores centrales de la sociedad es el *Ayni*, el cual promueve relaciones basadas en la reciprocidad y la ayuda mutua. En el *ayni* “todo está relacionado, conectado en una totalidad” (TURINO, pág. 82-83). Esta relación comunitaria con una totalidad ayudaría a crear un sentido de pertenencia y solidaridad colectiva entre los individuos, lo que enriquecería la existencia de todos y permitiría una solución más efectiva de la problemática social urbana. En ese sentido, Rossana Reguillo, investigadora y socióloga mexicana, lo definiría como “los márgenes los que en forma simultánea le dan contorno al centro y lo cuestionan” (pág. 100), pues se trata de como el otro, al ser mirado, afirma o desmiente las propias certezas.

BIENAL DE ARTE COMUNITARIO (BOGOTÁ - COLOMBIA).

La zona de San Cristóbal ubicado en Bogotá (Colombia) es un territorio rural habitado desde tiempos precolombinos. La población actual se concentra a lo largo del valle del río Fucha, mientras que la expansión urbana se origina en la creación de barrios que surgen de la actual localidad de Santa Fe, como Villa Javier, Vitelma, San Cristóbal Sur y San Blas, hacia el sur. Esta expansión se intensifica entre las décadas de 1940 y 1980. Los habitantes actuales, entre los que se encuentran grupos indígenas, son descendientes de migrantes que llegaron de otras regiones del país en busca de mejores oportunidades económicas, motivados por los conflictos que todavía afectan al territorio colombiano. En la década de 1970, las instituciones estatales declaran los cerros orientales como área de reserva forestal lo que impide la legalización de más de 50 barrios. Esto obliga a

miles de personas a aceptar un plan de reasentamiento para aquellos que viven en zonas de alto riesgo “no mitigable”. En esta área se proyecta la construcción de dos grandes proyectos turísticos y ambientales: el “Parque Lineal Río Fucha” y el “Sendero de las Mariposas”, los cuales desde un principio son considerados como mal planificados y carentes de validez. Ante la desigual lucha por la ciudad, las comunidades optan por organizarse como una manera de abordar las problemáticas que les afectan, aún en contra de las acciones “culturales” promovidas por el Estado o instituciones privadas (Melguizo, 2024).

El territorio se ubica en las faldas de los cerros orientales de Bogotá, lo que convierte al Alto Fucha en un escenario de disputa social y jurídica en torno a los usos del suelo y, por ende, de las representaciones sociales y ambientales que se construyen a su alrededor, ya sea por parte de los habitantes que históricamente residen en el territorio, o ya sea desde la lógica de un modelo de ciudad neoliberal. Así, surgen nuevas iniciativas de construcción colectiva que permiten una reflexión más profunda sobre el origen de los conflictos territoriales, los actores implicados y sus consecuencias. Una forma de resistir al desplazamiento y al reasentamiento que la institucionalidad oficial pública y privada quiere imponer.

En este proceso de resistencia y propuestas alternativas para la ciudad, se comienza a dar carácter a los “ecoterritorios”, que conservan los sueños, historias y sentimientos desde lo individual y lo colectivo, y que generan topofilia, que es ese sentimiento que liga a los seres humanos a aquellos territorios con los cuales, por una u otra razón, se sienten identificados. Para Carlos Yory (2003), “el sentido de pertenencia” no es otra cosa que una autoafirmación, una especie de “declaración de existencia”.

Es en ese contexto que surge la “Bienal de Arte Comunitario” (2017), la cual fue concebida como un encuentro para visibilizar, consolidar y reconocer las memorias de la resistencia y la diversidad de expresiones colectivas comunitarias de diversos contextos, fortaleciendo el tejido social desde la resignificación territorial. Un ejercicio de resistencia frente a los proyectos gubernamentales. Jorge Beinstein (2004) plantea que a comienzos del siglo XXI el autoaprendizaje, como manera de virar las miradas de autoafirmación y autoreconocimiento, emergen desde los márgenes de las lecturas oficiales de la ciudad “en un proceso mundial de articulación de culturas emergentes de

la periferia”. Las comunidades de los barrios del Alto Fucha se unieron para demostrar que son un eco-territorio vivo en una 1ra Bienal que resultó un laboratorio artístico-comunitario denominado “Laboratorio comunidades Fucha-Casa lluvia de ideas”. Los objetivos fueron:

- a) Dignificar el territorio y los derechos de sus habitantes a la ciudad.
- b) Reivindicar el derecho al territorio mediante el encuentro de diferentes expresiones artísticas de los colectivos y agrupaciones de los siete barrios del Alto Fucha.
- c) Realizar una acción que articulara desde el arte a los siete barrios.

La agenda comprendió 25 días de actividad con la participación de los habitantes y las comunidades de los barrios del Alto Fucha, así como apoyo de organizaciones locales vinculadas a la Bienal, articulando las siete juntas de acción comunal.

DEFENDAMOS EL CERRO DE LA REINA (GUADALAJARA - MÉXICO)

El área natural “Cerro de la Reina” está ubicada en el municipio de Tonalá del Estado de Jalisco (México). Situado en los extramuros de la ciudad de Guadalajara, en la región occidental de la Sierra Madre. El “Cerro de la Reina” siempre fue un sitio sagrado desde tiempos prehispánicos; un espacio ceremonial para el Señorío de Tonallan y un lugar de tradiciones, leyendas e historias. En su cima se encuentran ocho estatuas de guerreros indígenas custodiando al monumento a la Reina Cihualpilli (construido en 1887), una capilla edificada a la Virgen de Guadalupe (terminada en 1974) y una plaza en honor a la Bandera. En su entorno actual conviven familias con una antigua tradición comunitaria Nahuatl. (CANTERO, 2021)

Sin embargo, cuando los gobiernos, municipal de Tonalá y estatal de Jalisco, buscaron privatizarlo imponiendo sobre la población el proyecto “cultural” *Yolkan*, la comunidad tonalteca se unió para impedirlo. Es por eso que, desde el 2015, hombres y mujeres del lugar conforman el colectivo comunitario “Defendamos el Cerro de la Reina”. Uno de sus principales objetivos es la defensa del lugar mediante una serie de proyectos que involucran y movilizan a la comunidad en defensa activa del “Cerro de la Reina”. El proyecto institucional y “cultural” *Yolkan* buscaba construir un centro de negocios, un museo y un espacio para la venta de artesanías, no obstante, *“la ciudadanía se opuso rotundamente”*. Desde entonces, resisten a través de reforestaciones, mantenimiento y

riego de los árboles, así como la realización de actividades artísticas y comunitarias en donde la memoria ancestral es parte importante de su impronta.

El colectivo “Defendamos el Cerro de la Reina” no solo protege la zona por su importancia ecológica o territorial, también por todo el valor simbólico que trasciende el tiempo (CANTERO, 2021). La comunidad, desde un inicio, rechazó las políticas “culturales” del Estado y de empresarios privados que intentaban convertir el lugar, ancestral y simbólico, en un emporio “cultural” privatizado. Andrea Neira nos presenta la idea de “cultura” (entre otros) como “relaciones de poder” (Stuart Hall) y también como un “campo de acción”, a veces en tensión (Pierre Bourdieu); para Luis Quevedo, un “territorio siempre en disputa”. La “cultura”, entendida así, deviene en un ámbito otro localizado; un campo situado siempre en conflicto. Al respecto, Jorge Melguizo (2024) certifica, sobre los proyectos comunitarios, que “siempre han existido sin el Estado, a pesar del Estado, o incluso contra los Estados”. Para Santini (2017), “se trata de experiencias que interpelan el papel del Estado” (pág. 204).

El territorio del “Cerro de la Reina” se convierte en ese campo “cultural” situado entre dos perspectivas en conflictos de poder: la del Estado en alianza con las empresas privadas y la de la vida de las comunidades vinculadas al territorio y a la memoria de sus ancestros. Ejemplo de ello se expresaría en la presencia de los “Tastoanes” (personajes ancestrales) que comparten con la comunidad reforestaciones, mantenimientos, así como la realización de actividades comunitarias. Es sintomática la presencia de un cartel colocado por la comunidad en la entrada del lugar. Se lee: *“La comunidad indígena Nahua de Tonalá, los guerreros tastoanes y la sociedad civil organizada, seguimos en resistencia por la defensa de este centro ceremonial sagrado El Cerro de la Reina”* (CANTERO, 2021). La presencia de la figura de la Reina Cihualpilli en la cima de la montaña, refuerza los sentidos de pertenencia. *“Nuestra resistencia es una legítima praxis de liberación política, una lucha por la identidad, las tradiciones y la defensa del território”*, diría una pobladora del lugar (TASTOÁN COYOTE, 2022). Otro poblador lo reafirmaría: *“Somos raíces de la tierra original, historia vigente [...], somos la voz de los ancestros y el presente del exorbitante mundo indígena”* (TASTOÁN COYOTE, 2022). Estas formas expresadas en prácticas simbólico-políticas situadas difieren del sentido normativo de “cultura”, puesto que “su

estrategia consiste en enfrentar los problemas sociales mediante las prácticas simbólicas” (Vich, 2014, pag. 59). Ellas visibilizan un “campo comunal” en donde la comunidad, el território y la memoria conviven.

CONCLUSIONES

1. La gestión comunitaria situada surge de la propia comunidad y busca solucionar colectivamente las problemáticas sociales que afectan su território mediante prácticas simbólico-políticas.
2. La presencia de conflictividad social en un território periférico implica el reconocimiento de otro campo “no cultural”. En ese sentido, las prácticas simbólico-políticas situadas en la periferia visibilizan un emergente “campo comunal” que disputa sentidos de poder y contrapoder con el “campo cultural”.
3. Comunidad, território y memoria, en el contexto latinoamericano, son factores que develan el conflicto entre dos paradigmas de existencia: la colonialidad cultural occidental y la descolonialidad comunal ancestral. Este conflicto se visibiliza en las periferias (fronteras) reales o conceptuales.
4. Las prácticas simbólico-políticas situadas de gestión comunitaria contemporânea, en donde confluyen lo ancestral y lo territorial, infieren la posibilidad de una teoría post-cultural en los estudios visuales, sociales y culturales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMAO, M. Nuevas formas de street art: una aproximación desde la teoría de los Campos. Iztapalapa: *Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, n. 82, año 38. p. 141-172, 2017.

BEINSTEIN, J. La viabilidad del postcapitalismo: La vida después de la muerte. La página de Jorge Beinstein. 31 de Agosto de 2004. Disponible en: <https://beinstein.lahaine.org/la-vida-despues-de-la-muerte>. Consultado el: Abril de 2018. 2004.

BLANDÓN, J. (comp.), *Cultura viva comunitaria*, compilación de documentos para la reflexión y la incidencia política. Medellín. Alcaldía de Medellín y Plataforma Puente, 2013.

BOURDIEU, P. *Cuestiones de sociología*. Madrid: Ed. Istmo. 2011

BOURDIEU, P. *Campo de poder, campo intelectual*. Argentina: Ed. Montessor, 2002.

CANTERO C. Colectivo: Defendamos el Cerro de la Reina: Hostigamiento y amenazas por la defensa legítima del área protegida. *ZonaDocs. Periodismo en resistência*. Guadalajara, 22 de junio, 2021. Disponible en: <https://www.zonadocs.mx/2021/06/22/colectivo-defendamos-el-cerro-de-la-reina-hostigamiento-y-amenazas-por-la-defensa-legitima-del-area-protegida>. Consultado el: Junio, 2024.

CASTRILLÓN, J. Cultura Viva Comunitaria: la visibilización de un enfoque alternativo para la gestión cultural. En: CASTRILLÓN, J. (Comp.). *La cultura es viva y comunitaria en los barrios de nuestra América Latina*. Medellín: Ministerio de Cultura de Colombia, 2012. p.58-73.

DE LA VEGA, P. *Gestión Cultural Comunitaria*. Clase 3. Módulo 1. Diploma en Gestión Cultural Comunitaria. CLACSO. 2023.

XIV Seminário Internacional de Políticas Culturais 2025

DE LA VEGA, P. Breves indicios para una gestión cultural crítica. En: C. Yáñez, J. L. Mariscal, Ú. Rucker (Eds.). *Métodos y Herramientas en Gestión Cultural. Investigaciones y Experiencias en América Latina*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2019. p.111-127.

DE OLIVEIRA, D. Cultura popular, intelectuales periféricos y resistencias a la colonialidad del poder. *Google Drive*.
https://drive.google.com/file/d/1_7hoNiCQWCGGljSQAvaEz48LwcSoACzP/view?usp=sharing. Consultado el: 16 de mayo, 2024.

EAGLETON, T. *Ideas sobre cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*. Buenos Aires: Ed Paidós, 2001.

FUENTES, E. De la comunidad organizada a la cultura viva comunitaria. En: PIÑÓN, F. (Comp.). *Cuaderno de políticas culturales. Indicadores culturales 2015*. Buenos Aires: UNTREF, 2017.

GARCIA CANCLINI, N. Definiciones en transición. En: MATO, Daniel (Org.) *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: CLACSO, 2001. p.57-67.

HIJAR, C. *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*. México: UAM-Conaculta, 2008.

IBERCULTURA VIVA. Encuentro sincrónico con Andrea Neira - Cultura y Decolonialidad. YouTube. 30 de mayo, 2024. Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=XSUQC0dDMHI>. Consultado en: 30 de mayo, 2024.

IGARZÁBAL, B. Y MASCÍAS, P. Introducción a la gestión cultural en el contexto de la Cultura Viva Comunitaria. Módulo Introductorio. Posgrado Internacional en Políticas Culturales de Base Comunitaria, FLACSO Argentina. Disponible en: flacso.org.ar/flacso-virtual, 2024.

KROEBER, A.L. Y KLUCKHOHN, C. *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*. Massachusetts: Peabody Museum Press, 1952.

MÁRQUEZ, C. Políticas culturales y comunidades. Clase 5. Módulo 2. Posgrado Internacional en Políticas Culturales de Base Comunitaria, FLACSO Argentina. Disponible en: flacso.org.ar/flacso-virtual, 2024.

MELGUIZO, J., TURINO, C. Culturas y territorio. Clase 3. Módulo 2. Posgrado Internacional en Políticas Culturales de Base Comunitaria, FLACSO Argentina. Disponible en: flacso.org.ar/flacso-virtual, 2024.

MIGNOLO, W. *Historias locales; diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Ed. Akal, 2003.

QUEVEDO, L. A. Claves culturales contemporáneas. Clase 2. Módulo 1. Posgrado Internacional en Políticas Culturales de Base Comunitaria, FLACSO Argentina. Disponible en flacso.org.ar/flacso-virtual, 2024.

RANCIÈRE, J. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

REGUILLO, R. Las culturas emergentes en las ciencias sociales. En: REGUILLO R. y FUENTES R., (Coords.). *Pensar las Ciencias Sociales hoy. Reflexiones desde la cultura*. Guadalajara: ITESO, 1999. p.97-117.

RESTREPO, E. *Intervenciones en teoría cultural*. Colombia: Universidad del Cauca, 2012.

RIBEIRO, D. Breves reflexiones sobre Lugar de Enunciación. *Relaciones Internacionales*, Madrid, n. 39, p. 13-18, 2018.

RUBIM, A. Políticas culturais: entre o possível e o impossível. En: MARCHIORI, G. (Org.). *Teorias e políticas da cultura: visões multidisciplinares*. Brasil: EDUFBA, 2007. p.33-47.

SANTILLÁN, R. Políticas culturales, cultura y gestión cultural. *RGC. Revista Gestión Cultural*. Argentina, año 1, n. 1. p.65-75, 2009.

SANTINI, A. *Cultura Viva Comunitaria: políticas culturales en Brasil y América Latina*. Argentina: RGC, 2017.

TASTOÁN COYOTE. Colectivo Defendamos el Cerro de la Reyna 2022. *YouTube*. México, 13 de agosto, 2022. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=ca23v_w2Ghw. Consultado el: junio, 2024.

TURINO, C. *Por todos los caminos: puntos de cultura en América Latina*. Argentina: RGC, 2022.

TYLOR, E. *Cultura primitiva*. Madrid: Ed. Ayuso, 1976.

VICH, V. ¿Qué es un gestor cultural? (En defensa y en contra de la cultura). En YÁÑEZ, C. (Ed.). *Praxis de la gestión cultural*. Universidad Nacional de Colombia, 2018 , p. 47-54.

VICH, V. *Desculturizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política*. Argentina: Siglo XXI Editores, 2014.

YÁÑEZ, C. La gestión cultural: hacia la construcción de un método a-metódico. En: YÁÑEZ, C, MARISCAL J. L., RUCKER, Ú. (Eds). *Métodos y Herramientas en Gestión Cultural. Investigaciones y experiencias en América Latina*. Bogotá: UNC, 2019. p.46-73.

YORY, C. Topofilia, ciudad y territorio: una estrategia pedagógica de desarrollo urbano participativo con dimensión sustentable. Madrid: Universidad Complutense, 2003.

YÚDICE, G. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era Global*. Barcelona: Gedisa, 2002.

LIBROS LIBRES PARA TODOS: BIBLIOTECAS COMUNITARIAS Y REDES DE LECTURA COMO ESTRATEGIAS DE DEMOCRACIA CULTURALHeidy Helena Mejía Sánchez¹

RESUMEN: Este artículo analiza el papel de las bibliotecas comunitarias de "Libros Libres Para Todos" una experiencia de voluntariado comunitario del caribe colombiano que a provocados espacios de acceso al conocimiento, inclusión social y participación ciudadana. A partir de la experiencia de esta iniciativa en diversas comunidades del norte de Colombia (indígenas, afrocolombianas, campesinas, urbanas, insulares) se examina cómo estos espacios funcionan similares a los Puntos de Cultura de otros países, fortaleciendo el tejido social y promoviendo la democratización del conocimiento. Se aborda la importancia de las políticas públicas culturales en la sostenibilidad de estos proyectos y se presentan estrategias para su fortalecimiento basadas en la creación de redes de gestión cultural.

PALABRAS CLAVE: Bibliotecas comunitarias, democracia cultural, participación comunitaria, redes, políticas culturales.

INTRODUCCION

El acceso al conocimiento y la lectura es un derecho fundamental que fortalece la participación ciudadana y el ejercicio de la democracia cultural. En este contexto, la iniciativa "Libros Libres Para Todos", nacida el 11 de enero de 2012 en el Caribe colombiano como una organización voluntaria, comunitaria y autogestionada ha desarrollado decenas de entrenamientos de mediación de lectura, formación a animadores socioculturales y una amplia red de bibliotecas comunitarias que promueven la lectura como herramienta de transformación social. A lo largo de más de una década, el proyecto ha logrado consolidar espacios de acceso libre a los libros en diversas comunidades de Bolívar, Atlántico, Sucre, Magdalena y Córdoba, llegando a poblaciones campesinas, urbanas, indígenas, afrocolombianas, con limitado acceso a infraestructura cultural. Hasta la fecha, ha distribuido miles de libros y ha creado una red de bibliotecas comunitarias, gestionadas por voluntarios y líderes locales, que funcionan como espacios de encuentro, formación y participación.

En el marco de las políticas culturales de base comunitaria, experiencias como "Libros Libres Para Todos" pueden ser analizadas desde su impacto en la democratización

¹ Directora de Libros Libres Para Todos – libroslibresparatodo@yahoo.es

del conocimiento y el fortalecimiento de los lazos sociales. Las bibliotecas comunitarias han demostrado ser agentes clave en la promoción de la lectura y en la generación de redes de apoyo educativo y cultural. En este sentido, su funcionamiento se asemeja al modelo de Puntos de Cultura, promovido en Brasil y replicado en varios países iberoamericanos, que reconoce y fortalece iniciativas culturales de base comunitaria.

A pesar de su impacto positivo, estas bibliotecas enfrentan desafíos relacionados con su sostenibilidad, la necesidad de apoyo institucional y la articulación con políticas públicas que garanticen su permanencia.

Este artículo busca responder a las siguientes preguntas: ¿Cómo han contribuido las bibliotecas comunitarias de "Libros Libres Para Todos" a la democracia cultural? ¿Qué estrategias pueden fortalecer su impacto y sostenibilidad? ¿Cuál es el papel de las políticas públicas en el apoyo a estas iniciativas?

El objetivo de esta investigación es analizar el papel de las bibliotecas comunitarias de "Libros Libres Para Todos" como estrategias de democratización cultural en la construcción de sociedades más equitativas y participativas, la democratización del acceso al conocimiento, el fortalecimiento de la identidad y memoria colectiva, la participación ciudadana siendo catalizadoras del desarrollo comunitario y fortalecimiento del tejido social. Asimismo, se propone identificar retos y oportunidades para su sostenibilidad, a partir del estudio de modelos de gestión cultural y de políticas públicas en el ámbito iberoamericano. A través de esta reflexión, se espera aportar al debate sobre la importancia de fortalecer las redes de lectura comunitaria como pilares fundamentales de una sociedad más equitativa y participativa.

MARCO TEÓRICO O REVISIÓN DE LA LITERATURA

El análisis de las bibliotecas comunitarias dentro de iniciativas como "Libros Libres Para Todos" se sustenta en diversas perspectivas teóricas que abarcan la democratización cultural, el acceso al conocimiento, el desarrollo comunitario y las políticas públicas de fomento a la lectura. En este apartado, se presentan los conceptos claves que permiten comprender la importancia y el impacto de estas bibliotecas en la construcción de sociedades más equitativas y participativas.

1. Bibliotecas Comunitarias y democratización del conocimiento:

Las bibliotecas comunitarias han sido definidas como espacios autogestionados que garantizan el derecho a la lectura y el acceso libre al conocimiento, sin las

restricciones de las bibliotecas tradicionales. Auto liberación y el empoderamiento de las comunidades, principios que sustentan la labor de "Libros Libres Para Todos". En esta línea, Chartier (1995) destaca el papel de los libros como vehículos de transformación social, no solo como contenedores de información, sino como herramientas que configuran imaginarios colectivos y fortalecen identidades culturales. "Libros Libres Para Todos" sigue esta lógica al promover el acceso libre a libros en comunidades con bajo índice de lectura y acceso limitado a infraestructura bibliotecaria.

2. Bibliotecas Comunitarias como Estrategias de Desarrollo Comunitario:

Las bibliotecas comunitarias son más que espacios de lectura; son centros de encuentro, aprendizaje y diálogo intergeneracional. Diversos estudios han demostrado que estos espacios pueden actuar como catalizadores del desarrollo comunitario, pues fortalecen la organización social y generan dinámicas de cooperación y participación activa (Tammaro, 2016).

En el caso de "Libros Libres Para Todos", la creación de redes comunitarias de lectura ha permitido el empoderamiento de voluntarios y líderes comunitarios en la gestión del conocimiento, la apropiación del espacio público a través de la lectura y la cultura, La generación de identidad territorial y sentido de pertenencia mediante la literatura y la oralidad.

3. Políticas Públicas y Sostenibilidad de las Bibliotecas Comunitarias:

El éxito y la permanencia de las bibliotecas comunitarias dependen en gran medida del apoyo institucional y de políticas públicas orientadas a fortalecer la cultura y el acceso al conocimiento en territorios vulnerables. Organismos internacionales como la UNESCO han señalado la importancia de garantizar infraestructura y programas de lectura accesibles para toda la población (UNESCO, 2021). En Colombia, si bien existen programas como el Plan Nacional de Lectura y Escritura , muchas bibliotecas comunitarias aún operan en condiciones precarias debido a la falta de recursos y reconocimiento institucional. "Libros Libres Para Todos" ha logrado mantenerse gracias a la autogestión y el apoyo de voluntarios, pero su sostenibilidad a largo plazo requiere estrategias de financiación, articulación con entidades culturales y visibilización de su impacto social .

4. Redes de Lectura y Construcción de Ciudadanía Cultural

Las redes de lectura han sido identificadas como mecanismos clave para la democracia cultural, al permitir que la ciudadanía participe activamente en la producción y circulación del conocimiento. Iniciativas como "Libros Libres Para Todos" han demostrado que, cuando la lectura se convierte en un acto colectivo, se genera una transformación social que va más allá del acceso a los libros.

Los estudios de Bourdieu (1993) sobre el capital cultural resaltan que la lectura no solo amplía el conocimiento, sino que también es un instrumento de movilidad social y generación de nuevas oportunidades. En este sentido, fortalecer redes de lectura comunitaria permite que los ciudadanos, especialmente en contextos vulnerables, desarrollen un pensamiento crítico y participen en la vida cultural de su comunidad.

METODOLOGIA

Para el desarrollo de este artículo, se empleará una metodología cualitativa basada en la recopilación y análisis de información existente, el estudio de sitios web y entrevistas con beneficiarios. A través de este enfoque, se busca comprender el impacto de las bibliotecas comunitarias en la democratización cultural y la generación de redes de lectura, tomando como caso de estudio la iniciativa "Libros Libres Para Todos".

1. ENFOQUE METODOLÓGICO

Esta investigación adopta un enfoque cualitativo debido a la naturaleza del fenómeno estudiado, el cual involucra dinámicas sociales, culturales y comunitarias. Se empleará un diseño de investigación exploratorio y descriptivo, ya que se pretende analizar el papel de las bibliotecas comunitarias en la transformación social, así como identificar estrategias para su fortalecimiento y sostenibilidad.

2. TÉCNICAS DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN

Se utilizarán tres técnicas principales para la recopilación de datos:

2.1. Análisis de Información Secundaria

Se realizará una revisión documental de fuentes que permita contextualizar y comprender el impacto de las bibliotecas comunitarias en la democratización del conocimiento. Para ello, se analizarán:

- Documentos oficiales y reportes de la iniciativa "Libros Libres Para Todos" .
- Estudios previos sobre bibliotecas comunitarias y redes de lectura en el contexto iberoamericano.

- Normativas y políticas públicas relacionadas con la promoción de la lectura y el acceso a la cultura en Colombia.
- Referencias teóricas y académicas sobre democratización cultural, acceso al conocimiento y participación comunitaria .

2.2. Análisis de Sitios Web y Redes Sociales

Se examinarán los espacios digitales donde "Libros Libres Para Todos" ha documentado su trabajo, incluyendo su sitio web, redes sociales y otras plataformas de difusión. El objetivo es identificar las estrategias de comunicación y divulgación utilizadas, así como el alcance e impacto de la iniciativa en distintas comunidades.

2.3. Entrevistas Semiestructuradas a Beneficiarios y Voluntarios

Se llevarán a cabo entrevistas semiestructuradas con actores clave de la iniciativa, con el fin de conocer sus experiencias y percepciones sobre el papel de las bibliotecas comunitarias en el fortalecimiento del tejido social y la democracia cultural. Los participantes incluirán:

- Beneficiarios directos (lectores, niños, jóvenes y adultos que han accedido a las bibliotecas comunitarias).
- Voluntarios y gestores comunitarios involucrados en la administración y funcionamiento de las bibliotecas.
- Aliados estratégicos o entidades que han apoyado el proyecto.

Las entrevistas estarán guiadas por preguntas que permitirán explorar:

- El impacto de las bibliotecas comunitarias en sus vidas y comunidades.
- Las barreras y desafíos para la sostenibilidad del proyecto.
- Sugerencias y estrategias para mejorar su funcionamiento y fortalecer su impacto.

3. CANTIDAD DE LIBROS DONADOS Y DISTRIBUIDOS

Desde el 2019, "Libros Libres Para Todos" ha recibido donaciones de más de 6.000 libros. Estas donaciones provienen de colegios, cajas de compensación, personas naturales y aliados internacionales, como Children International.

4. IMPACTO EN FORMACIÓN Y VOLUNTARIADO

- Desde su inicio, el programa ha desarrollado:
- Más de 60 talleres de animación a la lectura .
- 50 puntos de lectura creados.
- 200 personas capacitadas como mediadores de lectura y de paz.

- 2 eventos de "Regalación de libros" dirigidos a jóvenes universitarios.
- 8 versiones de Seminario taller Leer es un placer

5. CRECIMIENTO DE LA RED DE BIBLIOTECAS

- La organización ha trabajado en la construcción y mejoramiento de bibliotecas comunitarias, pasando de estructuras básicas ("enramadas") a espacios con techo y servicios básicos, gracias a donaciones.
- Se han creado más de 60 bibliotecas comunitarias en el caribe colombiano muchas de ellas permanecen sus procesos de lectura y apropiación de memoria e identidad cultural en sus territorios.

6. FORMACIÓN DE BIBLIOPERIODISTAS

- Se han entrenado más de 300 niños, jóvenes y adultos en técnicas de biblioperiodismo.
- Estos biblioperiodistas producen contenido sobre sus comunidades y lo publican en YouTube en el canal de la Red de Bibliotecas de Libros Libres Para Todos

La cantidad de más de 6.000 libros donados desde el 2019, evidencia el esfuerzo por diversificar la oferta literaria. Además, la dotación resalta un enfoque incluyente, dirigido a poblaciones con acceso limitado a bibliotecas tradicionales.

El crecimiento de la red de bibliotecas comunitarias refuerza la idea de que estas iniciativas no solo proporcionan libros, sino que también crean entornos de aprendizaje y encuentro cultural. Este aspecto se ve reflejado en la transformación de espacios precarios ("enramadas") en bibliotecas con mejores condiciones estructurales, apoyadas por fundaciones internacionales como The Flor Foundation.

7. FORTALECIMIENTO DEL TEJIDO SOCIAL A TRAVÉS DE LA LECTURA

El desarrollo de más de 40 talleres de animación a la lectura y la creación de 50 puntos de lectura muestran una estrategia de descentralización del acceso al conocimiento, permitiendo que diversas comunidades puedan participar activamente en la iniciativa. El impacto se amplifica al haber capacitado a más de 200 mediadores de lectura y de paz, quienes juegan un papel fundamental en la transmisión del hábito lector y en la consolidación de espacios de diálogo.

La organización de eventos como el "Regalación de libros", que ha beneficiado a jóvenes universitarios, refuerza la importancia de la lectura como una herramienta de

transformación social, promoviendo el acceso gratuito y la redistribución de libros en comunidades con menos oportunidades.

8. BIBLIOTECAS COMUNITARIAS COMO ESPACIOS DE COMUNICACIÓN Y PARTICIPACIÓN CIUDADANA

El hecho de haber formado más de 300 biblioperiodistas refleja la evolución de "Libros Libres Para Todos" de una iniciativa de promoción de la lectura a un proyecto más amplio de participación ciudadana. Estos biblioperiodistas, al generar contenido audiovisual sobre sus comunidades y publicarlo en plataformas como YouTube, amplían la función de las bibliotecas, convirtiéndolas en centros de producción y difusión de conocimientos.

Este aspecto subraya el impacto de las bibliotecas comunitarias no solo como espacios de préstamo de libros, sino como entornos donde la comunidad se apropia de las herramientas de comunicación para contar sus propias historias, fortalecer su identidad y visibilizar sus problemáticas.

9. RETOS Y OPORTUNIDADES PARA LA SOSTENIBILIDAD

Si bien los logros en términos de distribución de libros, creación de espacios y formación de voluntarios son notables, el crecimiento y sostenibilidad de la red enfrenta desafíos. La dependencia de donaciones internacionales sugiere la necesidad de estrategias de financiación más estables, como la vinculación de aliados locales, empresas privadas o programas estatales de fomento a la lectura.

Además, el impacto del proyecto podría incrementarse con políticas públicas que garanticen el acceso continuo a material bibliográfico actualizado y formación constante para los mediadores de lectura. También es clave fortalecer la articulación con otras redes de bibliotecas comunitarias a nivel iberoamericano, promoviendo el intercambio de experiencias y modelos de gestión.

10. CREACIÓN Y CONSOLIDACIÓN DE BIBLIOTECAS COMUNITARIAS

Desde su inicio en 2012, "Libros Libres Para Todos" ha impulsado la instalación y fortalecimiento de múltiples bibliotecas comunitarias en diferentes regiones del Caribe colombiano. Estas bibliotecas han surgido en espacios no convencionales, como enramadas, casas comunales y escuelas rurales, demostrando que el acceso a los libros no debe depender de grandes infraestructuras, sino del compromiso de la comunidad.

La consolidación de estas bibliotecas ha permitido que la lectura y el conocimiento se conviertan en un derecho accesible para poblaciones históricas que han enfrentado barreras económicas y geográficas para acceder a libros. Además, han fomentado la apropiación del espacio público, ya que, en muchas comunidades, las bibliotecas funcionan como puntos de encuentro, aprendizaje y diálogo.

El impacto de la iniciativa también se mide en la cantidad de libros distribuidos y la diversidad de temáticas abordadas. Hasta la fecha, se han entregado más de 6.000 libros a bibliotecas comunitarias, con una amplia variedad de géneros, incluyendo literatura infantil y juvenil, textos educativos, literatura universal y textos en inglés (más de 1.000 ejemplares).

Esta diversidad temática ha garantizado que distintos grupos poblacionales encuentren materiales de lectura pertinentes y atractivos, fortaleciendo procesos de aprendizaje autónomo. Además, la incorporación de literatura en inglés abre oportunidades para el desarrollo de competencias en un segundo idioma, lo que amplía las posibilidades de formación y crecimiento de los beneficiarios.

El alcance de "Libros Libres Para Todos" se extiende a una amplia gama de beneficiarios. De manera directa, han sido impactados niños, jóvenes, adultos, docentes y líderes comunitarios, quienes encuentran en estas bibliotecas una fuente de conocimiento y un espacio de interacción social. En las comunidades indígenas y afrodescendientes, donde se han instalado estos espacios, el impacto es aún más significativo, ya que permite que los niños y jóvenes accedan a material bibliográfico en sus propias lenguas y culturas.

Además, el efecto multiplicador de las bibliotecas comunitarias se manifiesta en los beneficiarios indirectos, como familiares y miembros de la comunidad que, aunque no sean usuarios regulares de los libros, se ven impactados por el entorno cultural y educativo generado en estos espacios.

Las bibliotecas comunitarias han redefinido la manera en que se accede al conocimiento. Estos espacios han influido en la mejora de los hábitos de lectura y en el desarrollo de habilidades críticas y comunicativas en los participantes. La consolidación de puntos de lectura en zonas rurales ha permitido que comunidades alejadas de bibliotecas públicas

tradicionales cuentan con recursos educativos, reduciendo las brechas de acceso al conocimiento

11. BIBLIOTECAS COMUNITARIAS COMO CENTROS DE DESARROLLO SOCIAL Y CULTURAL

Las bibliotecas comunitarias de Libros Libres Para Todos han evolucionado más allá de su función tradicional de préstamo de libros, convirtiéndose en verdaderos centros de desarrollo social y cultural. Estos espacios han promovido la lectura y la alfabetización en comunidades con acceso limitado a la educación formal, han impulsado actividades culturales y artísticas que fortalecen la identidad local y han generado cambios significativos en la vida de los habitantes.

12. PAPEL DE LAS BIBLIOTECAS EN LA PROMOCIÓN DE LA LECTURA Y LA ALFABETIZACIÓN

Uno de los impactos más importantes de las bibliotecas comunitarias ha sido el fomento del hábito de la lectura en niños, jóvenes y adultos. A través de estrategias de animación a la lectura, talleres de escritura y narración oral, estos espacios han logrado fortalecer la alfabetización en comunidades rurales y urbanas del Caribe colombiano.

Muchas de estas bibliotecas han desarrollado programas de lectura en voz alta para primeras infancias, promoviendo la alfabetización temprana y reforzando la importancia del acompañamiento familiar en los procesos de aprendizaje. Para jóvenes y adultos, las bibliotecas han servido como espacios de educación alternativa, donde pueden mejorar sus habilidades de comprensión lectora, escritura y pensamiento crítico.

13. ACTIVIDADES EDUCATIVAS, CULTURALES Y ARTÍSTICAS ORGANIZADAS EN ESTOS ESPACIOS

Además del acceso a los libros, las bibliotecas comunitarias han servido como escenarios de múltiples actividades que enriquecen la vida cultural de las comunidades. Entre las actividades más destacadas se encuentran:

- Talleres de escritura creativa y biblioperiodismo comunitario, donde los participantes desarrollan habilidades para contar sus propias historias y narrativas territoriales.
- Clubes de lectura intergeneracionales, que fomentan el diálogo entre niños, jóvenes y adultos en torno a la literatura y temas de interés comunitario.

- Actividades de narración oral y cuentería, donde se recuperan tradiciones orales y se fortalecen las identidades locales.
- Eventos de intercambio de libros y ferias de lectura, que buscan acercar aún más a la comunidad a los hábitos de lectura y escritura.
- Jornadas de formación en pensamiento crítico y ciudadanía, que han sido fundamentales en la educación cívica de jóvenes y adultos.
- Expresiones artísticas y culturales como teatro comunitario, pintura mural y fotografía participativa, que fortalecen la identidad cultural y el sentido de pertenencia.
- 14 TESTIMONIOS Y EXPERIENCIAS DE COMUNIDADES BENEFICIADAS
- El impacto social y cultural de las bibliotecas comunitarias se refleja en los testimonios de quienes han sido parte de estos espacios. Habitantes de diferentes regiones del Caribe colombiano han manifestado cómo estos proyectos han cambiado sus comunidades:
- Madres de familia han destacado que sus hijos han mejorado su desempeño escolar gracias a los espacios de lectura.
- Los jóvenes han encontrado en las bibliotecas un lugar seguro, donde pueden leer, compartir ideas y desarrollar nuevas habilidades.
- Docentes y líderes comunitarios han expresado que las bibliotecas han fortalecido el tejido social, generando espacios de encuentro y aprendizaje colectivo.
- Los adultos mayores han recuperado la tradición oral y la lectura en su vida diaria, compartiendo sus conocimientos con las nuevas generaciones.

15. BIBLIOTECAS COMUNITARIAS COMO CENTROS DE DESARROLLO SOCIAL Y CULTURAL

Las bibliotecas comunitarias de Libros Libres Para Todos han evolucionado más allá de su función tradicional de préstamo de libros, convirtiéndose en verdaderos centros de desarrollo social y cultural. Estos espacios han promovido la lectura y la alfabetización en comunidades con acceso limitado a la educación formal, han impulsado actividades culturales y artísticas que fortalecen la identidad local y han generado cambios significativos en la vida de los habitantes.

La experiencia de "Libros Libres Para Todos" evidencia que las bibliotecas comunitarias no solo son espacios de acceso al conocimiento, sino también agentes fundamentales en la construcción de ciudadanía, cohesión social y democratización cultural. A través de la recopilación de información existente, el análisis de datos y las entrevistas con beneficiarios, se ha demostrado que esta iniciativa ha logrado un impacto significativo en la reducción de brechas de acceso al conocimiento, el fortalecimiento del tejido social y el fomento de la identidad cultural en comunidades del Caribe colombiano.

Desde su creación en 2012, "Libros Libres Para Todos" ha crecido hasta consolidarse como una red de bibliotecas comunitarias autogestionadas, donde el voluntariado, la participación ciudadana y la gestión cultural han sido clave en su sostenibilidad. La disponibilidad de libros en diversas temáticas ha permitido atender a públicos diversos, desde niños y jóvenes hasta adultos, docentes y líderes comunitarios, promoviendo la lectura como una herramienta de empoderamiento y transformación social.

El análisis de las bibliotecas comunitarias como centros de desarrollo social y cultural ha permitido evidenciar que estos espacios trascienden su función tradicional, convirtiéndose en escenarios de alfabetización, aprendizaje autónomo y promoción de expresiones artísticas y culturales. Las actividades organizadas en estos espacios han incentivado la participación de las comunidades y han permitido el surgimiento de experiencias de liderazgo comunitario, en las que voluntarios y mediadores de lectura asumen un papel activo en la promoción del derecho a la cultura y la educación.

Asimismo, la investigación confirma que las bibliotecas comunitarias fortalecen el tejido social al fomentar la identidad y la memoria colectiva, crear redes de apoyo y construir puentes de diálogo intergeneracional e intercultural. La apropiación comunitaria de estos espacios ha permitido consolidar estructuras de gobernanza participativa que contribuyen a la sostenibilidad del proyecto y a la construcción de comunidades más resilientes y cohesionadas.

No obstante, los desafíos en términos de sostenibilidad financiera, acceso a infraestructura y apoyo institucional persisten, lo que plantea la necesidad de estrategias para garantizar la permanencia y expansión del proyecto. En este sentido, se han identificado modelos de gestión cultural efectivos, así como oportunidades de financiamiento y alianzas estratégicas que pueden fortalecer la iniciativa en el futuro.

El papel de las políticas públicas en el apoyo a bibliotecas comunitarias es un aspecto clave para su consolidación. El análisis del marco normativo en Colombia y la región iberoamericana revela la necesidad de una mayor inclusión de estas iniciativas en programas gubernamentales de fomento a la lectura, cultura y educación. La experiencia de otros países muestra que el respaldo institucional puede ser un factor determinante en la sostenibilidad de proyectos como "Libros Libres Para Todos".

Finalmente, este estudio reafirma que la iniciativa ha contribuido activamente a la democracia cultural al garantizar el acceso equitativo a la información, reducir las desigualdades en el acceso al conocimiento y formar ciudadanos críticos y activos en la sociedad. La lectura y la cultura, entendidas como herramientas de transformación social, han permitido a las comunidades fortalecer su identidad, generar autonomía y construir espacios de participación en los que la ciudadanía ejerce su derecho a la información y el conocimiento.

Para que estas bibliotecas continúen siendo motores de cambio, es fundamental articular esfuerzos entre la sociedad civil, el sector público y privado, así como las redes de gestión cultural. La investigación resalta que la sostenibilidad del proyecto dependerá de su capacidad para seguir innovando en modelos de gestión, incidir en políticas públicas y fortalecer sus redes de colaboración. De este modo, "Libros Libres Para Todos" podrá seguir expandiendo su impacto y consolidándose como un referente en la promoción de la lectura y la cultura en el Caribe colombiano y más allá.

BIBLIOGRAFÍA

BRASIL. Ministerio de Cultura. Política Nacional de Lectura y Escritura. Brasília: MinC, 2018.

CERTEAU, Michel de. La invención de lo cotidiano: Artes de hacer. México: Universidad Iberoamericana, 1996.

COLOMBIA. Ministerio de Cultura. Plan Nacional de Lectura y Escritura: Leer es mi cuento. Bogotá: MinCultura, 2014.

FREIRE, Paulo. La educación como práctica de la libertad. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1976.

UNESCO. Manifiesto de la UNESCO sobre bibliotecas públicas. 1994. Disponible en: <https://www.unesco.org>. Acceso en: 20 feb. 2025.

COLOMBIA VISIBLE. La barranquillera que fue premiada por crear 160 puntos de lectura en el país. Disponible en: <https://colombiavisible.com/la-barranquillera-que-fue-premiada-por-crear-160-puntos-de-lectura-en-el-pais/>. Acceso el: 23 de febrero de 2025.

MAGUARADO. Heidy Mejía y sus libros libres. Disponible en: <https://maguared.gov.co/experiencias/heidy-mejia-libros-libres/>. Acceso el: 23 de febrero de 2025.

FILBAC. Servicios. Disponible en: <https://filbac.co/servicios/>. Acceso el: 23 de febrero de 2025.

FACEBOOK. Libros Libres Para Todos. Publicación del 20 de enero de 2021. Disponible en: <https://www.facebook.com/LibrosLibresParaTodos/posts/en-los-primeros-20-d%C3%ADas-del-2021-hemos-recibido-m%C3%A1s-de-1300-libros-donados-por-p/5187309961309450/>. Acceso el: 23 de febrero de 2025.

LIBROS LIBRES PARA TODOS. Documentos internos proporcionados en la investigación.

VÍNCULOS: CONEXIONES ENTRE POLÍTICA, CULTURA Y TERRITORIOJuan Carlos Barreto¹

RESUMEN: El presente artículo discute las políticas culturales y sus desafíos en relación con el derecho cultural y la ciudadanía, con énfasis en el impacto de las redes asociativas de trabajo comunitario. Se analiza el Programa Puntos de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay, implementado dentro del Área de Gestión Territorial de la Dirección Nacional de Cultura, destacando su articulación interinstitucional y su papel en la promoción de la inclusión sociocultural. La investigación examina la construcción de vínculos entre política, cultura y territorio, destacando las redes culturales como herramientas esenciales para una gestión descentralizada y participativa.

PALABRAS CLAVE: ciudadanía, puntos de cultura, redes culturales, territorio, políticas culturales.

Introducción:

Desde principios del siglo XXI, en Latinoamérica han surgido diversos movimientos que han dado lugar a redes asociativas, las cuales han permitido mejorar la accesibilidad y visibilidad de distintos colectivos, fortaleciendo así la cultura popular comunitaria. Estas redes han sido clave en la articulación de políticas culturales desde una perspectiva participativa, promoviendo la descentralización de la gestión cultural y la democratización del acceso a los bienes y servicios culturales.

Eduardo Nivón Bolán² considera las políticas culturales como parte de las políticas públicas, analizándolas desde una perspectiva histórica e institucional. En este marco, la conformación de redes culturales en los países de la región ha seguido procesos similares, destacándose el caso del programa Cultura Viva, impulsado en Brasil por Célio Turino de Miranda.³

1 Maestrando en Políticas Culturales. Centro Universitario Regional del Este (CURE), Universidad de la República (UDEAR), Uruguay. Correo electrónico: jotace.barreto@gmail.com

2 Eduardo Nivón Bolán es doctor en antropología. Consultor de la UNESCO para distintos proyectos, entre los que destacan la revisión del programa nacional de cultura de Ecuador (2007). Entre sus obras destacan La política cultural: temas, Problemas y Oportunidades (Conaculta) y Gestión cultural y teoría de la cultura (UAM-Gedisa).

3 Celio Roberto Turino de Miranda (nacido en Indaiatuba, Brasil, 1961) es un reconocido líder brasileño que durante más de 30 años, ha estado involucrado en movimientos sociales y culturales como el movimiento estudiantil (al final de la dictadura), el sindicalismo (en la década de 1980, fundó el primer sindicato de servidores públicos en Brasil en 1988), así como miembro de movimientos a favor de los recursos naturales amazónicos y de los derechos ciudadanos.

La participación de estas organizaciones ha crecido de manera significativa en distintos países, replicando modelos que han demostrado su efectividad en la promoción de la cultura comunitaria. Tal es el caso de Brasil, donde el programa Cultura Viva sentó las bases para una nueva forma de entender la gestión cultural, poniendo en el centro a los colectivos y sus dinámicas propias.

Según Turino:

Punto de Cultura es un concepto de política pública. Son organizaciones culturales que ganan cada día más fuerza en la sociedad y reconocimiento institucional para establecer una alianza, un pacto con el Estado. Aquí hay una distinción sutil: los Puntos de Cultura no pueden ser para las personas, pero las personas conforman sí un organizador de la cultura a nivel local, actuando como un punto de recepción de la cultura y de la irradiación de la misma. Como un enlace en la red, el Punto de Cultura no es una herramienta cultural ni un servicio gubernamental. Su enfoque no se centra en la falta de bienes y servicios, sino en la capacidad de actuación de personas y grupos en los barrios de nuestras ciudades. Punto de Cultura es la cultura en proceso, en avance, desarrollada con autonomía y protagonismo social. (Turino, C. 2013, p. 66).

Este enfoque ha sido retomado por diversos países de la región, como Argentina y Uruguay, que han desarrollado programas similares bajo la denominación Puntos de Cultura. Inspirados en la experiencia brasileña, estos programas buscan fortalecer la cultura popular comunitaria a través de una red de colectivos y organizaciones no gubernamentales, promoviendo políticas públicas que fomenten la diversidad cultural, la participación ciudadana y la construcción de identidad territorial.

La expansión de estas iniciativas pone en evidencia la importancia de las redes culturales como instrumentos clave para la transformación social. A través de su articulación con los distintos niveles de gobierno y su capacidad para generar incidencia en la política pública, estas redes han demostrado su relevancia en la promoción de una cultura más accesible, inclusiva y descentralizada.

Procesos de cambio

Las redes culturales no son solo conexiones entre actores, sino estructuras vivas que potencian el trabajo colectivo y fortalecen la acción institucional en el territorio. Su función principal es abrir caminos para la diversidad cultural, garantizando espacios de encuentro y articulación donde la cultura no solo se expresa, sino que se reconoce como un derecho fundamental.

Estas redes operan como puentes que facilitan el diálogo, el intercambio de experiencias y la implementación de políticas que trascienden fronteras. No se trata únicamente de coordinar esfuerzos, sino de generar instancias donde la cooperación sea efectiva y sostenible. En este entramado, los espacios de concertación y acción intersectorial resultan claves para asegurar la continuidad del trabajo, fortalecer la comunicación y proyectar los resultados de cada iniciativa, tanto a nivel bilateral como multilateral.

Desde una perspectiva global, el crecimiento de estas redes y su capacidad de generar impacto han demostrado que la cooperación internacional en materia cultural no es un concepto abstracto, sino una realidad tangible que sigue ampliando sus horizontes. Son territorios simbólicos en constante transformación, donde cada nodo es un punto de encuentro y cada vínculo, una posibilidad de construir cultura desde la comunidad.

Estos procesos de cambio pueden vincularse con la creación y expansión de redes internacionales, así como con diversos documentos que han delineado estrategias para el desarrollo cultural, tales como Agenda 21 y Cultura 21/Acciones. La cooperación descentralizada y el desarrollo desde una perspectiva global requieren ser comprendidos también desde una óptica local. En este sentido, el concepto de lo glocal cobra relevancia: pensar globalmente y actuar localmente.

Además, estas iniciativas de cooperación internacional se han estructurado en torno a tres líneas de acción fundamentales: la planificación, la definición de temas en la agenda y la organización interna. Sin embargo, como señala Eduard Miralles⁴:

Es inevitable afirmar que la institucionalidad de la cultura en general, y la presencia en particular de dicha institucionalidad en los niveles subnacionales, regionales y locales de la administración, es precaria, discontinua e incluso concurrente, tanto en los países europeos como en los latinoamericanos. (Miralles, E. 2008, p.127)

A pesar de que muchas constituciones reconocen explícitamente la importancia de la cultura y la obligación del Estado de protegerla y difundirla, la implementación de esta voluntad en términos normativos y de servicios culturales sigue siendo insuficiente.

⁴ Eduard Miralles (Barcelona, 1961) fue asesor de Relaciones culturales de la Diputación de Barcelona y Presidente de la Fundación Interarts, organización especializada en cooperación cultural internacional. Fundador de la Red Interlocal de Ciudades Iberoamericanas para la Cultura.

Existe una brecha considerable entre el reconocimiento de la cultura como derecho y su efectiva aplicación en políticas públicas sostenibles.

Como advierte Miralles, conceptos clave como sistema cultural, ratios de servicio según el número de habitantes o tasa de cobertura de los servicios culturales están ausentes en los discursos habituales sobre políticas culturales. Esto refleja una de las principales debilidades de la institucionalidad cultural: la falta de métricas y herramientas que permitan evaluar y garantizar el acceso equitativo a la cultura en distintos territorios.

Las redes culturales y su incidência

Una red es una serie de nodos interconectados. Un nodo es el punto donde se da la intersección de la curva. (Castells,2000; 12).

Las redes, en general, y las redes culturales y de administraciones territoriales, en particular, no constituyen un fenómeno reciente. Desde la década de 1990, han surgido en Europa y posteriormente en América Latina diversas experiencias que han consolidado una nueva forma de organización horizontal. Estas estructuras han permitido el intercambio de conocimientos y la cooperación entre actores diversos, adaptándose a los cambios políticos y sociales que han atravesado la región a lo largo de los años.

Para comprender la dinámica de estas redes, resulta clave analizar el papel de organizaciones como Ciudades y Gobiernos Locales Unidos (CGLU)⁵, que ha sido un referente en la interconexión de procesos entre redes de ciudades, gestores y actores culturales en distintas regiones.

En este contexto, la Red de Mercociudades⁶, hermana de CGLU, nació en 1995 con el propósito de promover una integración regional basada en el respeto a la diversidad y en la construcción de una ciudadanía participativa y sin fronteras. Actualmente, es una de las redes de gobiernos locales más importantes de América del Sur. Su rol en los procesos de integración regional ha sido determinante, generando espacios de intercambio y cooperación que han fortalecido el desarrollo cultural y social de los territorios.

5 CGLU / red global de ciudades y gobiernos locales, regionales y metropolitanos y sus asociaciones está comprometida a representar, defender y amplificar las voces de los gobiernos locales y regionales para no dejar a nadie ni a ningún lugar atrás. Juntos somos los guardianes de las esperanzas, los sueños y las aspiraciones de cada uno de los individuos de las comunidades de todo el mundo, en busca de una vida en la que se respiren los ideales de los ODS.

6 <https://mercociudades.org/mercociudades/>

A partir de esta experiencia, y del conocimiento adquirido en instancias internacionales, los referentes culturales del ámbito público en los departamentos de Uruguay impulsaron en 2012 la creación de la Red Nacional de Direcciones de Cultura del Uruguay (RNDC). Esta red, concebida como un espacio de articulación y trabajo colaborativo, ha sido un pilar en la descentralización de la gestión cultural y en la construcción de políticas públicas más equitativas para todo el país.

Red Nacional de Direcciones de Cultura del Uruguay (RNDC)

En lo Cultural la instalación de la Red Nacional de Direcciones de Cultura en el año 2012 habla a las claras de la necesidad de un trabajo mancomunado, una actitud de escucha y un intercambio de experiencias para un mejor desarrollo de políticas culturales a nivel país.

Este ejemplo de Red Política local fue pensada por un grupo de ciudadanos, actores políticos y gestores culturales, que, en su pasaje como responsables del área cultural de cada uno de sus departamentos, entendieron colectivamente que se necesitaban nuevas herramientas que fueran compartidas para implementar y llevar adelante propuestas más sólidas en materia cultural en todo el territorio nacional.

La pretensión ha sido y sigue siendo, la de incorporar elementos de reflexión que profundicen la voluntad para desarrollar e implementar políticas públicas que permitan mostrar equidad, participación e inclusión social. El propósito es el de proponer un compromiso de colaboración en acciones que benefician a las comunidades, entre los actores locales –públicos y privados- con injerencia de gestión en sus territorios.

Esta acción que se va desarrollando en el Uruguay y va de la mano de una política de transformaciones. El Director Nacional de Cultura en el período 2010-2014 Prof. Hugo Achugar⁷ transmite mucho de esto en este artículo aparecido en el informe de Gestión de la Dirección Nacional de Cultura y hablando sobre las políticas culturales a comienzos del siglo XXI.

Sin embargo el cambio viene por el lado de la descentralización y de la transformación de las políticas culturales en el sentido de la incorporación al accionar de la DNC de los derechos culturales y de la ciudadanía cultural. Respecto a la descentralización, lo realizado tiene que ver con la nacionalización del MEC, la desmontevideanización del

⁷ Poeta, novelista, profesor y uno de los críticos y ensayistas más destacados de Uruguay de las últimas décadas.

alcance de las acciones tanto del ministerio como de la DNC extendiéndolas a todo el territorio nacional... (ACHUGAR, 2020. p 13)

Más adelante en este artículo Achugar señala lo siguiente,

Un cambio fundamental dentro de la estrategia político-institucional de la DNC, insinuada años antes, pero que se consolida y se hace mucho más fuerte en el período actual, es la concepción de que las políticas públicas en cultura no pueden ser solamente para los artistas, ni para los sectores o clases medias, normalmente la población objetivo de las actividades artístico-culturales en el país. Sí bien esto ya se venía dando al crearse o consolidarse una serie de programas dispersos que hacían foco en poblaciones vulnerables, la creación de un área de “ciudadanía cultural” adquiere un protagonismo muy importante. (ACHUGAR, 2014, p 13)

A lo largo de más de una década, la Dirección Nacional de Cultura DNC, ha articulado propuestas culturales en diálogo con la Red Nacional de Direcciones de Cultura y la creada Área de Gestión Territorial. Esta sinergia ha permitido implementar programas como Usinas Culturales, Fiestas Uruguayas, Programa URBANO y Centros Culturales Nacionales (CCN), logrando que la cultura llegue efectivamente a todo el país (Informe de Gestión de la DNC, 2020).

El trabajo de la red también se ha vinculado estrechamente con la Comisión Nacional de Patrimonio, el Sistema Nacional de Museos y el Museo Nacional de Artes Visuales, potenciando el impacto de las acciones culturales en el interior del país. Además, se ha destacado por la capacitación brindada a integrantes de Puntos de Cultura, en colaboración con instituciones educativas nacionales e internacionales, a través del programa IBER Cultura Viva Comunitaria (DNC, 2024).

En 2025, la RNDC se encuentra en un momento de madurez institucional, reafirmando su compromiso con la descentralización cultural. La reciente aprobación parlamentaria de un presupuesto exclusivo para la promoción cultural en el interior del país ha fortalecido su misión de fomentar el acceso equitativo a bienes y servicios culturales. Este respaldo institucional garantiza la continuidad de acciones que promuevan la participación activa de las comunidades en el ámbito cultural, impulsando una visión transformadora y sostenible en todo el territorio uruguayo (Ley de Rendición de Cuentas, 2024).⁸

⁸ <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/20212-2023>

La Red Nacional de Direcciones de Cultura se proyecta como un modelo de gestión cultural inclusivo, promoviendo una mirada desde el interior hacia la centralidad, rompiendo con la lógica tradicional de que la cultura fluye únicamente desde Montevideo hacia las demás regiones. Su accionar sigue marcando la pauta para un país más justo, diverso y culturalmente activo, reafirmando el valor de la cultura como herramienta de transformación social (RNDC, 2025).

Gestión territorial y ciudadanía cultural: tejiendo redes de puntos de cultura en Uruguay

Hablar de gestión cultural en Uruguay es hablar de territorio. No como un concepto abstracto, sino como el suelo que se camina, los rostros que se encuentran, las voces que resuenan en cada rincón del país. Desde su creación en 2009, el Área de Ciudadanía Cultural de la Dirección Nacional de Cultura (DNC) ha trabajado en ese andar constante, con la convicción de que la cultura no puede ni debe concentrarse en los grandes centros urbanos. Fue en esa búsqueda que nacieron iniciativas como Usinas Culturales, Fábricas de Cultura y talleres de inclusión sociocultural, proyectos que no solo acercaron herramientas a quienes las necesitaban, sino que fueron trazando un nuevo mapa de acceso a la cultura, en línea con principios promovidos por organismos internacionales como la OEA y la UNESCO en materia de derechos culturales y participación comunitaria.

Ese camino, como todo proceso vivo, se transformó en 2020 con la consolidación del Área de Gestión Territorial, un giro necesario para darle mayor fuerza a lo que ya se venía construyendo. Dentro de este nuevo esquema, el programa Puntos de Cultura se convirtió en una pieza clave: una red de colectivos y organizaciones que, lejos de depender de las estructuras tradicionales, trabajan desde la base, desde la gente, reconociendo que la cultura vive en las comunidades y que el Estado tiene el deber de potenciarla, no de dirigirla.

No se trata solo de nombrar un grupo como Punto de Cultura, sino de reconocer su trabajo y fortalecerlo. Esto se hace en diálogo con municipios, direcciones departamentales de cultura y otros actores locales, asegurando que los apoyos lleguen a quienes realmente los necesitan. Como bien señala el documento de IberCultura Viva,

Las políticas culturales de base comunitaria buscan reconocer y potenciar las iniciativas colectivas que surgen desde las propias

comunidades, permitiéndoles ser protagonistas de sus procesos de desarrollo. (IBERCULTURA VIVA , 2024, p. 29).

Soledad Guerrero⁹, integrante del equipo del Área de Gestión Territorial, lo explica con claridad:

Puntos de Cultura es un programa en construcción que ha tenido acciones de fortalecimiento de las organizaciones que forman parte del Programa, destacando como uno de los logros principales que las organizaciones que en 2018 no se sentían sujeto de convocatorias como Fondos Concursables del MEC u otras instituciones nacionales e internacionales, en 2019 dan un salto en presentaciones de proyectos y premiados . (GUERRERO, 2019)

Este es quizás uno de los aspectos más significativos: el tránsito de la gestión cultural desde la informalidad hasta la formalización, el pasaje de lo intuitivo a lo estratégico, sin perder la esencia de lo comunitario. Y aquí, el trabajo en red ha sido clave. IberCultura Viva, como plataforma internacional, ha permitido generar lazos, aprender de otras experiencias y, sobre todo, entender que la descentralización de la cultura no es solo un objetivo, sino un proceso en permanente construcción.

El caso de Brasil es un espejo donde mirarse. Con más de 2.500 Pontos de Cultura distribuidos en todo su territorio, el programa Cultura Viva ha transformado la relación entre el Estado y la cultura comunitaria. Como señala Célio Turino, su creador,

Lo que se necesitaba era un impulso desde el Estado. Ahí nacieron los puntos de cultura: indígenas haciendo películas en su idioma, chicos cantando hip-hop, grupos de software libre, danza contemporánea, universitarios, entre muchas cosas. La idea central es la cultura viva. Uno pensaría que es una redundancia, pero no. Porque de otra forma la cultura se burocratiza, se institucionaliza, se mercantiliza.¹⁰

Lo mismo sucedió en Argentina, donde el programa Puntos de Cultura celebró su primera década en 2021, consolidándose como un pilar en el fortalecimiento del tejido cultural en barrios, comunidades y espacios independientes. En ese contexto, el entonces secretario nacional de Gestión Cultural, Maximiliano Uceda, lo expresó de la siguiente manera:

9 Soledad Guerrero / Gestora e investigadora en la Universidad de la República y en el Ministerio de Educación y Cultura con énfasis en la evaluación y el monitoreo de procesos y proyectos.

¹⁰<https://ensabap.edu.pe/celio-turino-de-miranda-creador-del-programa-cultura-viva-en-brasil/#:~:text=%E2%80%9CLo%20que%20se%20necesitaba%20era,central%20es%20la%20cultura%20viva.>

Nació en un momento expansivo de nuestra Patria Grande, donde podíamos pensarnos integralmente como un continente país, un continente nación. Y podíamos tomar políticas de otros países y explorar con las mismas políticas de futuro y de territorio.¹¹

En este mismo sentido, Jandira Feghali¹² enfatiza algo fundamental:

Ser culto no es tener cultura erudita, no es la cultura de la escolaridad. El pueblo es culto, el pueblo tiene su cultura. El Estado no produce cultura. La cultura es producida por el pueblo. Y los Puntos de Cultura no son gestores de eventos, sino administradores de procesos sociales, de transformaciones, y deben integrar muchas políticas. La cultura atraviesa la salud, el medio ambiente, la tecnología, la ciencia, la comunicación democrática.¹³ (Feghali, J. 2021, IberCultura Viva).

Por supuesto, el camino no ha sido lineal. La pandemia de COVID-19 puso a prueba la resistencia de estas organizaciones, obligándolas a reinventarse. Encuentros presenciales fueron postergados, actividades fueron trasladadas al espacio virtual y la colaboración interinstitucional se volvió más necesaria que nunca. Sin embargo, el programa Puntos de Cultura demostró su capacidad de adaptación, manteniendo vivo el pulso de la cultura comunitaria en Uruguay.

Lo que queda claro después de recorrer estas experiencias es que la cultura no es una política de ornamento, ni un complemento de la gestión pública. Es un derecho, una herramienta de transformación y un espacio de construcción de ciudadanía. Como lo expresa el Manifiesto de IberCultura Viva en su décimo aniversario, “El momento de rescatar la historia tejida con la Cultura Viva nos lleva inevitablemente a pensar en el futuro, tal como una flecha que, cuanto más la tensamos hacia atrás, más la proyectamos hacia adelante” (IberCultura Viva, 2024, p. 38).

Conclusión

A lo largo de este trabajo, hemos recorrido el entramado de relaciones entre política, cultura y territorio, evidenciando cómo estas conexiones redefinen las políticas culturales y su impacto en las comunidades. Más que conceptos abstractos, son la base de

¹¹ <https://iberculturaviva.org/puntos-de-cultura-una-decada-promoviendo-la-cultura-comunitaria-pluriétnica-diversa-y-popular-en-argentina/?lang=es>

¹² Jandira Feghali es una baterista, médica, política y ex sindicalista brasileña, integrante del Partido Comunista do Brasil. Desarrolla su carrera política en el Estado de Río de Janeiro. Posee dos hijos y es hermana del músico Ricardo Feghali, integrante del grupo musical Roupas Nova.

¹³ Puntos de Cultura: una década promoviendo la cultura comunitaria, pluriétnica, diversa y popular en Argentina. Recuperado de <https://iberculturaviva.org/es/puntos-de-cultura-una-decada-promoviendo-la-cultura-comunitaria-pluriétnica-diversa-y-popular-en-argentina>

redes de cooperación que impulsan la descentralización y garantizan un acceso más justo y equitativo a los bienes y servicios culturales.

Siguiendo la mirada de Víctor Vich¹⁴, quien señala que la cultura es un espacio de transformación social, podemos afirmar que Uruguay avanza en la dirección correcta al integrarse a estas instancias de cooperación. La consolidación de IberCultura Viva y la Red Nacional de Direcciones de Cultura (RNDC) han generado sinergias entre el sector público y la sociedad civil, demostrando que la articulación entre actores culturales no solo es posible, sino imprescindible para construir políticas más inclusivas y sostenibles.

En este contexto, la RNDC y el Área de Gestión Territorial han sido piezas clave en la consolidación de un modelo donde las comunidades dejan de ser meras receptoras y se convierten en protagonistas del desarrollo cultural. La reciente asignación de recursos específicos para la promoción de la cultura en el interior del país refuerza la necesidad de profundizar este camino, asegurando que las redes culturales sigan siendo espacios de participación e incidencia real.

A nivel regional, la interconexión con experiencias como Cultura Viva en Brasil y los Puntos de Cultura en Argentina ha enriquecido la perspectiva uruguaya, generando aprendizajes colectivos que fortalecen el trabajo en red. La cultura comunitaria, entendida como un proceso en constante movimiento, encuentra en estos espacios una vía de expansión y consolidación, proyectándose como una estrategia efectiva para la construcción de ciudadanía y cohesión social.

El desafío a futuro es claro: institucionalizar estas experiencias sin despojarlas de su esencia comunitaria, evitando que la descentralización cultural quede sujeta a los vaivenes políticos y garantizando que se consolide como un derecho permanente. Para ello, es fundamental desarrollar herramientas de evaluación y sostenibilidad que permitan medir su impacto y proyectar su continuidad.

En definitiva, las relaciones tejidas entre política, cultura y territorio no son simples estructuras administrativas; son espacios de encuentro, intercambio y transformación. Uruguay tiene la oportunidad de consolidar estos procesos, reafirmando su apuesta por una gestión cultural descentralizada, diversa y participativa. Como lo

¹⁴ Doctor en Literatura Hispanoamericana por Georgetown University. Investigador del Instituto de Estudios Peruanos y profesor de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Sus investigaciones abordan temas en teoría cultural, cultura popular, políticas culturales y literatura peruana contemporánea.

expresa el Manifiesto de IberCultura Viva, la historia de la cultura comunitaria es también una proyección hacia el futuro: cuanto más fuerte sea la trama, más posibilidades habrá de construir sociedades más justas, diversas y culturalmente activas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOLÁN, Eduardo Nivón. **La política cultural**: Temas, problemas y oportunidades. México: CONACULTA/FONCA, 2006.

BARRETO, Juan Carlos. **Cultura en red**: caminos que conectan. Intendencia Municipal de Montevideo, IMM 2020.

MIRALLES, Eduard. Cultura, cooperación descentralizada y desarrollo local. En: **Anuario de la Cooperación Descentralizada**, 2008, p. 127.

TURINO, Celio. Puntos de Cultura: Cultura Viva en Movimiento (p. 66). **RGC Ediciones**, 2013.

VICH, Víctor. **Desculturalizar la cultura**: la gestión cultural como forma de acción política. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2014.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA (MEC). **Desarrollo cultural para todos**: Informe de gestión de la Dirección Nacional de Cultura (2010–2014), p. 13.

CGLU - Ciudades y Gobiernos Locales Unidos. **Sobre nosotros**. Disponible en: <https://www.uclg.org/es/organizacion/sobre-nosotros>

Mercociudades. **Red de Mercociudades**. Disponible en: <https://mercociudades.org/mercociudades/>

Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay (MEC). **Puntos de Cultura**. Disponible en: <https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/politicas-y-gestion/puntos-cultura>

Turino de Miranda, Célio. **Cultura Viva Comunitaria**: La política del bien común. Disponible en: <https://www.ciudadescreativas.org/2018/04/28/cultura-viva-comunitaria-la-politica-del-bien-comun-celio-turino/>

MESA XX

Audiovisual I

FUNDO SETORIAL DO AUDIOVISUAL: CONQUISTAS, CONTRADIÇÕES E NOVAS APOSTAS POLÍTICAS

Lia Bahia¹
Felipe Lopes²

RESUMO: O cinema brasileiro está inserido em um histórico de busca pela industrialização em quase todas as políticas institucionais para o setor no Brasil. O Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) se insere como um projeto de “semi-reformismo”, com mudanças e ambiguidades, em um momento de transformação social do país. O FSA foi uma conquista política para o setor, disponibilizando um volume de recurso para projetos audiovisuais até então inédito. Pensar o fundo setorial do audiovisual a partir de uma perspectiva histórica, seus avanços, contradições e novas apostas políticas parece urgente diante de tantas transformações – tecnológicas, econômicas, sociais e políticas - do campo audiovisual brasileiro no contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: Fundo Setorial do Audiovisual (FSA); Industrialização; Política pública; Cinema; Audiovisual.

O diálogo entre Estado e cinema brasileiro esteve inserido nas diversas modulações, conceitos de cultura e projetos de políticas públicas. Apesar de rasuras, revisões e fraturas, há continuidades discursivas que permaneceram na história da institucionalização do cinema no país. Uma das maiores delas é a concentração das políticas audiovisuais no eixo da produção. Os demais elos da cadeia - formação, distribuição, exibição e preservação - ficam à margem das decisões políticas e, consequentemente, de financiamento. Junto a isso, a mirada na industrialização do cinema brasileiro foi um contínuo das políticas públicas para o setor desde os anos 1950.

A busca por uma industrialização, com foco no produto em seu sentido mais tradicional, foi a retórica dominante; e suas repercussões resultaram em práticas que concentraram não só o financiamento no elo da produção, mas também a ação programática no âmbito das políticas públicas e as pesquisas acadêmicas da área. O aspecto prioritariamente cultural e as externalidades positivas do setor audiovisual foi, consequentemente, preterido em prol de uma proposta desenvolvimentista industrial, com

¹ Lia Bahia é doutora, professora e pesquisadora do departamento de cinema e vídeo da UFF. Estuda economia política do cinema e do audiovisual, com foco nas políticas públicas. Integra o Fórum de Tiradentes. Email: liabahia79@gmail.com.

² Felipe Lopes é mestre pelo PPGCINE da Universidade Federal Fluminense. É professor do curso de cinema e audiovisual da ESPM Rio e atua como distribuidor de cinema. Email: f.lopesfaria@gmail.com

a promoção da autossustentabilidade apontada como um dos objetivos da criação da Ancine³.

O projeto de criação do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) em 2006⁴ segue esta tradição industrialista, mas com rasuras importantes. O FSA, deslocou o financiamento do fomento indireto (via leis de incentivos) para o fomento direto, através de mecanismo de editais, e desenvolveu uma nova metodologia, mais democrática e descentralizada, que estava em consonância com o projeto de cultura e país daquele momento. A ampla concorrência, salvos os requisitos mínimos de participação nas chamadas públicas, reduzia a barreira de entrada do fomento indireto, que concentrava o poder de escolha nas empresas patrocinadoras. Ao mesmo tempo, não se rompeu integralmente com o discurso industrialista do cinema brasileiro, privilegiando a produção e a lógica do financiamento reembolsável. Portanto, há um gesto de fissura importante no sistema, mas não uma ruptura.

A institucionalidade do cinema e sua tradição industrialista

A tradição industrialista do cinema brasileiro vem de longe e segue como uma imagem-objetivo. Em um misto de modelos da indústria hollywoodiana e do cinema europeu, o Brasil deslizou em movimentos retóricos e executivos na busca pela industrialização.

É a partir dos anos 1950 que José Mário Ortiz Ramos (1983) identifica a institucionalização da atividade cinematográfica dentro de um projeto nacional para a cultura apoiado no desenvolvimentismo e na industrialização do setor. A criação do Instituto Nacional de Cinema (INC), em 1966, privilegiou a visão industrial-universalista.

Com a criação da Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme em 1969), o grupo cinemanovista, com sua visão culturalista-nacionalista, passou a ter protagonismo institucional, no entanto, a busca pela industrialização do cinema brasileiro permaneceu como projeto da instituição. A política da estatal estava focada no fomento e coprodução de filmes, regulação; e um pouco mais tarde na distribuição dos mesmos, estabelecendo uma política referencial, nos anos da ditadura militar (SIMIS, 1996 e AMANCIO, 2000).

³ MP 2228-01.

⁴ Criado pela Lei nº 11.437, de 28.12.2006, e regulamentado pelo Decreto nº 6.299, de 12.12.2007.

Com a redemocratização, em 1985, foi criado o Ministério da Cultura (MinC). A partir da Constituição de 1988 houve uma tentativa de conferir maior articulação entre os processos de participação e produção cultural com um formato institucional adequado.

No início da década de 1990, a conjugação da redemocratização e neoliberalismo estimulou as políticas baseadas nas leis de incentivos, coerentes com o ideário do individualismo, voltadas ainda mais fortemente para o projeto industrial de cinema, fomentando, quase sempre apenas a produção de filmes: um modelo de atuação pragmático. Foi criada a Lei do Audiovisual (1993), exclusiva para a produção de filmes, logo após a Lei Rouanet (1991), que engloba o conjunto das linguagens artísticas. O pressuposto foi o de que esta política, apoiada na renúncia fiscal, levaria à autossustentabilidade em um período de 10 anos⁵. Contudo, a euforia de uma política híbrida - de recurso público a partir de uma gestão privada - durou pouco (BAHIA, 2012).

Em 2000 foi realizado o III Congresso Brasileiro de Cinema (CBC), no qual se demandou o retorno de um órgão estatal para o cinema que estivesse inserido nos novos tempos. Como resultado foi criada a Agência Nacional do Cinema (Ancine)⁶, em 2001, única agência reguladora do espaço cultural⁷.

Essa breve síntese subsidia o projeto político e econômico do setor, cujo foco recai sobre a relação entre o cinema e as políticas culturais, e sua ênfase discursiva e política na tradição da industrialização do setor. Observa-se que, ao longo da história, não existiu linearidade entre democracia, crescimento econômico, projeto sistêmico de cultura e desenho institucional. Da mesma forma, a tão sonhada industrialização e autossustentabilidade não foi alcançada. Para Arthur Autran, “(...) a cinematografia nacional nunca se industrializou efetivamente, apesar das tentativas de vultos (...)” (2013, p. 8).

A reflexão parte deste histórico para analisar os avanços e ambiguidades, as continuidades e fissuras, e as disputas discursivas, políticas, simbólicas diante à

⁵ A previsão era de 10 anos para o uso do Art.1 daquela lei, contudo houve seis prorrogações de prazo, com a vigência sendo de mais de 30 anos.

⁶ Importante ressaltar que a Ancine emerge como uma agência reguladora de cinema, Só mais recentemente passou atuar na televisão por assinatura. Continua ausente de sua política regulatória a televisão aberta e o vídeo sob demanda (VoD).

⁷ Diversos países possuem instituições públicas dedicadas exclusivamente ao audiovisual, como França, Argentina e México.

ampliação do direito à cultura. Um novo projeto para a cultura, e para o país, surge em 2003 com a eleição de Luiz Inácio Lula da Silva, do Partido dos Trabalhadores (PT).

A formulação de um novo conceito de cultura em sua tríplice dimensão – simbólica, cidadã e econômica - o retorno do poder decisório do Estado, através da institucionalização de mecanismos de editais públicos para seleção de projetos culturais, a criação do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA)⁸ e, um pouco mais tarde, a criação da Lei 12485, sobre a comunicação audiovisual de acesso condicionado, popularmente conhecida como Lei da TV Paga, são alguns dos dispositivos que indicam uma transformação institucional e acionam mudanças políticas, discursivas e práticas.

Este artigo irá analisar especificamente o FSA: seu contexto de criação e suas conquistas, e seus limites, incompletude e necessidade de novos gestos políticos, administrativos e jurídicos. Desta forma, será feita uma análise social, política, econômica e simbólica do FSA, em seu tempo histórico e projeto para o país, cultura e cinema.

FSA: criação, fissuras e contradições na tradição industrialista

O primeiro mandato do Presidente Lula, com seu projeto de país mais democrático e justo, impactou diretamente o cinema brasileiro. A política setorial estava conectada com tantas outras políticas sociais, por isso, propomos aqui a ideia de intersetorialidade para pensar as fissuras ocorridas no cinema e audiovisual nos primeiros governos do Partido dos Trabalhadores. Isolar as políticas para o cinema e audiovisual das políticas de educação, combate à fome, habitação, saúde e tantas outras seria incorrer em uma miopia metodológica.

As políticas públicas para o setor naquele momento foram elaboradas, dentro de um projeto reformista, visando a ampliação e o direito democrático do fazer e pensar cinema e audiovisual. O retorno do protagonismo do Estado na decisão da direcionalidade da cultura reverberou e movimentou narrativas, estéticas, éticas, economias e imaginários e instrumentos regulatórios⁹.

⁸ Em 2006, foi criado o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), fundo voltado para o fomento ao conteúdo audiovisual nacional. Apesar da previsão de aplicação de recursos não-reembolsáveis, o Fundo tem como prática o investimento em projetos com retorno financeiro ao mesmo. O FSA concentra hoje o maior volume de recurso disponível para o fomento público ao setor audiovisual e tem sido personagem de inúmeros debates e reivindicações. O FSA envolve enorme complexidade, tendo passado por mudanças recentes que serão trabalhados na pesquisa.

⁹ Ressalta-se aqui a importância de questionar uma argumentação, da época, de que este retorno do Estado para a cultura poderia levar a uma política de balcão, como fora acusada a Embrafilme. Neste momento,

O FSA é resultado desse conjunto de transformações sociais, deslocando o eixo de fomento indireto para a prática do fomento direto. Sua criação foi em dezembro de 2006, pela Lei 11437, e sua regulamentação, feita pelo Decreto 6299 de 12 de dezembro de 2007. Trata-se de uma categoria de programação específica do Fundo Nacional de Cultura (FNC), com receita constituída prioritariamente pela Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional - CONDECINE.

A lei de criação do FSA prevê ainda a constituição do Comitê Gestor do Fundo Setorial do Audiovisual (CGFSA). Os membros que integram este comitê são escolhidos e nomeados pelo MinC e é o CGFA que estabelece as diretrizes de ação e áreas prioritárias para a aplicação dos recursos, define normas e critérios para a análise e seleção de projetos, acompanha a implementação das ações e avalia anualmente os resultados alcançados. A governança do referido fundo conta ainda com a Ancine, que exerce as atribuições de Secretaria-Executiva, sendo responsável pela execução orçamentária e financeira das ações do fundo, bem como pelo apoio técnico e administrativo ao Comitê Gestor; e também de agentes financeiros credenciados, como o BRDE e o BNDES, que operacionalizam as ações do FSA. De acordo com Lia Calabre e Thiago Tavares:

O FSA acaba por ser a ação que inaugura a nova estratégia do Ministério da Cultura (MinC), atuando de forma mais indutiva. O Fundo articula duas dimensões: o incremento de valores financeiros e o fomento ao setor. Na prática, trata-se de uma alternativa ao modelo de leis de incentivo, do fomento indireto e da participação tangenciada do Estado na cultura (2021, p. 6).

O FSA aporta o maior volume para produção de cinema e audiovisual nos dias de hoje e tornou-se o espaço prioritário para financiamento ao setor. Esses recursos são gerados pelo próprio setor através de tributações, retorno de filmes, multas entre outros¹⁰. Apesar de uma percepção semântica de o fundo possuir um caráter exclusivo de investimento, sendo reembolsável, o FSA possui as seguintes possibilidades de aplicação de recursos, segundo a lei:

entretanto, o protagonismo do Estado se deu com participação social e ampla transparência dos atos administrativos, justificativas e uma seleção pública.

¹⁰ O maior volume de recurso do FSA é a Condecine Teles. Tributação que incide sobre as empresas de telecomunicação. Esta modalidade surgiu a partir da Lei 12.485/2011 e a entrada destas empresas no segmento de televisão por assinatura.

- I - por intermédio de investimentos retornáveis em projetos de desenvolvimento da atividade audiovisual e produção de obras audiovisuais brasileiras;
- II - por meio de empréstimos reembolsáveis; ou
- III - por meio de valores não-reembolsáveis em casos específicos, a serem previstos em regulamento.¹¹

A despeito de haver a previsão de valores não-reembolsáveis, o que se observou ao longo de quase duas décadas foi uma destinação, em sua imensa maioria, para ações reembolsáveis através de seus três programas de investimento: PRODECINE, focado em cinema, PRODAV, focado em televisão, e o PRÓ-INFRA, com foco em projetos de infraestrutura técnica para a atividade cinematográfica e audiovisual¹².

A definição da aplicação dos recursos do fundo e a divisão em linhas de ação em cada programa é feita pelo Comitê Gestor do FSA por meio do Plano Anual de Investimentos. O Comitê é composto por dois representantes do Ministério da Cultura, um da Casa Civil da Presidência da República, um do Ministério da Educação, um da Ancine, um de instituição financeira credenciada pelo Comitê Gestor e por quatro representantes do setor audiovisual, todos com respectivos suplentes¹³. Apesar de ter menos membros da sociedade civil que do governo, a atual configuração com quatro representantes do setor, nomeada pela Ministra da Cultura em abril de 2024 trouxe um aumento de representação, antes de apenas três membros com suplentes. São nestes espaços de poder que tensões entre diferentes visões e propostas do fazer audiovisual ocorrem e os diversos segmentos, organizados em entidades e associações, se articulam buscando representatividade na governança do fundo.

Entre disputas e discussões dentro da construção coletiva da política cultural, o FSA lançou editais nacionais que democratizaram a produção e diversificaram a estética audiovisual brasileira. Com uma política de regionalização, filmes fora do eixo Rio e São Paulo passam a integrar o mercado e são destaques em festivais nacionais e internacionais exibindo um outro processo estético e identitário. A descentralização regional distribuiu

¹¹ Art. 3º da Lei 11357. Em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2006/Lei/L11437.htm#art2

¹² O relatório de gestão do FSA do ano 2023 aponta que “foram desembolsados recursos para o Programa de Apoio ao Pequeno Exibidor – PEAPE, abarcando 37 operações com aporte de R\$ 4,3 milhões de reais em apoios não-reembolsáveis”. As contratações de ações por meio de investimento retornáveis somaram R\$ 434,8 mi, e linhas de crédito tiveram R\$ 95,4 mi contratados. Ou seja, o valor contratado para ações não-reembolsáveis não chegou a 1% do total de recursos do Fundo. Em: https://www.gov.br/ancine/pt-br/fsa/resultados/Relatorio_Gestao_FSA_2023_V5.pdf

¹³ Fonte: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/fsa/estrutura-de-governanca/comite-gestor>.

recursos e viu emergir realizadores, produtoras, distribuidoras, narrativas e estéticas fora do eixo tradicional e histórico do cinema brasileiro.

Um marco para este avanço da política de descentralização e para o aumento de recursos do Fundo Setorial do Audiovisual se dá com a Lei 12.485/2011. Esta lei é a primeira conquista para integração institucional entre cinema e televisão. Para além de um ganho político, a lei da TV por assinatura, alavancou a criação da Condecine Teles, uma contribuição recolhida pelas empresas de telecomunicações, que é a principal fonte de recurso do FSA, sendo responsável por 62,15% da receita líquida do fundo em 2023. Portanto, regulação e fomento andam juntos e em conjunto podem ampliar a capacidade de atuação do setor audiovisual brasileiro. É também no Art. 27 da lei que prevê a destinação de 30% do valor arrecadado com a Condecine Teles para “produtoras brasileiras estabelecidas nas regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste”.

Com base no Relatório de Gestão do FSA do ano de 2023¹⁴, as cotas regionais das chamadas públicas operadas pela Ancine foram de 33,12% para proponentes da região Norte, Nordeste e Centro-Oeste e de 14,46% para proponentes da região Sul, além de Minas Gerais e Espírito Santo. Em número de projetos, 54,2% foram de fora da região Sudeste. Em uma análise isolada, os 45,8% da região sudeste pode parecer ainda um número alto, mas é um avanço enorme quando olhamos 2009, o primeiro ano com dados de regionalização analisados e com 99% dos recursos para a região. Com números próximos a 90% nos dois anos seguintes, o Comitê Gestor do FSA passa a adotar, em 2012¹⁵, “medidas adicionais de estímulo à regionalização em relação ao que vinha sendo realizado até o momento, que previa apenas a indução de projetos regionais nas etapas finais de seleção dos concursos para seleção de projetos”¹⁶. A tabelas abaixo traz a evolução em 10 anos do FSA na diversidade regional entre 2009 e 2018, última análise

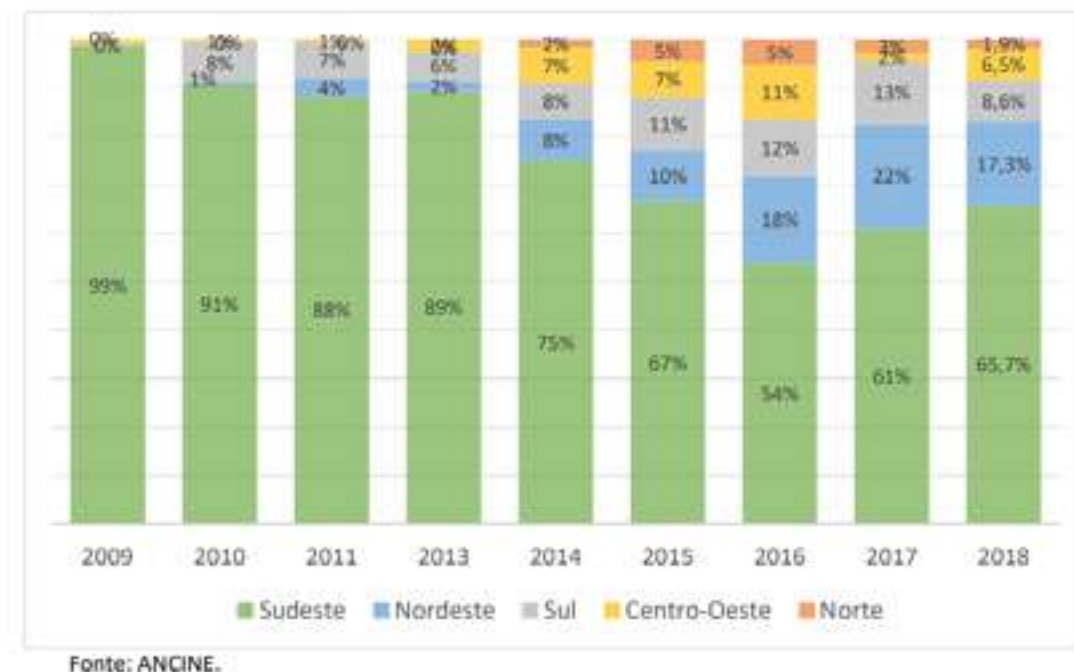
¹⁴ https://www.gov.br/ancine/pt-br/fsa/resultados/Relatorio_Gestao_FSA_2023_V5.pdf

¹⁵ É importante pontuar, neste estudo, que a análise histórica do FSA é dificultada pela pulverização dos dados nos portais da Ancine e no Observatório do Cinema e Audiovisual (OCA). Em 2018, foi divulgado relatório de 10 anos do fundo, onde há gráficos sobre a evolução da regionalização ao longo de 10 anos, mas é clara uma crise no setor durante o governo Bolsonaro. Foi nesta mesma época que o Ministério da Cultura foi extinto e a estrutura da Ancine perdeu a Superintendência de Análise de Mercado, órgão onde o Observatório de Cinema e Audiovisual fora criado e que tinha como atribuição os estudos, acompanhamento e análise de dados do setor. Os dados são fundamentais para gerar indicadores de políticas públicas e analisar a eficácia ou não das ações implementadas.

¹⁶ <https://www.gov.br/ancine/pt-br/fsa/resultados/resultados-consolidados-fsa-10-anos-v2.pdf>

comparativa do investimento regional apresentada na divisão de dados sobre “Recursos Públicos” no OCA, antes do relatório de 2023¹⁷.

Figura 1 - Distribuição dos recursos para os projetos selecionados entre as regiões



As mudanças conceituais na política pública cultural afetam discursos, modos de produção e estéticas do cinema e audiovisual. André Novais Oliveira narra o processo de desenvolvimento, produção e finalização em seu livro *Temporada*, diário e roteiro do filme. Logo nas notas do autor, André coloca seu objetivo com o livro:

Ou, no mínimo, que seja um mero registro histórico do trabalho de escrita de roteiro, filmagem e pós-produção de um filme brasileiro de baixo orçamento feito nesta década. Por um diretor negro, pobre, de periferia e as várias outras coisas que isso pode acarretar, principalmente em relação à perspectiva ao se olhar para pessoas e lugares da mesma “quebrada” (OLIVEIRA, 2021, p. 11).

Esse “semi-reformismo” levou a uma maior democratização (ainda que incompleta) do direito à produção audiovisual no país. As disputas e embates que atravessam o processo que modulam o campo audiovisual brasileiro, a partir dos anos 2003, tensionam distintos conceitos de cultura mobilizados para inserção, rejeição e adaptação de agentes e agências às conjunturas político-econômicas do país. A multiplicação e diversidade de projetos políticos e sujeitos históricos com valores e

¹⁷ <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/recursos-publicos-1>

interesses divergentes, e muitas vezes antagônicos, passaram a tensionar e disputar a direcionalidade das políticas públicas para o audiovisual.

O gráfico da Ancine abaixo mostra como houve uma mudança (ainda incompleta) com a política de regionalização, o que garantiu maior direito de fazer cinema no país. Novas produtoras, realizadores e arquiteturas produtivas fora do eixo Rio-São Paulo surgiram¹⁸.

O FSA foi um dos principais mecanismos dessa política pública do cinema e gerou uma fissura no campo ao abrir espaço para novos agentes, obras, empresas, territórios, éticas e estéticas. Com uma política de editais, criou, por exemplo, linhas específicas para projetos com propostas “de linguagem inovadora e relevância artística, com potencial de participação e premiação em festivais e que apontem para a experimentação e a pesquisa de linguagem”¹⁹.

Contudo, apesar de todas as conquistas democráticas e de descentralização promovidas pelo FSA, este reafirmou, em seu discurso e prática, a tradição industrialista, centrada na produção e um modelo eficiente de arquitetura produtiva. Portanto, há uma continuidade institucional histórica da busca pela industrialização, com foco na produção e produto fílmico, pautada em uma utópica busca da autossustentabilidade exclusivamente financeira.

O foco dos editais voltados para a produção e a concentração de volume de investimentos nas obras fílmicas e audiovisuais gera um desequilíbrio na cadeia do setor e, conseqüentemente, de seu potencial de desenvolvimento e organicidade. Para a distribuição e exibição há editais de menor escala, que não acompanham a necessidade da produção nem enfrentam de forma equilibrada a concorrência norte-americana concentradora de mercado. O gráfico abaixo apresenta a divisão das ações do fundo para o ano e 2023.

Tabela 1 - Plano Ação do FSA 2023

Ação	Valor
PRODECINE	680.000.000,00
Produção – Desempenho Comercial – Distribuidora	200.000.000,00

¹⁸ Nos restringimos aos dados até o ano de 2016 que foi o ano do golpe.

¹⁹ Prodecine 5.

Produção – Desempenho Comercial – Produtora	120.000.000,00
Produção – Desempenho Artístico – Produtora	60.000.000,00
Produção – Coprodução Internacional	120.000.000,00
Produção – Nacional/Regional/Níveis 1 e 2	180.000.000,00
<i>Nacional (cota 20% níveis 1 e 2)</i>	<i>90.000.000,00</i>
<i>Regional (cota 20% níveis 1 e 2)</i>	<i>90.000.000,00</i>
PRODAV	420.000.000,00
Produção – Desempenho Comercial – Programadora	110.000.000,00
Produção – Nacional/Regional/Níveis 1 e 2	200.000.000,00
<i>Nacional (cota 20% níveis 1 e 2)</i>	<i>100.000.000,00</i>
<i>Regional (cota 20% níveis 1 e 2)</i>	<i>100.000.000,00</i>
TVs Públicas, Comunitários e Universitários	110.000.000,00
PROINFRA	190.000,00
Total	1.100.190.000,00

Fonte: Ancine, Relatório de Gestão FSA, 2023.

Já os eixos da formação e preservação são fortemente invisibilizados ou até mesmo apagados da cadeia, tanto do discurso político oficial quanto das linhas de financiamento do FSA. Também são ignorados programas de circulação e difusão tão necessários para uma formação de público que implique na valorização do cinema brasileiro em sua diversidade de formatos, algo crucial para a sustentabilidade do setor, de forma emancipadora, ou seja, de forma a despertar, nos diversos espectadores de diversas territorialidades, a capacidade de construir novos imaginários e sensibilidades sobre a realidade social em perspectiva crítica.

Acreditamos que isso se deve por serem atividades eminentemente processuais, sem necessariamente apresentação de um produto final tal como exigido pela tradição industrialista. A ideia de retorno reembolsável pouco se encaixa no campo da formação e da preservação pois quais seriam as “receitas”²⁰. Somado a essa percepção, o corporativismo da produção, em consonância com seu capital político, econômico e simbólico, garante posição de destaque nas relações de poder e decisão.

Podemos circunscrever as transformações no que André Singer definiu como “reformismo fraco” para caracterizar os anos do governo Lula.

²⁰ Esta reflexão pode levar ao questionamento sobre a ideia de reembolsável no FSA uma vez que não é todo o investimento que retorna para o fundo, mas um percentual mesmo. Portanto, um retorno parcial mensurado pelo faturamento financeiro (e ignorando desenvolvimento social, cultural e humano).

Na prática ocorreu algo como um “semitransformismo”. Os quadros do PT que anteriormente defendiam o programa “intensamente reformista” se tornaram agentes de um reformismo fraco, comprometidos com a decisão de não causar a radicalização que pregavam na origem. Meu argumento é que o reformismo lulista é lento e desmobilizador, mas é reformismo. Cria-se a ilusão de ótica da estagnação para, na realidade, promover modificações em silencioso curso (SINGER, 2012, p. 45-46).

Com o golpe de 2016 e as alterações no rumo da política audiovisual, foi criado o então chamado FSA 2.0. Essa iniciativa alterou o regulamento geral de utilização do fundo, criando uma nova estrutura normativa, novas regras de investimento, de avaliações de projetos e extinguindo e criando linhas de ação.

Há paradoxos neste processo, como o edital CTAv/SAv/MinC de formação no audiovisual em 2018, realizado com recursos do FSA. Há, portanto, resistências e ainda um espaço de disputas. Apesar de não fazer parte da administração direta, observa-se um alinhamento entre as ações do fundo e o momento político do país, ainda mais quando analisados o histórico das nomeações (e seus perfis) dos membros do Conselho Superior de Cinema e do Comitê Gestor do FSA.

Em 2019, com o início do governo Bolsonaro, agravou-se a situação da Agência Nacional do Cinema e houve uma grande morosidade no lançamento de novas linhas de investimento, além da interrupção de chamadas específicas para comercialização e questionamento de ações afirmativas e descentralizadoras. O ex-presidente chegou a defender de forma aberta que houvesse um filtro na agência, ameaçando extingui-la caso contrário²¹.

A política da meritocracia e resultados econômicos resultaram em transformações no regulamento do FSA com a implementação de sistema de notas de diretores, produtoras e distribuidores a partir de obras lançadas e desempenho comercial e artístico. Essa mudança favoreceu a dimensão mercadológica da obra, concentração do investimento e dificultou o surgimento de novas empresas nacionais e novos realizadores dentro dos limites institucionais.

Os argumentos que justificaram essas mudanças se inseriram no discurso da desburocratização dos processos, na busca por um foco maior no desempenho comercial

²¹ <https://exame.com/brasil/se-nao-puder-ter-filtro-nos-extinguiremos-a-ancine-diz-bolsonaro/>

das empresas e no foco de filmes de bilheteria. As alterações foram sentidas em especial para realizadores, produtores e empresas iniciantes.

Foi ao final do governo Bolsonaro, a partir da crise gerada pela pandemia, que recursos do FSA foram destinados como fonte principal da Lei Paulo Gustavo (LPG)²² que, executada já no terceiro governo Lula, descentralizou recursos para estados, municípios e o Distrito Federal. A LPG, desenvolvida de forma emergencial, manteve a destinação de 70% dos recursos para a produção, apesar de incluir, ao longo da discussão do texto da Lei, os demais elos da cadeia. Entretanto, observou-se o impacto negativo da política de ataques à cultura de forma sistêmica, com uma dificuldade de parte das esferas estadual e municipal em elaborar ações integradas a partir deste recurso federal, nem sempre promovendo ações para todas as áreas previstas na lei federal.

Portanto, o FSA sofreu alterações importantes com mudanças de governos, partidos e projetos de país, acompanhando os diferentes conceitos de cultura e disputas internas do setor. Se com o Ministro Gilberto Gil, o conceito de cultura estava ancorado na triangulação simbólica, cidadã e econômica, com Sérgio Sá Leitão a cultura foi redirecionada para bases do empreendedorismo e da economia criativa. E, no Governo Bolsonaro, foi extinto o Ministério da Cultura e o setor foi diretamente atacado, com a defesa de filtros culturais.

Apesar de conduções políticas e institucionais diferentes, com conceitos de cultura distintos, a ideia de industrialização, ainda que em bases diversas e por vezes divergentes, se manteve. A centralidade da política de investimento do FSA - política e financeira - em um único elo da cadeia, a produção, com vistas ao projeto industrial, revela como o fundo não rompeu com a tradição industrialista. Pelo contrário, com a premissa de fundo reembolsável, adensou o compromisso com retornos financeiros com vistas ao cinema brasileiro industrial e excluiu setores importantes da participação do fundo.

O que parece claro é que além da tal da industrialização não se concretizar, pelo menos não em seu modelo tradicional (pois precisa da cadeia estruturada), essa falta de organicidade e transversalidade compromete o que podemos chamar de desenvolvimento: social, econômico, simbólico e humano. Portanto, defendemos aqui que o desenvolvimento do campo do cinema e audiovisual - em seu sentido ampliado - não está

²² https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lcp/lcp195.htm

relacionado à tradição industrialista capitalista, mas sim à articulação e à transversalidade da cadeia do setor que é circular e interdependente.

Celebrado pelo campo do cinema e do audiovisual, e dotado de contradições, o FSA é, sem dúvida, uma conquista para o setor e para o país. Suas disputas estão inseridas nas modulações e negociações políticas dos agentes do setor, que ao longo dos anos se ampliaram, diversificaram e multiplicaram e detêm diferentes pesos e forças nas decisões políticas do fundo. Novos gestos de políticas públicas para o cinema e audiovisual no Brasil acionaram velhas e novas disputas e interrogam abordagens inéditas, criando uma rasura que parece não ter como apagar.

Junto a essa complexificação do campo, em âmbito doméstico, há um novo paradigma do cinema e do audiovisual – tecnológico, político, econômico, social e simbólico - na geopolítica que demanda revisões constantes nas políticas públicas e seus instrumentos. Da mesma forma, questões conceituais e metodológicas precisam ser deslocadas, acrescidas, reformuladas e criadas de modo a acompanhar, subsidiar e, principalmente, impulsionar transformações nas formulações, execução e acompanhamento das políticas públicas para construção de uma nova “soberania imaginativa” do cinema e do audiovisual brasileiro (REIS, COSTA e GOMES, 2025).

Considerações finais:

O audiovisual é a única linguagem artística que conta com um fundo setorial e essa foi uma conquista política do setor. Contudo, o campo do cinema brasileiro se transformou, foi ampliado e se democratizou; não é mais o mesmo do início dos anos 2000. Precisamos de novas bases conceituais, programáticas e executivas para o FSA que incorpore esta nova cena.

O FSA, por seu lugar de poder econômico, é espaço de disputa sistêmica dos agentes do setor. Romper com a tradição institucional não é tarefa simples; exige decisão política e enfrentamento às corporações e instituições poderosas e articuladas do cinema e audiovisual brasileiro. E demanda, ainda, mudanças conceituais, metodológicas, administrativas e jurídicas.

Cinema e audiovisual não são apenas meios de consumo da indústria cultural. A tensão entre cultura e capitalismo se torna vital para as reflexões sobre os rumos das políticas para o setor do país. O pragmatismo neoliberal pode invisibilizar dinâmicas

permanentes do campo audiovisual e necessidades de transformações estruturantes nas políticas públicas do FSA.

Realizar apenas adaptações de narrativas e mecanismos de fomento parece tímido e superficial. Desfazer o centro e apostar na transversalidade, no processo, na desierarquização dos formatos e no desenvolvimento (em seu sentido ampliado) significa se descolar do neoliberalismo de mercado e pensar nas singularidades do audiovisual brasileiro dentro da nova geopolítica.

Neste sentido, novas metodologias de dados, com foco em pesquisas qualitativas são necessárias. Análises apenas quantitativas podem ser totalizantes e gerar distorções e miopias para a elaboração e avaliações das políticas públicas para o setor. A elaboração de pesquisas qualitativas são fundamentais para que o cinema seja entendido como espaço e ação social.

Assumir as mudanças, a partir de uma opção integrada e transdisciplinar, conceitual, crítica e independente pode produzir um circuito virtuoso de geração de tecnologia e produção de conhecimento. Essas sinergias estão em consonância com uma nova cultura política para o cinema e audiovisual integrada à sociedade brasileira contemporânea.

É neste novo gesto, de reimaginação coletiva para construção de uma nova cultura política, que poderemos - agentes, do setor, Estado, universidades, atores políticos - impulsionar o desenvolvimento de um cinema brasileiro democrático, diverso e plural.

Referências Bibliográficas:

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *Gestão ou gestação pública da cultura: algumas reflexões sobre o papel do Estado na produção cultural contemporânea*. IN: RUBIM, Antonio Albino Canelas e BARBALHO, Alexandre (orgs.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador, EDUFBA, 2007.

AMANCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme*. Niterói: EdUFF, 2000.

ANCINE, Relatório de Gestão do FSA, 2023.

AUTRAN, Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Unicamp, 2004.

BAHIA, Lia. *Discursos, políticas e ações*. São Paulo: Itaú Cultural e Iluminuras, 2012.

_____. *Políticas públicas para o cinema e audiovisual em três atos: Os movimentos do cinema e audiovisual no Brasil nos anos 2000*. In: Revista Espirales, Foz do Iguaçu, UNILA, v. 7, n. 2, 2023, p. 27-42.

BAHIA, Lia, BUTCHER, Pedro e TINEN, Pedro. *Imaginar o audiovisual como política pública*. Belo Horizonte: Universo Produção, 2023.

CALABRE, Lia e 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.

GAUDREAULT, André e MARION, Philippe. *O fim do cinema: uma mídia em crise na era digital*. Campinas; Papirus, 2016.

HALL, Stuart. *A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo*. IN: *Educação e Realidade*, 22(2): 15-46, jul./dez. 1997.

NOVAIS OLIVEIRA, André. *Temporada*. Belo Horizonte: editora Javali, 2021.

ORTIZ RAMOS, José Mário. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60 e 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

REIS, Francis Vogner Dos; COSTA, Juliana, GOMES, Juliano. *Olhos Livres: Que filmes são esses?* in Catálogo 28 Mostra de Tiradentes. Belo Horizonte: Universo Produção, 2025.

SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996.

SINGER, André. *Os sentidos do Lulismo: reforma gradual e pacto conservador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

Leis, Decretos e Medidas Provisórias:

BRASIL, *MP 2228-01*, 2001.

_____, *Lei nº 11.437*, 2006.

_____, *Decreto nº 6.299*, 2007.

_____, *LEI No 8.685*, 1993.

_____, *Lei 12.485*, 2011.

_____, *Lei Complementar 195*, 2022.

POLÍTICAS CULTURAIS E FLUXOS DE ATENÇÃO EM PROL DO SETOR AUDIOVISUAL: CONSIDERAÇÕES SOBRE A POTÊNCIA DE TEMÁTICAS LOCAIS

Cinthya Pires Oliveira¹

RESUMO: Como parte de pesquisa em andamento, esse artigo possui como recorte a proposição de reflexões sobre horizontes de desafios e potencialidades para políticas culturais voltadas ao setor audiovisual. Por meio do referencial teórico da Economia Política da Comunicação, Cultura e Informação, conjecturamos como a articulação com a Comunicação Pública Comunitária pode viabilizar fluxos de atenção em prol de produções audiovisuais que abordem causas coletivas locais, estimulem a vinculação social e o exercício da cidadania. Diante das políticas culturais adotadas, lacunas podem ser revisitas e reavaliadas para otimizar a publicização, circulação e discussão de temáticas locais junto à sociedade em geral, impulsionando fluxos de atenção e olhares em prol da cidadania.

PALAVRAS-CHAVE:

Mercado da atenção; Audiovisual; Comunicação Pública; Economia Política da Comunicação

INTRODUÇÃO

O investimento do Estado brasileiro em prol de políticas públicas para fomentar o audiovisual possui números expressivos se analisados isoladamente, embora comparativamente ainda esteja aquém do investimento realizado pelos países que apostam no *soft power*² para impulsionar e introjetar suas culturas por meio de produções cinematográficas.

Enquanto moeda de demonstração de poder político, tecnológico e econômico, os produtos audiovisuais disseminam aspectos socioculturais mediante os deslocamentos de atenção e direcionamento de interesses dos indivíduos.

¹ Doutora em Mídia – UFF; Publicitária e Jornalista; Pesquisadora EMERGE, Especialista em Comunicação Pública - EBC. E-mail: cinthyaoliveira@id.uff.br.

² Soft power: de modo sucinto, a capacidade de grupos influenciarem sociopolítica e culturalmente outros povos. O crescimento exponencial de produtos audiovisuais coreanos no Brasil e mundo pode ser considerado um exemplo ao qual não teremos disponibilidade de espaço e tempo para discorrer sobre os diversos aspectos que permeiam a *hallyu* (onda coreana).

Diante de breve exposição a respeito das principais políticas estabelecidas para estimular a produção audiovisual nacional e independente, esse artigo tem como objetivo propor reflexões sobre o potencial de propostas voltadas para o olhar contínuo a respeito de produtos comunicacionais advindos de iniciativas de comunicação comunitária ou alternativa, sobretudo conteúdos que direcionam atenção para questões coletivas locais.

O estudo foi elaborado a partir do campo da Economia Política da Comunicação, Cultura e Informação, em diálogo com teóricos que analisam o setor midiático e a Comunicação Pública Comunitária pelo viés crítico. Como parte de pesquisa mais abrangente, o estudo aqui proposto traz reflexões teóricas e análise exploratória sobre políticas culturais de fomento ao setor audiovisual.

Como percurso, iniciamos com breve explanação sobre políticas públicas de financiamento do mercado audiovisual brasileiro, destacando duas frentes para o recorte proposto: os recursos advindos do Fundo Setorial do Audiovisual e a Lei Paulo Gustavo. Na sequência, discutiremos a importância do fomento a projetos temáticos pautados por questões coletivas locais relacionadas à atuação da Comunicação Pública Comunitária e ao exercício da cidadania; e por fim, concluímos com considerações sobre a necessária atenção para causas coletivas locais, enquanto proposta de resgate da essência de políticas públicas.

POLÍTICAS CULTURAIS DE INCENTIVO AO AUDIOVISUAL: DADOS GERAIS SOBRE FSA E LPG

Dentre as políticas públicas de financiamento do mercado audiovisual brasileiro, para o recorte proposto neste artigo destacamos duas frentes: os recursos advindos do Fundo Setorial do Audiovisual e a Lei Paulo Gustavo.

O Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) é um mecanismo de fomento e financiamento elaborado para incentivar o desenvolvimento da indústria audiovisual. O FSA foi instituído pela Lei nº 11.437/2006 e regulamentado pelo Decreto nº 6.299/2007, sendo uma rubrica específica do Fundo Nacional de Cultura (FNC), vinculado ao Ministério da Cultura.

A gestão do FSA³ é realizada pela Agência Nacional do Cinema – ANCINE⁴ (que coordena as políticas do fundo) e pelo Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul - BRDE (que gere as linhas de crédito, formaliza contratos e investimentos destinados ao setor).

Os recursos são derivados de contribuições recolhidas pelas empresas atuantes no setor, principalmente da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (CONDECINE) e do Fundo de Fiscalização das Telecomunicações (FISTEL).

Em linhas gerais, o principal objetivo do FSA é o fomento à cadeia do setor audiovisual (produção, distribuição, exibição e infraestrutura), com aplicação de recursos em diferentes frentes por meio de chamamento público. Para o recorte aqui proposto, nos interessa a divisão do FSA para produção de obras audiovisuais destinadas prioritariamente a serem exibidas por emissoras do campo público.

Para o campo da Comunicação Pública, destacamos o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro – especificamente o PRODAV TV's Públicas. A terceira e última edição realizada em março de 2018 contou com o aporte de R\$ 70 milhões de reais destinados à produção de 78 projetos audiovisuais selecionados para serem prioritariamente distribuídos em canais de comunicação pública. Conforme previsto na legislação que instituiu a iniciativa, compreende-se comunicação pública no sentido mais abrangente possível, o que engloba emissoras públicas e educativas que operam no segmento de radiodifusão de sons e imagens, mas também setores como o comunitário, o universitário e o legislativo.

Com relação à política pública cultural mais recente, foram destinados cerca de R\$ 3,8 bilhões para aporte em projetos do setor cultural, com destaque para a produção audiovisual por meio da Lei Paulo Gustavo (Lei Complementar nº 195/2022)⁵. Com a intenção de viabilizar premiações e financiamento a projetos para apoiar empresas, profissionais do setor e artistas, essa frente possui caráter emergencial dada à crise gerada pela COVID-19. Os recursos disponibilizados pelo Governo Federal por intermédio do

³ O Relatório de Gestão Anual indicou que o ano de 2023 registrou o maior valor financeiro recebido pelo FSA desde o início de sua operação, alcançando mais de R\$ 2 bilhões de reais.

⁴ Autarquia especial vinculada ao Ministério da Cultura.

⁵ A lei homenageia o ator e humorista Paulo Gustavo que faleceu em 2021 em decorrência de complicações causadas pela COVID 19.

Ministério da Cultura são distribuídos entre estados, municípios e o Distrito Federal, priorizando eixos como: conteúdo audiovisual, cinemas, formação e qualificação e ações de inclusão.

Diante dos limites propostos para esse estudo, indicamos que, conforme levantamento realizado a respeito do fomento proporcionado pela Lei Paulo Gustavo, cerca de R\$ 18 milhões foram direcionados à premiação de mais de 700 obras audiovisuais concluídas, disponíveis para exibição e selecionadas em seus respectivos territórios de origem para serem exibidas por emissoras do campo público de todo o país, amplificando o potencial de acesso à diversidade e pluralidade cultural brasileira.

Com esse breve apanhado sobre duas iniciativas advindas do Ministério da Cultura para financiar e fomentar o setor audiovisual, torna-se possível considerarmos o número de atores sociais alcançados e projetos audiovisuais selecionados pela política pública. No entanto, observamos que carece de olhar cuidadoso o fomento à projetos audiovisuais que refletem questões sociais de comunidades e periferias, sobretudo produções desenvolvidas por iniciativas comunitárias. O estímulo à publicização desses projetos requer esforço maior de acompanhamento contínuo para que, além do financiamento (no caso do PRODAV) e do licenciamento (no caso dos Editais provenientes da Lei Paulo Gustavo), as obras apresentadas pelos agentes proponentes e selecionadas para produção e exibição, possam receber a atenção da sociedade em geral.

Embora tal iniciativa envolva mecanismos que vão além dos padrões estabelecidos pelos editais, conjecturamos que o estímulo ao maior volume de produções sobre questões comunitárias, a publicização e o monitoramento desses projetos possam colaborar com a ampliação do impacto social atraindo olhares da sociedade em geral em prol da cidadania, da defesa de Direitos Humanos e de causas socioambientais.

PELA COMUNICAÇÃO PÚBLICA COMUNITÁRIA: OLHARES EM PROL DA CIDADANIA

Neste artigo, os conceitos “comunidade” e “comunicação comunitária” abordados estão relacionados ao “objetivo comum” (PAIVA, 2003) que transcende territórios e permeia a complexidade dos tecidos sociais configurados nos diferentes espaços físicos ou virtuais. Embora a comunicação comunitária possa ser baseada na extensão territorial, conforme área de abrangência dos veículos e atuação local da sociedade, utilizaremos

como referência o conceito de “comunitário” que amplia os horizontes pautados pelo pertencimento e consenso que se constroem através das esferas públicas.

Desta forma, a origem etimológica da palavra “comunicação” também pode contribuir para esse entendimento. Do Latim “*communicatio*”, a tradução exata significa “tornar comum”, embora tenha sido genericamente reportado como “ato de repartir, dividir, distribuir”. O termo deriva de “*communis*” ou “algo partilhado por vários, público, geral”⁶. Esses termos possuem proximidade com o conceito de *communication* que carrega o sentido de “participar a” (no Francês) ou “pôr em comum, partilhar” (no Inglês). Jorge Duarte (2004, p.63) reitera que a informação, assim como o ato de participar são elementos essenciais para os fluxos comunicacionais.

Adicionalmente, também é oportuna a reflexão de Paulo Freire sobre comunicação e suas raízes etimológicas (comum, comunhão, comunidade, *communis*), considerando a perspectiva política imbuída no processo dialógico já que “a sociedade existe em e por meio da comunicação; e é o quadro de referência comum da sociedade que forma a essência do processo de comunicação” (DE LIMA *apud* DUARTE, 2004, p.98).

De acordo com o Dicionário Escolar de Língua Portuguesa, publicado pelo Ministério da Educação e Cultura (1976), “cidadão” significa “habitante da cidade; indivíduo no gozo dos direitos civis e políticos de um Estado” e “cidadania” refere-se à “qualidade ou nacionalidade de cidadão”. Historicamente, o conceito de cidadania está relacionado aos direitos humanos, os quais foram alvos dos movimentos democratizantes do século XVIII, e representam os ideais de resistência às instituições autoritárias, contra as classes dominantes (POSTER, 2010, p. 316).

Segundo Poster (2010), o uso do termo “direitos” seria muito vago e para os interesses da Revolução Francesa (século XVIII) e a consequente Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão. Por isso, foi necessário acrescentar a palavra “humanos” para o fortalecimento da luta. No entanto, ainda que a expressão “direitos humanos” tenha sido adotada em 1789, ainda assim não foi suficiente para garantir a inclusão de grupos como feministas e antirracistas, por exemplo. Então, uma nova incursão foi realizada com o acréscimo do termo “cidadão”.

⁶ Disponível em: < <http://www.gramatica.net.br/origem-das-palavras/etimologia-de-comunicacao/>>
Acesso em: 13 mar 2025.

A utilização dessa palavra ampliava teoricamente o escopo de atuação do homem, promovendo o respeito aos direitos humanos e garantia ao exercício da cidadania (Poster, 2010, p.318). Porém, o conceito trouxe divergências entre os teóricos. Esse teórico ainda cita que Marx (1967) expôs seu entendimento sobre a divisão entre as palavras homem e cidadão no campo político, uma vez que o primeiro representava o privado, o indivíduo burguês, enquanto o segundo, o público, a pessoa envolvida em questões políticas.

Logo, “a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão anuncia uma antropologia nova e unificada, uma exigência de que o ser humano apareça no palco da política mundial com os direitos do cidadão e ao mesmo tempo” (POSTER, 2010, p. 319). De certa forma, seria o potencial do “cidadão” representar a democracia na globalização. E embora este ideal possa significar muito para os estudos sobre a inserção iniciativas comunitárias no uso de tecnologias digitais, também devemos considerar os efeitos da globalização e da mídia digital perante o “cidadão”.

O professor norte-americano avalia que o termo “cidadão” ligado ao “Estado-nação” pode não mais ser adequado diante da amplificação de espaços políticos sobre os quais possa atuar em rede, globalmente e não mais local. Sinaliza a necessidade de “reconfigurar o indivíduo político em relação às condições de globalização”, considerando as novas características dos meios de comunicação, sobretudo com a disseminação da internet, que estabelece outras possibilidades de relações políticas.

Carvalho (2002, p.12) também destaca que historicamente o conceito de cidadania se desenvolveu no processo de constituição do Estado-nação, com a Revolução Francesa de 1789. Nesse período, as disputas pelos direitos ocorreram nos limites geográficos e políticos proporcionados pelo Estado-nação, caracterizando uma luta política nacional através da relação dos sujeitos sociais com o Estado e a nação. O autor expõe que desta época para a atualidade, resta daquela cidadania aspectos de lealdade ao Estado (participação na vida política) e a identificação com a nação, embora nem sempre esses dois fatores apareçam juntos.

No entanto, com a derrocada do conceito de Estados-nação a partir da globalização e dos processos de fortalecimento do sistema capitalista, questiona-se a manutenção de sua identidade diante dos novos arranjos políticos e econômicos, em que o Estado reduz seu poder e consequentemente sua atuação em relação às atividades de defesa e garantia dos direitos que compõem a cidadania.

Em seu livro “Cidadania no Brasil”, Carvalho (2002) desenvolve levantamento histórico sobre o processo de construção da democracia no Brasil e as diferentes fases que permearam a construção da cidadania: “A cidadania, literalmente, caiu na boca do povo. Mais ainda, ela substituiu o próprio povo na retórica política. Não se diz mais ‘o povo quer isto ou aquilo’, diz-se ‘a cidadania quer’. Cidadania virou gente. No auge do entusiasmo cívico, chamamos a Constituição de 1988 de Constituição Cidadã” (CARVALHO, 2002, p. 07).

Diante do desconhecimento da sociedade sobre as diferentes nuances relativas ao uso da palavra cidadania, o autor discute que a conquista de um dos direitos – no caso políticos, gerou a falsa expectativa de que seria suficiente para a consolidação da democracia no Brasil. A evolução da democracia e da cidadania são fenômenos que se entrelaçam e desencadeiam um sistema complexo relacionado a questões econômicas, políticas, sociais e históricas no país. Por isso, é habitual considerar a instituição da cidadania a partir de três eixos - direitos civis, políticos e sociais, sendo que a aquisição de um destes não possibilita automaticamente a aquisição dos demais:

O exercício de certos direitos, como a liberdade de pensamento e o voto, não gera automaticamente o gozo de outros, como a segurança e o emprego. O exercício do voto não garante a existência de governos atentos aos problemas básicos da população. Dito de outra maneira: liberdade e a participação não levam automaticamente, ou rapidamente, à resolução de problemas sociais. Isto quer dizer que a cidadania inclui várias dimensões e que algumas podem estar presentes sem as outras. Uma cidadania plena, que combine liberdade, participação e igualdade para todos, é um ideal desenvolvido no Ocidente e talvez inatingível. Mas ele tem servido de parâmetro para o julgamento da qualidade da cidadania em cada país e em cada momento histórico (CARVALHO, 2002, p. 08).

Portanto, seguindo as análises de Carvalho, compreendemos como necessário esclarecermos essas três dimensões da cidadania, cujo desafio é alcançá-las, proporcionando equilíbrio e exercício pleno dos direitos. Uma utopia ocidental que nos indica parâmetros para reivindicações e mobilizações em prol do bem comum.

No que diz respeito aos direitos civis, encontramos os direitos fundamentais de igualdade, liberdade de opinião e expressão, organização, garantia de ir e vir, manifestação do pensamento, de exercício da lei acessível a todos. Sobre os direitos políticos, vislumbramos a participação no governo, o direito de votar e ser votado, enfim a atuação política em defender ideologias, organizar partidos, sindicatos e instituições. Com relação aos direitos sociais, temos todas as variáveis relacionadas à vida igualitária

em sociedade, incluindo direito à saúde, ao trabalho e à educação, dentre outros. Seu exercício advém da atuação do Estado em prol da redução das desigualdades e da garantia de bem-estar para a sociedade.

A abordagem do conceito cidadão relacionado à globalização e à lógica consumista introduzida pelo mercado é uma das críticas de Mattelart (2011), que considera desvirtuar os estudos acadêmicos de seus objetivos. Ao absorvermos a noção de “consumidor-cidadão”, recorrentemente atrelada à concepção dos Estados-nação, o teórico enfatiza que as análises estarão eivadas das interferências do projeto global hegemônico. Através desta observação entende-se que a referida aproximação se trata de um “neopopulismo cultural” que busca igualar questões distintas como aquisição de produtos/serviços e liberdade pautada pela cidadania (*Ibidem*, p. 164).

O autor ainda denuncia a tentativa de comparar o Estado Democrático de Direito e o exercício da democracia ao “*global democratic marketplace*” (mercado global democrático) como comumente é referido pelas “elites globalizadas”. Tal reflexão é necessária para que estejamos atentos às possíveis influências mercadológicas sobre a participação social em prol do bem comum. A partir da complicação do cenário midiático com diversos usos de tecnologias digitais e suposta multiplicação de possibilidades de acessos à informação, não devemos confundir esse sistema com apropriação popular de espaços públicos de comunicação, garantias de liberdade, consolidação da democracia e da justiça social.

Pelo incentivo à cidadania e à defesa de causas comuns locais, iniciativas comunitárias alcançam um patamar diferenciado de enfrentamento pela atenção humana, considerando a permanência da concentração dos poderes político, econômico e tecnológico entre grupos empresariais.

Para possibilitar mudanças sociais expressivas e estimular o envolvimento da comunidade em causas coletivas, as iniciativas comunitárias passam por reconfigurações, amplificando o uso de ferramentas e técnicas de comunicação. Tais procedimentos estão inerentes aos fluxos de disputas pela atenção em prol de visibilidade de causas locais.

DESLOCAR ATENÇÃO PARA CAUSAS COLETIVAS LOCAIS: O RESGATE DAS POLÍTICAS PÚBLICAS

A respeito do desenvolvimento dos meios, Thompson (1998) destaca que as tecnologias emergentes trouxeram novas formas de interação norteadas pela organização social do simbólico. Ou seja, a tecnologia proporcionou percepção de reorganização do espaço-tempo uma vez que “o uso dos meios de comunicação transforma a organização espacial e temporal da vida social, criando novas formas de ação e interação, e novas formas de exercer o poder, que não está mais ligado ao compartilhamento local comum” (THOMPSON, 1998, p. 14).

O direcionamento de atenção vem sofrendo mudanças, inclusive em virtude da aceleração dos fluxos comunicacionais, diante do uso de técnicas e procedimentos adotados sobretudo por atores sociais com proveitos mercadológicos. Ou seja, com uso de mecanismos para obter ganhos políticos e econômicos para potencializar a captura da atenção (CABRAL; OLIVEIRA, 2022).

Assim como o pesquisador norte-americano Thompson, o dinamarquês Stig Hjarvard avalia a influência da mídia no delineamento das sociedades. Embora partindo de caminhos distintos, ambos os autores lançam luz sobre o papel da mídia enquanto agente estruturante e institucionalizado atuante na sociedade que não somente condiciona, como também proporciona, atenção humana reflexiva. Hjarvard (2015) destaca que esse processo de midiatização, ou seja, de atuação transversal da mídia nas mais diversas esferas socioculturais têm se intensificado com o avanço das tecnologias digitais.

Sob perspectiva mais específica a respeito do processo de midiatização, Hjarvard (2015) propõe a compreensão estruturante da mídia ao longo dos anos enquanto importante elemento influenciador das relações socioculturais, sendo a própria institucionalização da mídia parte essencial desse processo.

Embora, a partir do século XXI, a expressão “captura da atenção” venha sendo amplamente utilizada em artigos e congressos da área de comunicação, sua disseminação é, em sua maioria, proveniente dos estudos relacionados ao “capitalismo de vigilância” (Fuchs, 2011, p. 110-115) e ao fenômeno “plataformização” (POELL *et al.*, 2020, p. 2-10).

No entanto, a problematização do tema deve partir das mediações proporcionadas pelo longo processo histórico e social de desenvolvimento dos meios e, portanto, antecede às tecnologias digitais deste século.

Visto que a “comunicação mediada é sempre um fenômeno social contextual” (Thompson, 1998, p. 1), dadas as circunstâncias mais amplas da vida social, consideramos importante direcionar esforços para compreensão da complexidade de processos socioculturais de direcionamento e captura da atenção inerente à produção e à circulação das mensagens, sobretudo de produtos audiovisuais que possuem papel determinante nesse aspecto frente aos conteúdos em formato de texto.

Embora seja necessário também observar as alterações vivenciadas no processo interacional (no âmbito do acesso às tecnologias e dispositivos) das pessoas com os meios e conteúdos disseminados, é essencial visualizar a autonomia interpretativa (THOMPSON, 1998; MARTÍN-BARBERO, 1997) do sujeito receptor de bens e produtos culturais. Logo, o consumo cultural não deve ser considerado como um processo quase automático, pautado na passividade ou na alienação do receptor submisso às ordens sociais vigentes.

Ao longo do tempo, independentemente das mudanças tecnológicas e da expansão da mídia, há a possibilidade de fatores inalienáveis se manterem inerentes às mediações entre os fluxos de produção e recepção. Há também o potencial de empoderamento das pessoas sobre os respectivos processos de deslocamento de atenção enquanto processo social que, em algum nível, torna-se impermeável às ações externas de disputa de poder. Nesse caso, os produtos audiovisuais revelam potencial agregador para impulsionar as estratégias de direcionamento de atenção e o estabelecimento de políticas culturais que englobam mais complexidades do que o fomento e o financiamento de produções.

Esta proposta de olhar viabiliza lançarmos luz para o fato de que políticas culturais de fomento ao mercado audiovisual brasileiro podem ir além do apoio às produções independentes e estímulo à profissionalização do mercado, trata-se de mecanismo com potencial para direcionar esforços e atenção para temáticas sensíveis que envolvem problemáticas coletivas locais invisibilizadas pelo discurso hegemônico de grupos empresariais midiáticos.

CONSIDERAÇÕES PARA NOVOS DESDOBRAMENTOS

De modo sucinto buscamos apresentar a importância do deslocamento da atenção para conteúdos audiovisuais oriundos de iniciativas periféricas e produções comunitárias. Proporcionar a produção e a distribuição de conteúdos audiovisuais que gerem reflexão

crítica sobre problemáticas coletivas locais e socioambientais podem corroborar com a compreensão e a mobilização de indivíduos para o exercício da cidadania, sendo que a desmistificação do processo da atenção humana não se encerra aqui.

Por meio de estudos complementares derivados da pesquisa em andamento, compreendemos como necessário evidenciar os processos de disputas por atenção e por participação política dos indivíduos por meio de produções locais de Comunicação Pública (em especial, por meio de projetos audiovisuais desenvolvidos por veículos de comunicação comunitária, mas também coletivos de mídia independente).

Nesse artigo apresentamos contribuição inicial que visa fomentar o debate sobre temática complexa que contém múltiplas camadas para discussões que não se encerram nessas páginas. Como são valiosos (em estima e recursos) os esforços de políticas culturais direcionados às produções audiovisuais, também não deveria ser redobrado o empenho para publicização, circulação e discussão junto à sociedade em geral, de modo a proporcionar olhar contínuo para obras audiovisuais que direcionam atenção para questões coletivas locais?

Grupos sociais tendem a direcionar atenção para temáticas coletivas locais desde que tais questões socioambientais possam ser diretamente vinculadas às vivências cotidianas. O audiovisual possui o potencial de aproximar realidades, gerar empatia e incentivar debates. Nesse aspecto, há relevância no estímulo aos pensamentos e aos saberes locais que possam dialogar criticamente com os processos sociais em defesa do exercício da cidadania e dos Direitos Humanos. Compreendemos que as políticas públicas culturais possuem desafios a serem vencidos e potências a serem aprimoradas para viabilizar fluxos de atenção em prol de produções audiovisuais que abordem causas coletivas locais, estimulem a vinculação social e o exercício da cidadania.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CABRAL, Adilson. A web 2.0 como agenciamento de audiências pelos grupos midiáticos contemporâneos. *Logos – Comunicação e Universidades – Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Uerj*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p. 152-165, 2011. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/1256/1603>. Acesso em: 17 ago 2023.

CABRAL, Adilson; OLIVEIRA, Cinthya. Democracia em vertigem: reflexões sobre os fluxos de atenção e ações coletivas para mudança social na Internet. *Liinc em Revista*,

[S. l.], v. 18, n. 2, p. e6052, 2022. DOI: [10.18617/liinc.v18i2.6052](https://doi.org/10.18617/liinc.v18i2.6052). Disponível em: <https://revista.ibict.br/liinc/article/view/6052>. Acesso em: 19 nov. 2024.

CABRAL, Eula; CABRAL, Adilson (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. Disponível em: https://www.gov.br/casaruibarbosa/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/pdfs/comunicacao_cultura_brasil_dialogos_economia_politica_comunicacao_cultura.pdf. Acesso em: 20 set 2024.

CARVALHO, José Murilo de. *Cidadania no Brasil: o longo caminho*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

DUARTE, Jorge. Instrumentos de comunicação pública. In: DUARTE, Jorge (org.). *Comunicação pública: Estado, mercado, sociedade e interesse público*. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2009. p. 59-71.

DUARTE, Márcia. Comunicação e Cidadania. In: DUARTE, Jorge. *Comunicação Pública: Estado, mercado, sociedade e interesse público*. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2009. p. 95-115.

ESTEVES, João. Espaço público. In: ALBINO, Antônio; RUBIM, Canelas (org). *Comunicação e política: conceitos e abordagens*. Salvador: Editora da Universidade Estadual Paulista, 2004. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ufba/134/4/Comunicacao%20e%20politica.pdf>. Acesso em: 14 ago 2023.

HJARVARD, Stig, 2015. Da mediação à midiatização: a institucionalização das novas mídias. *Revista Parágrafo*, v. 3, n. 2, 2015. Disponível em: <http://revistaseletronicas.fiamfaam.br/index.php/recicofi/article/view/331/339> . Acesso em: 10 jan. 2020. Acesso em:[CdM1] 17 jul 2023

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997.

MATOS, Heloísa. Comunicação pública, esfera pública e capital social. In: DUARTE, Jorge (org.). *Comunicação pública: Estado, mercado, sociedade e interesse público*. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2009.

MATTELART, Armand. Estudar comportamentos, consumo, hábitos y prácticas culturales. In: ALBORNOZ, Luis A. (comp.). *Poder, medios, cultura: uma mirada crítica desde la economía política de la comunicación*. Buenos Aires: Paidós, 2011.

PAIVA, Raquel. *O espírito comum: comunidade, mídia e globalismo*. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

PAIVA, Raquel (org.). *O retorno da comunidade: os novos caminhos do social*. Rio de Janeiro: Mauad, 2007.

PERUZZO, Cicília. *TV Comunitária no Brasil: histórico e participação popular na gestão e na programação*. 2004. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/peruzzo-cicilia-krohling-tv-comunitaria-brasil-historico-participacao-popular-gestao-programacao.pdf>. Acesso em: 25 maio 2015.

PAIVA, Raquel. *TV Comunitária: dimensão pública e participação cidadã na mídia local*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

POEL *et al.* Plataformização. *FRONTEIRAS – ESTUDOS MIDIÁTICOS*. v. 22 n. 1, p. 2-10, 2020. Janeiro/Abril. DOI: <https://doi.org/10.4013/fem.2020.221.01> Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2020.221.01> Acesso em: 2 set. 2023.

POSTER, Mark. Cidadania, mídia digital, globalização. In: MORAES, Dênis. *Por outra comunicação*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010. p. 315-338.

THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

FUNDAMENTOS DA REGULAÇÃO DA COMUNICAÇÃO SOCIAL ELETRÔNICA NO BRASIL: REVISÃO DO ANTEPROJETO DE 2010 E OS DESAFIOS ATUAIS

Alexander Patez Galvão¹

RESUMO: A indefinição conceitual sobre os serviços de Comunicação Social Eletrônica (CSE) no Brasil compromete a formulação de políticas públicas e a regulação do setor. A única iniciativa do poder público para lidar com o problema foi o Anteprojeto de Lei dos Serviços de Comunicação Eletrônica, de 2010, que não chegou a ser discutido pelo Poder Legislativo brasileiro. No entanto, suas premissas e parâmetros conceituais nunca foram explicitados. Este artigo busca revelar as bases subjacentes do Anteprojeto, e demonstrar sua pertinência para os desafios atuais da regulação de novos serviços, como serviços de vídeo sob demanda (*streamings*). Argumenta-se que os princípios que guiaram a elaboração do Anteprojeto permanecem válidos e podem orientar um novo modelo regulatório adequado às transformações tecnológicas e econômicas da comunicação.

PALAVRAS-CHAVE: Regulação da Comunicação. Anteprojeto de 2010. Streaming. Plataformas Digitais. Economia da Cultura.

INTRODUÇÃO

As transformações tecnológicas na comunicação digital há muito desafiam a estrutura regulatória brasileira. Enquanto os serviços de telecomunicações possuem um marco legal consolidado desde 1997, a Comunicação Social Eletrônica (CSE) permanece em uma zona cinzenta, sem uma definição clara que contemple sua dinâmica editorial e sua relevância cultural e econômica. A ausência desse arcabouço conceitual adequado compromete a efetividade das políticas públicas para o setor e gera assimetrias entre serviços tradicionais (TV aberta e TV paga, por exemplo) e novas plataformas digitais (serviços de vídeo sob demanda, ou *streamings*).

¹Mestre em Economia pelo IE-UFRJ e Doutor em Ciência da Informação pelo PPGCI/IBICT-UFRJ, com trabalhos na área de economia do audiovisual. Desde 2005, Especialista em Regulação na ANCINE. E-mail: patezgalvao+acad@gmail.com

A única iniciativa governamental para lidar com a questão resultou, em 2010, na elaboração de um Anteprojeto de Lei dos Serviços de Comunicação Eletrônica. No entanto, a proposta jamais foi submetida à discussão no Congresso Brasileiro. Tampouco foi possível que a sociedade pudesse ter discutido o Anteprojeto, dado que ele permaneceu desconhecido do público até 2020, quando foi anexado na íntegra em uma tese de doutorado (VANNUCHI, 2020).

Contudo, as premissas e parâmetros que guiaram o Anteprojeto nunca foram plenamente explicitados, o que dificulta uma compreensão aprofundada de sua lógica regulatória e seus impactos potenciais.

Este artigo tem como objetivo revelar os princípios que delinearão o Anteprojeto e demonstrar a pertinência desses critérios para os desafios atuais da regulação dos meios de comunicação, em especial os serviços de vídeo sob demanda (os chamados *streamings*).

A PROPOSTA DE UM MARCO GERAL PARA A COMUNICAÇÃO SOCIAL ELETRÔNICA

Em julho de 2010 foi criada uma Comissão Interministerial coordenada pela Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República, com a missão de “elaborar estudos e apresentar propostas de revisão do marco regulatório da organização e exploração dos serviços de telecomunicações e de radiodifusão”. Alguns órgãos da administração federal foram convidados a participar dos trabalhos, a exemplo da Universidade Nacional de Brasília, a Agência Nacional de Telecomunicações (Anatel) e a Agência Nacional de Cinema (Ancine).

Este autor representou a Ancine em várias reuniões ocorridas no Palácio do Planalto até a finalização do Anteprojeto de Lei dos Serviços de Comunicação Eletrônica. As reuniões foram capitaneadas pelo ministro-chefe da Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República, o jornalista Franklin Martins, também responsável pela coordenação da redação final do documento.

Se de início as primeiras reuniões focaram o que se delineava originalmente como objetivo da Comissão Interministerial – a organização e exploração dos serviços de telecomunicações e de radiodifusão –, paulatinamente foi ficando claro que o país já dispunha de um marco regulatório robusto para as telecomunicações (com a Lei Geral de

Telecomunicações de 1997) e que seria preciso ir além da revisão do marco regulatório da radiodifusão (TV aberta).

Coube à representação do Ministério da Cultura, capitaneada pela Ancine, levar à Comissão Interministerial propostas de premissas e princípios inspirados na Constituição Federal e na legislação de outros países que haviam lidado com os desafios da proteção e estímulo à programação dos conteúdos nacionais, independentes e regionais. A proposta do MinC/Ancine procurou ainda compatibilizar os conceitos trabalhados na Comissão com o processo de discussão legislativa em torno do Projeto de Lei (PLC nº 29/2007) que, no ano seguinte, resultaria na Lei 12.485/2011 (a Lei do Serviço de Acesso Condicionado), e no qual a Ancine teve papel relevante.

O PLC nº 29/2007 propunha criar um marco legal para os serviços de TV paga no país. As discussões em torno do projeto travadas no parlamento nacional – subsidiadas em parte pelo apoio técnico da Ancine –, foram delineando a percepção dos legisladores a respeito de uma separação conceitual entre as atividades editoriais (ou de conteúdo), e as atividades ligadas às infraestruturas de telecomunicações (redes) necessárias à prestação de serviços de televisão paga.

De fato, em 2010 as discussões sobre camadas distintas de atividades, editoriais, por um lado, e de infraestrutura de redes por outro lado, e a necessidade de tratamentos regulatórios diferenciados para lidar com as especificidades de cada uma delas, começava a se instituir no debate público tanto no âmbito do legislativo, como no âmbito do poder executivo federal², e bebiam na fonte do marco regulatório europeu que tratava do tema³.

²De fato, a Lei nº 12.485 de 2011, que resultou do PLC nº 29/2007 e que criou o Serviço de Acesso Condicionado (TV paga ou por assinatura), estabeleceu para a camada de conteúdo (atividades editoriais) as atividades de produção, programação e empacotamento e, na camada de telecomunicações, a atividade de distribuição, que englobava o provimento do serviço, cobrança etc. A primeira camada foi entendida como ligada à Comunicação Social, ficando a regulação a cargo da Ancine, e a segunda camada, relativa às telecomunicações, ficou a cargo da Anatel (Brasil, 2011).

³Especialmente a Diretiva 2010/13/EU, conhecida como "Diretiva de Serviços de Mídia Audiovisual", que aborda a coordenação de certas disposições legislativas, regulamentares e administrativas dos Estados-Membros relativas à oferta de serviços de mídia audiovisual (União Europeia, 2010).

OS SERVIÇOS DE COMUNICAÇÃO SOCIAL ELETRÔNICA

A exemplo do que se propunha no PLC nº 29/2007, o Anteprojeto separava em camadas as telecomunicações de um lado (chamada de Comunicação Eletrônica) e as atividades editoriais ou de conteúdo de outro lado (denominada de Comunicação Social Eletrônica). Em cada uma das camadas eram descritos serviços específicos, sendo que na camada da Comunicação Eletrônica, repetia-se em grande medida o que já dispunha a Lei Geral de Telecomunicações de 1997.

A inovação do Anteprojeto residiu, de fato, na descrição da camada de Comunicação Social Eletrônica e na criação de uma agência reguladora específica para lidar com as atividades e serviços daí decorrentes. Para isso, apoiou-se na Constituição Brasileira, especificamente no Capítulo 5 que trata da Comunicação Social, para delinear os serviços daí derivados, numa proposta que organizaria, pela primeira vez na esfera pública, os diferentes meios (serviços) de comunicação social eletrônica (citados no § 3º do art. 222 da CF) existentes.

Para a diferenciação dos serviços de comunicação social eletrônica (CSE) a Ancine levou à Comissão Interministerial a proposta de alguns princípios fundamentais a partir dos quais tais serviços poderiam ser organizados. Tais princípios consideravam o cenário da época e a previsão de consolidação de novos serviços, especialmente no âmbito das mídias audiovisuais. Foram levados à Comissão quatro princípios basilares:

- i. **O tipo de conteúdo e suas finalidades:** A distinção entre conteúdos audiovisuais e sonoros, bem como suas funções culturais, informativas, educativas ou de entretenimento, é essencial para determinar o impacto social e a densidade cultural dos serviços de CSE. Esse critério permite classificar adequadamente os serviços e definir políticas públicas coerentes com seus objetivos, ao se considerar conteúdos audiovisuais ou sonoros, por exemplo, e as finalidades culturais, informativas, educativas e/ou de entretenimento do serviço. A partir desses diferenciais é possível

inferir a densidade cultural e informativa do serviço de CSE e seu impacto na sociedade.

- ii. **A organização editorial dos conteúdos:** Os serviços podem ser organizados de forma linear (grades de programação, como rádio e TV) ou não linear (catálogos sob demanda, como serviços de *streaming*), independentemente das redes de infraestrutura a partir das quais são providos esses serviços.

Esse princípio permite agrupar os serviços segundo suas dinâmicas editoriais e determinar as regras específicas de regulação. Já à época do Anteprojeto esse parâmetro permitia agrupar sob mesmo viés regulatório serviços de TV aberta (a radiodifusão de sons e imagens no que concerne às atividades editoriais) e um “canal de programação” aberto provido por satélite. Hoje, poderia incluir canais de programação abertos disponíveis na Web, ou nas plataformas das TVs inteligentes.

Todos esses casos entregam, de forma gratuita ao consumidor, uma grade horária de programação de conteúdos audiovisuais segundo a curadoria de um programador. Ainda que as modalidades da entrega desse serviço possam utilizar meios passíveis de regulação no âmbito das telecomunicações, são atividades editoriais idênticas e, portanto, é possível nomeá-las como uma mesma atividade ou serviço editorial (TV aberta, por exemplo).

- iii. **O poder editorial do prestador do serviço de CSE frente o controle sobre a seleção de conteúdos por parte dos usuários:** Diferencia-se entre, por um lado, serviços nos quais o editor/programador define mais rigidamente os conteúdos exibidos e, por outro lado, aqueles nos quais o usuário tem maior liberdade de escolha dentro de um uma grade de canais ou de um catálogo de conteúdos avulsos. Sob esse princípio é possível ainda diferenciar serviços nos quais o usuário precisa pagar para acessar e outros de “livre acesso”, geralmente financiados por publicidade ou pelo orçamento público.

Esse parâmetro implica diretamente o maior ou menor *enforcement* regulatório. À época, implicava diferenciar serviços de TV aberta e serviços de TV paga – esses últimos com menor *enforcement* regulatório em relação aos primeiros. Atualmente, o princípio se aplica na regulação dos serviços de vídeo sob demanda, especialmente

quando algoritmos influenciam a visibilidade dos conteúdos, limitando a autonomia dos usuários/consumidores e tornando mais difícil regular a exposição de determinados conteúdos (nacionais x internacionais, por exemplo).

- iv. **A similaridade entre serviços e o impacto no mercado:** Serviços que possuem funções editoriais equivalentes devem ser regulados de maneira semelhante, independentemente do meio de distribuição. Esse princípio, de semelhança entre serviços de CSE envolve a similaridade da atividade editorial, a expectativa do usuário com relação ao serviço prestado e o impacto que um serviço determinado pode ter em mercados específicos (de publicidade audiovisual, por exemplo). Em grande medida esse parâmetro determina o grau de substitutibilidade – conceito que na Economia, significa que uma mesma necessidade pode ser satisfeita por diferentes bens ou serviços – entre os serviços de CSE.

À época de discussão do Anteprojeto o princípio se aplicava claramente no mercado de TV paga, onde, de uma perspectiva editorial, não havia qualquer diferenciação entre oferta de pacotes de canais por cabos coaxiais ou por satélite DTH (*Direct to Home*), os quais, por serem providos por redes de telecomunicações distintas tinha regulações também distintas.

Atualmente o princípio se aplica no caso da oferta de serviços de TV paga provido por meio de redes dedicadas (cabos coaxiais, fibra ou satélite DTH) ou por redes não dedicadas ou abertas (internet). De uma perspectiva editorial não há qualquer diferenciação entre tais serviços e no que tange à experiência do usuário a diferenciação é pequena e cada vez menor na medida em que o serviço passa a ser provido por meio de caixinhas “set top box” conectadas diretamente à internet. No que se refere ao impacto de tais serviços no mercado só não são idênticos porque as normas vigentes os tratam respectivamente como Serviço de Acesso Condicionado e como Serviço de Valor Adicionado, implicando tratamentos distintos no que tange a aspectos como tributação e obrigações legais.

O mesmo princípio parece também se aplicar à crescente opacidade com que se diferenciam serviços de TV aberta e os canais Fast entregues diretamente a partir das plataformas das TVs inteligentes. Indo um pouco mais longe, os serviços de vídeo sob

demanda (os *streamings*) passam a constituir crescentemente como substitutos tanto da TV aberta como da TV Paga, na medida em que incorporam canais de programação lineares e conteúdos ao vivo, a exemplo de torneios esportivos. Esse princípio reforça a necessidade de se revisar a regulação para tratar com equidade serviços que exercem funções semelhantes, independentemente da tecnologia utilizada.

A CLASSIFICAÇÃO DOS SERVIÇOS DE CSE NO ANTEPROJETO

A organização dos serviços de Comunicação Social Eletrônica em categorias bem definidas é essencial para a formulação de políticas públicas eficazes e para garantir uma regulação equitativa do setor. A distinção entre diferentes tipos de serviços permite que se estabeleçam regras adequadas para cada modelo de oferta de conteúdo, evitando assimetrias regulatórias e distorções no mercado. O Anteprojeto de 2010 buscou preencher essa lacuna ao propor uma classificação detalhada dos serviços de CSE, que será apresentada a seguir.

a) Quanto ao tipo predominante de conteúdo:

- o **Audiovisual:** Inclui serviços que transmitem imagens e sons.
- o **Sonoro:** Refere-se a serviços de rádio e outras transmissões apenas de áudio.

b) Quanto à forma de organização do conteúdo:

- a. **Lineares:** Serviços organizados em forma de grade de programação, como televisão aberta e por assinatura.
- b. **Não-lineares:** Serviços organizados em catálogos sob demanda, como plataformas de *streaming*.

c) Quanto ao modo de acesso:

- a. **Abertos:** Serviços de livre recepção por qualquer terminal capaz de captar os sinais emitidos.
- b. **Fechados:** Serviços acessíveis apenas mediante assinatura periódica e onerosa.

d) Quanto à abrangência territorial:

- a. **Nacional:** Serviços distribuídos em todo o território do país.
 - b. **Regional:** Serviços limitados a determinadas regiões do país.
 - c. **Local:** Serviços restritos a áreas geográficas específicas.
- e) **Quanto à temática predominante dos conteúdos:**
- a. **Generalistas:** Serviços que oferecem uma programação variada, sem foco em um único tema.
 - b. **Temáticos:** Serviços especializados em um determinado assunto, como esportes, cultura ou notícias.

Assim, seria criado o Serviço de Televisão Aberta como um serviço de CSE, linear e aberto, composto pelas atividades editoriais que à época (e também hoje) estão elencados nas normas relativas à radiodifusão de sons e imagens, cuja legislação remonta à década de 1960. Neste novo serviço, novas obrigações legais seriam incorporadas, como a obrigação de veiculação de produção independente. O Serviço de Televisão Aberta ficaria, em sua caracterização, desconectado da infraestrutura de telecomunicações, e poderia ser provido por um serviço de comunicação (telecomunicações) que poderia ser a radiodifusão de sons e imagens (cujas normas seriam atinentes à infraestrutura apenas) ou outro tipo de rede.

Também seria criado o serviço de Televisão Linear e Fechado de CSE, basicamente uma mimetização do que propunha o PLC nº 29/2027, que veio a originar a Lei do Serviço de Acesso Condicionado (Lei 12.485/2011). O Anteprojeto trazia ainda um capítulo específico para os serviços não lineares de comunicação social eletrônica, prevendo a emergência dos serviços de vídeo sob demanda e similares, ainda que não viesse a dispor de maiores detalhes sobre o assunto.

A NECESSIDADE DE ATUALIZAÇÃO REGULATÓRIA DIANTE DOS NOVOS DESAFIOS

O avanço das tecnologias digitais e a consolidação de novas plataformas de distribuição de conteúdo tornaram ainda mais evidente a necessidade de um arcabouço regulatório atualizado para a Comunicação Social Eletrônica (CSE). O Anteprojeto de 2010 se

mostrou uma iniciativa pioneira ao tentar estabelecer parâmetros conceituais claros, separando atividades editoriais das atividades de telecomunicações.

Contudo, após finalizado, o Anteprojeto foi entregue à recém-eleita presidente Dilma Rousseff ainda antes de sua posse. Apesar de, nos meses seguintes à posse do novo governo, o projeto ter sido discutido no âmbito do Ministério das Comunicações, a proposta não seguiu adiante, não tendo sido levada ao Congresso. Tampouco a proposta veio a público, o que eventualmente poderia suscitar alguma discussão relevante para a sociedade.

Caso o texto do Anteprojeto tivesse sido levado ao Congresso, teríamos um cenário muito diferente para a CSE no Brasil. Ainda que, desde sua formulação, novas dinâmicas de mercado e transformações tecnológicas tenham ampliado as lacunas regulatórias, o debate público teria mais elementos para avançar, diante da existência de um aparato conceitual mais robusto que o dado pelo cenário atual, sem grandes modificações desde a promulgação da Lei do Serviço de Acesso Condicionado (Lei 12.485/2011).

Um dos principais desafios regulatórios contemporâneos é a inserção das plataformas digitais e serviços de *streaming* dentro do marco da CSE. Enquanto a radiodifusão (TV aberta) e os serviços tradicionais de TV paga estão sujeitos a obrigações legais específicas – incluindo regras de publicidade e cotas de conteúdo nacional –, os serviços sob demanda e as plataformas online operam com pouca ou nenhuma regulação. Isso gera uma assimetria concorrencial, pois prestadores de serviços editoriais com modelos tradicionais enfrentam exigências regulatórias mais rígidas do que seus concorrentes nascidos na era digital, impactando diretamente a produção e difusão de conteúdos nacionais.

Além disso, a curadoria de conteúdos exercida por plataformas digitais e redes sociais, frequentemente mediada por algoritmos, introduz novos desafios para a definição do que constitui responsabilidade editorial. Diferente dos modelos tradicionais de radiodifusão e TV paga, onde há um programador claramente identificado, as plataformas digitais promovem a personalização da experiência do usuário, criando filtros de visibilidade de conteúdos que podem reforçar bolhas informacionais e influenciar o debate público de maneira opaca e pouco transparente.

Isso reforça a necessidade de atualização da regulação para garantir maior transparência sobre critérios de curadoria algorítmica e proteção ao pluralismo informacional.

Para lidar com esse problema, a União Europeia implementou a Lei dos Serviços Digitais (DSA), que exige que plataformas ofereçam opções para desativar recomendações algorítmicas, promovendo maior transparência e controle sobre o consumo de conteúdo (Estadão, 2023).

O PAPEL DA REGULAÇÃO NA PROMOÇÃO DA DIVERSIDADE E NO EQUILÍBRIO DO MERCADO

Outro fator relevante é o impacto econômico da ausência de uma regulação específica para as novas modalidades de CSE. O mercado publicitário, por exemplo, sofreu uma mudança significativa com a ascensão das plataformas digitais, que passaram a concentrar a maior parte das receitas, antes dominadas pela TV aberta e pela mídia tradicional. Essa redistribuição de recursos compromete o financiamento de conteúdos jornalísticos e culturais locais, reduzindo a oferta de produções nacionais e aprofundando a concentração do mercado nas mãos de poucas corporações globais⁴.

A regulação, portanto, deve não apenas corrigir assimetrias concorrenciais, mas também criar incentivos para a produção e difusão de conteúdos nacionais. Modelos internacionais, como a Diretiva de Serviços de Comunicação Audiovisual da União Europeia, impõem obrigações de investimento e cotas de conteúdo local para serviços de *streaming* e plataformas digitais. No Brasil, uma abordagem semelhante poderia garantir maior equilíbrio entre os diversos prestadores de serviços de CSE, estimulando a diversidade cultural e a sustentabilidade da produção audiovisual nacional.

⁴A falta de regulação específica para as plataformas digitais tem permitido uma crescente concentração de mercado. Em 2023, um estudo do Interactive Advertising Bureau indicou que Google, Meta e Amazon detêm aproximadamente 75% da receita publicitária digital global, reduzindo a participação de empresas nacionais e impactando o financiamento de conteúdos jornalísticos e culturais (IAB, 2023). Enquanto a publicidade digital cresce a uma taxa média anual de 8,4% (PWC, 2023), os setores tradicionais, como TV aberta e mídia impressa, enfrentam quedas significativas, evidenciando a necessidade de um reequilíbrio regulatório para evitar distorções concorrenciais."

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise do Anteprojeto de 2010 e sua relação com os desafios atuais da Comunicação Social Eletrônica demonstra que os princípios que nortearam sua elaboração permanecem pertinentes e relevantes. A distinção entre atividades editoriais e de telecomunicações, bem como os critérios para classificação dos serviços de CSE, fornecem uma base sólida para a formulação de uma regulação atualizada e mais equitativa. No entanto, o cenário atual demanda avanços significativos para contemplar as novas dinâmicas do setor, especialmente no que diz respeito às plataformas digitais e aos serviços de vídeo sob demanda (ou *streamings*).

Dessa forma, é fundamental que o Estado brasileiro retome o debate regulatório sobre a Comunicação Social Eletrônica, considerando as transformações tecnológicas e econômicas que moldaram o setor nos últimos anos. A experiência internacional, como a regulação europeia sobre serviços digitais, demonstra que a adoção de medidas transparentes pode equilibrar o mercado, reduzir assimetrias concorrenciais e fortalecer a produção de conteúdo nacional.

A regulação deve buscar um equilíbrio entre a garantia da liberdade de expressão e a necessidade de preservar o interesse público, promovendo um ambiente concorrencial saudável e estimulando a diversidade de vozes no ecossistema midiático brasileiro.

A retomada das discussões sobre um marco regulatório atualizado para a CSE não apenas contribuiria para corrigir distorções e assimetrias regulatórias, mas também fortaleceria a soberania cultural e a pluralidade informativa no Brasil, garantindo que os benefícios da transformação digital sejam compartilhados por toda a sociedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011. *Dispõe sobre a comunicação audiovisual de acesso condicionado, altera a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e dá outras providências*. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, 13 set. 2011.

Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/l12485.htm. Acesso em: 15/02/2025.

ESTADÃO. *Vida sem algoritmos*: nova lei da União Europeia promete mudar a internet. 2023. Disponível em:

<https://bluestudio.estadao.com.br/noticias/mercado/vida-sem-algoritmos-nova-lei-da-uniao-europeia-promete-mudar-a-internet-entenda/>. Acesso em: 23 fev. 2025.

INTERACTIVE ADVERTISING BUREAU (IAB). *2023 U.S. Digital Advertising Industry Hits New Record According to IAB's Annual Internet Advertising Revenue Report*. IAB, 16 de abril de 2024. Disponível em:

<https://www.iab.com/news/2023-u-s-digital-advertising-industry-hits-new-record-according-to-iabs-annual-internet-advertising-revenue-report/>. Acesso em: 23 fev. 2025.

PRICEWATERHOUSECOOPERS (PWC). *Global Entertainment & Media Outlook 2023–2027*. PwC, 27 de junho de 2023. Disponível em:

<https://www.pwc.com/gx/en/news-room/press-releases/2023/pwc-global-entertainment-media-outlook.html>. Acesso em: 23 fev. 2025.

UNIÃO EUROPEIA. *Diretiva 2010/13/EU do Parlamento Europeu e do Conselho, de 10 de março de 2010*. Relativa à coordenação de certas disposições legislativas, regulamentares e administrativas dos Estados-Membros respeitantes à oferta de serviços de comunicação social audiovisual. Jornal Oficial da União Europeia, Bruxelas, 15 mar. 2010. Disponível em: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/?uri=CELEX:32010L0013>. Acesso em: 15/02/2025.

VANNUCHI, Camilo Morano. *Direito humano à comunicação*: fundamentos para um novo paradigma na regulação dos meios no Brasil. 2020. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. doi:10.11606/T.27.2020.tde-26022021-222743. Acesso em: 2025-02-23.

AUDIOVISUAL NA CONTA SATÉLITE DE CULTURA: HISTÓRIA, CONCEITOS E EXPERIÊNCIAS INTERNACIONAIS

Carla Daniela Rabelo Rodrigues¹

RESUMO: O trabalho discute a presença do Audiovisual na Conta Satélite de Cultura (CSC). Parte-se de discussões históricas e conceituais sobre criação de uma CSC, para então apresentar alguns exemplos latino-americanos e a necessidade de consolidação no Brasil. Além disso, amplia o debate defendendo a proposta de um levantamento periódico de informações e indicadores do Audiovisual como política de Estado. Como estudo de caso utilizou-se o México por meio de seu anuário que apresenta dados do audiovisual advindos da conta satélite da cultura do país. Pretende-se, portanto, contribuir com as reflexões sobre indicadores e políticas culturais, e do fortalecimento da CSC como política pública contínua, com especial dedicação ao setor audiovisual. O trabalho localiza-se como uma contribuição aos estudos sobre retomada das políticas para o audiovisual, pondo em relevo como os dados são produzidos, seus usos, metodologias e os índices de diversidade e desenvolvimento humano.

PALAVRAS-CHAVE: Audiovisual. Conta satélite de cultura. Políticas para o audiovisual. Informações e indicadores. Políticas culturais.

INTRODUÇÃO À CONTA SATÉLITE DA CULTURA

A Cultura é transversal a todos os setores e sua importância na economia provoca a necessidade de obter informações e indicadores para a tomada de decisões e que sirvam de base para criação, desenvolvimento e avaliação de políticas públicas. Diante dessa demanda, uma Conta Satélite da Cultura² (CSC) torna-se imprescindível por ser um instrumento de medição que orbita em torno de um Sistema de Contas Nacionais (SCN) de determinado país ampliando as possibilidades de análises aprofundadas do quanto o setor impacta no Produto

¹Professora Permanente no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (PPGHIS - UNILA). Professora da área de Artes do Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História (ILAACH/UNILA). Doutora e Mestra em Ciências da Comunicação pela ECA/USP. Integra a Diretoria da SOCINE (gestão 2023-2025) e a coordenação da REDECULT. E-mail: carla.rodrigues@unila.edu.br

²São escassas as publicações sobre a Conta Satélite de Cultura no Brasil, e mais ainda sobre a presença do Audiovisual, o que fortalece a necessidade urgente do debate, e também deste trabalho.

Interno Bruto (PIB). Muitos países, incluindo o Brasil, utilizam as contas satélites para medir economicamente setores como saúde, turismo, meio ambiente, agronegócio, entre outras, no intuito também de obter indicadores agregados e resultados setoriais da atividade produtiva. A nomenclatura "satélite" está relacionada ao que é adicional e suplementar, algo específico que gira ao redor de um sistema econômico macro. Uma Conta Satélite da Cultura avalia as atividades criativas no PIB e já existe nos seguintes países: Estados Unidos, Canadá, Espanha, Portugal, Holanda, Áustria, Lituânia, Finlândia, República Tcheca, Austrália, Japão, Peru, Paraguai, Equador, Bolívia, Chile, Colômbia, Uruguai, Venezuela, México, Costa Rica, Cuba, Panamá, República Dominicana.

Observa-se que na construção dos objetivos de uma CSC, os governos devem garantir a confiabilidade das estatísticas produzidas (Valiati; Morrone, 2014). Por conta disso, os governos de países da América Latina reuniram esforços para o desenvolvimento de um manual metodológico, norteador do processo de estimação da Conta Satélite de Cultura. O Convênio Andrés Bello (CAB), organismo internacional e intergovernamental, apontou as etapas fundamentais para a concretização de uma Conta Satélite. A primeira etapa na estimação da CSC é como a definição de cultura será adotada.

As definições mais usadas sobre o setor cultural são: a do CAB e a da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). Para o CAB, cultura é um conjunto de produtos e atividades humanas cuja principal finalidade seja criar, expressar, interpretar, conservar, e transmitir conteúdos simbólicos. A UNESCO coloca a cultura como um campo mais amplo que considera as dimensões espirituais, materiais e afetivas de uma sociedade. "A atividade cultural incluiria: artes, letras, sistema de valores, modos de vida, direitos fundamentais, tradições e crenças" (Valiati; Morrone, 2014, p. 9).

Está presente na discussão sobre criação de uma Conta Satélite de Cultura o conceito de ciclo cultural. Para a UNESCO, o ciclo cultural abarca as diferentes etapas de criação, produção e difusão da cultura. Nesse enfoque, a cultura pode ser entendida como produto de um conjunto de processos afins. Tais processos podem ou não estar institucionalizados ou regulados pelo Estado. Outro conceito mais amplo de um setor que inclui atividades não formais, amadoras e outras atividades não mercantis foi denominado "domínio" como uma forma de indicar que ele abrange atividades econômicas relacionadas ao mercado, bem como atividades sociais não mercantis. O ciclo cultural inclui cinco etapas que se apresentam num modelo cíclico, não hierárquico, para destacar a noção de que as relações podem ser

complexas e se dão preferentemente, como partes de uma rede (Valiati e Fialho, 2017): criação, produção, disseminação, exibição/recepção/transmissão, e consumo/participação.

Alguns países construíram suas contas satélites levando em consideração os conceitos, modelos e marcos regulatórios internacionais, como o exemplo do Peru que estabeleceu os seguintes objetivos:

- Objetivo geral: Construir um sistema de informação cultural fiável, consistente e continuamente atualizado que permita medir o PIB e os indicadores em termos físicos e monetários que possibilitem compreender as características econômicas da cultura peruana, a fim de orientar a formulação de políticas públicas e a tomada de decisões nas esferas pública e privada.
- Objetivos específicos: elaborar a conta satélite da cultura por atividade econômica e setores culturais e indicadores de mercado e não-mercado de curto, médio e longo prazo, em termos físicos e monetários, para compreender as principais características econômicas da cultura; promover e socializar na esfera pública e privada a utilização destas contas e indicadores para a formulação, o acompanhamento e a avaliação de políticas, bem como para a tomada de decisões; analisar e avaliar o desempenho das atividades culturais por setor cultural; estabelecer bases metodológicas, em coordenação com instituições públicas e privadas relacionadas com as atividades culturais, que permitam a harmonização e a transparência dos resultados obtidos e a comparabilidade internacional; construir uma base de dados e um sistema de informação cultural de atualização permanente, em coordenação com todas as fontes públicas e privadas de informação cultural (*Cuantificando la Cultura - Aproximación a la Cuenta Satélite de Cultura*³, 2015, p. 10 - tradução livre).

Na história de criação de sua Conta Satélite de Cultura (CSC) em 2012, o Peru⁴ se junta com Bolívia, Colômbia e Equador, todos países andinos, e acordam implementar suas CSC com o propósito de aplicar metodologias homogêneas e comparáveis. A proposta aproveita o grupo da *Comunidad Andina de Naciones (CAN)* como espaço de integração

³Disponível em:

<https://www.infoartes.pe/wp-content/uploads/2021/07/Cuantificando-la-Cultura-Aproximaci%C3%B3n-de-la-CS-C.pdf.pdf>

⁴Fonte: SIICA – Sistema de Información de las Industrias Culturales y Artes.

regional para seguir as orientações propostas pelo manual criado em 2009 pelo *Convenio Andrés Bello (CAB)* sobre as contas satélites de cultura e elaborar uma normativa regional vinculada ao *Programa de Armonización de Estadísticas y Cuentas Satélite de la Cultura (Decisión 782 de la CAN)*, aprovada em março de 2013. Um dos resultados dessa cooperação na produção de dados foi a publicação do livro *Mediciones Culturales. Resultados del proyecto: elaboración e implementación de la Cuenta Satélite de Cultura (CSC) en los países del área andina*. O livro é produto do exaustivo estudo sobre o impacto das atividades culturais na economia numa parceria entre os Ministérios da Cultura e Institutos de estatísticas do Peru, Bolívia, Colômbia e Equador com apoio da Organização dos Estados Americanos (OEA) por meio do *Fondo de Cooperación para el Desarrollo*.

A Colômbia é referência na constituição de sua Conta Satélite da Cultura. Dentre os objetivos estipulados para a plena mensuração estatística da cultura estão: estabelecer a magnitude da atividade cultural na economia nacional; fornecer instrumentos para tomada de decisão, definição e avaliação de políticas culturais; criar um sistema de informação contínuo, confiável e comparável, permitindo análise econômica consistente; identificar, no Sistema de Contas Nacionais (SCN), o conjunto de atividades do setor cultural; permitir comparações setoriais e internacionais; detectar, por meio das informações geradas, os pontos fortes e limitações do setor; além de enriquecer a análise econômica da cultura com indicadores não monetários (Dane, 2007 apud Valiati e Fialho, 2017).

Na América Central, a Costa Rica foi um dos países que adotou a metodologia do CAB. No relatório produzido por Valiati e Morrone (2014), consta que este país iniciou o projeto de construção da Conta Satélite da Cultura em meados de 2011. Os objetivos foram principalmente revelar o impacto das atividades culturais na economia do país e empregar uma metodologia que permitisse a harmonização das estatísticas regional e internacionalmente. Seguindo a metodologia e definição de cultura desenvolvida pelo CAB, o governo realizou cinco fases na elaboração da CSC: fase 1, identificação dos agentes que formam o setor; fase 2, coleta da informação monetária; fase 3, organização e análise das informações; fase 4, construção dos indicadores; e, por fim, divulgaram-se os resultados na fase 5. Destaca-se que a Costa Rica é um país que publica relatório periódico, como a publicação “El Sector Audiovisual de Costa Rica: datos y competitividad”. Tal publicação é fruto da *Cuenta Satélite de Cultura de Costa Rica (CSCCR)* que leva em consideração medições específicas do setor audiovisual.

Na Argentina, a CSC é elaborada pela *Dirección Nacional de Cuentas Nacionales* (DNCN) do *Instituto Nacional de Estadística y Censos* (INDEC) em conjunto com a *Secretaría de Cultura de la Nación*, por meio do *Sistema de Información Cultural de la Argentina* (SINCA). Costumam publicar dados sobre valor agregado bruto cultural, comércio exterior cultural, consumo privado cultural, e sobre trabalho no campo da cultura. O setor audiovisual é monitorado a partir de dados monetários e não monetários, explorando informações sobre arrecadação, número de espectadores, estreias, acessos a tv paga, entre outros. Segundo a Conta Satélite de Cultura Argentina, o setor audiovisual gerou 86.423 postos de trabalho no setor privado, o que representou 29,1% das indústrias culturais e 0,4% do emprego total da economia do país. Em 2022, a empregabilidade cultural cresceu 4%, um ponto percentual maior que a média geral da economia com 3%. De todos os setores culturais, o Audiovisual é o que mais contabiliza postos de trabalho. Em 2023, o comércio exterior de bens e serviços culturais correspondeu quase totalmente aos serviços audiovisuais argentinos.

No Brasil, embora com uma Conta Satélite da Cultura (CSC) presente no horizonte histórico-político e tendo estado em discussão sobre sua importância e implementação, o instrumento ainda não se concretizou. Em 2004, por meio de acordo de cooperação, o Ministério da Cultura e o IBGE criaram o Sistema de Informações e Indicadores Culturais (SIIC) como uma ferramenta para criação da conta satélite. O SIIC é uma publicação do IBGE com 6 edições: a 1ª em 2003, a 2ª edição com dados de 2003-2005, a 3ª edição com dados de 2007-2010, a 4ª edição publicada em 2019 (2007-2018), a 5ª edição saiu em 2021 (2009-2020) e a 6ª edição (2011-2022) em 01/12/2023. A 7ª edição está prevista para dezembro de 2025. O SIIC tem objetivo de fazer uma compilação e um recorte de pesquisas relacionadas ao tema da Cultura entendida tanto como atividade econômica quanto como um direito de todos. A proposta é retratar o setor cultural, servir de instrumento para elaboração de políticas públicas de cultura, subsidiar decisões de investimentos públicos e privados, e fomentar estudos acadêmicos.

Trata-se, portanto, de um banco de dados de bens, serviços, infraestrutura, investimentos, produção, acesso, consumo, agentes, programas, instituições e gestão cultural, e transparência entre outros, disponível para toda a sociedade. A plataforma cumpre também o importante papel de suporte à implementação do Plano Nacional de Cultura (PNC), que define ações públicas de cultura. O conceito que orienta a implementação da plataforma introduz a participação direta dos usuários interessados, seja na complementação dos dados

apresentados no sistema pela dimensão pública, ou na participação direta na formulação e monitoramento dos projetos e políticas culturais, chamada de governança colaborativa. Cabe ao Ministério da Cultura (MinC) coordenar um processo de estruturação para os sistemas de informações locais, desde uma rede nacional⁵. A partir das oportunidades que a formatação em rede implicou, o SIIC propôs uma interface dinâmica e viva, que contribui para a produção, gestão e difusão da produção e da diversidade cultural e artística brasileira. Dentro das novas estruturas de governança, o SIIC se apresenta, também, um instrumento de transparência dos investimentos públicos no setor cultural, servindo como ferramenta de monitoramento e avaliação para os gestores e para toda a sociedade. Um mecanismo com relações diretas com o Sistema Nacional de Cultura (SNC) e, mais recentemente, com a Secretaria dos Comitês de Cultura, com a Secretaria da Economia Criativa e Fomento Cultural, e com a Secretaria do Audiovisual. Observa-se ainda a necessidade e continuidade de inclusão de dados do setor cultural nas pesquisas do IBGE como a PNAD, a MUNIC e a ESTADIC, a exemplo de como foi executado no suplemento de Cultura.

Embora o SIIC seja uma fonte importante de dados, não substitui a presença robusta de uma Conta Satélite de Cultura (CSC) enquanto mecanismo de amparo à governança. Em 2011, houve a criação de um Comitê Gestor para a CSC que iniciou seus trabalhos e dentre as principais decisões do grupo executivo, ressaltam-se:

- a) A definição de escopo de cultura para CSC do Brasil: “Características, crenças, convenções, modos de vida, costumes, imaginários, sistemas de valores e práticas individuais e coletivas simbólicas vigentes em um grupo”.
- b) A definição operacional de cultura: “As atividades culturais, para efeito da conta satélite de cultura, são as atividades humanas, compreendidas em sua dimensão econômica, que criam, expressam, interpretam, preservam e transmitem conteúdo simbólico na produção de bens e serviços.”
- c) A seleção de atividades culturais a partir da CNAE 2.0 (Classificação Nacional de Atividades Econômicas).

Portanto, no caso brasileiro, os esforços para desenvolvimento de uma conta satélite de cultura foram realizados pelo MinC, que, a partir do Comitê Gestor das Contas de Cultura no Brasil, por meio do grupo executivo, definiu o conceito operacional de cultura. A partir de tal conceito, o comitê definiu uma listagem de Códigos Nacionais de Atividade Econômica

⁵O Mapa Cultural é um instrumento que contribui para esse mapeamento colaborativo dos dados capilares do país.

(CNAEs) que caracterizam os setores culturais no Brasil – baseados na abordagem de ciclo cultural adotada pela UNESCO e pelo CAB.

A discussão que orientou essas primeiras iniciativas de criação da CSC no Brasil seguiu alinhada com os modelos metodológicos da UNESCO e do CAB para manutenção de uma mesma base comum de diálogo com objetivo também da compreensão sobre o ciclo cultural no país, atores culturais envolvidos e proporcionar embasamento para tomada de decisões em âmbitos público e privado. A terminologia que costuma ser adotada emprega o termo Setores Culturais e Criativos (SCC), cobrindo dez grupos de atividades econômicas: arquitetura, artes, audiovisual, *design*, editoração, entretenimento, formação, gestão, música, e patrimônio (Valiati; Fialho, 2017). Essas foram as CNAEs incluídas pelo grupo executivo.

O Audiovisual abarca o maior número de itens de CNAEs, somando onze códigos cadastrados oficialmente, seguidos de editoração com oito códigos, depois música com quatro códigos, entre outras atividades que aparecem com menores entradas de códigos disponíveis (*design*, patrimônio etc). As 11 áreas do audiovisual, embora não atualizadas com as novas atividades do mercado, são: aluguel de fitas, vídeo, dvd, etc; operadoras de televisão por assinatura por satélite; operadoras de televisão por assinatura por microondas; operadoras de televisão por assinatura por cabo; tv aberta; tv por assinatura; atividades de rádio; exibições cinematográficas; distribuição cine, vídeos, programas tv; pós-produção cine, vídeos, programas tv; produção cine, vídeos, programas tv.

Ao levarmos em consideração o conceito de ciclo cultural presente na construção de uma conta satélite, analisamos que o audiovisual percorre esse conceito historicamente em sua prática. Inclusive, a expressão "cadeia" (cadeia audiovisual) vem sendo questionada e até mesmo substituída por "ecossistema" (ecossistema audiovisual), indo ao encontro dessa busca por uma nomenclatura que melhor imprima o fluxo amplo e diverso que envolve não somente a produção de uma obra audiovisual, mas tudo o que está relacionado a ela como, por exemplo, pesquisa, formação e preservação. O monitoramento do setor deve envolver essa ideia de ciclo cultural, numa perspectiva de amplitude das informações e indicadores específicos.

INFORMAÇÕES E INDICADORES DO AUDIOVISUAL: PANORAMA DOS DADOS PRODUZIDOS NO BRASIL EM 2023

Com acesso à produção de informações e indicadores observa-se que o audiovisual brasileiro conquistou ainda mais relevo na sociedade contemporânea na primeira década do século XXI e isso se deve às transformações tecnológicas ocorridas durante o período, em parte por conta do papel central que a linguagem audiovisual vem ganhando nas dinâmicas sociais do globo (Calabre; Tavares, 2021). No Brasil, assim como em outros países, imagens e sons circulam com diversos formatos e por múltiplos suportes e plataformas. Muitas das ideias e das formas de estar no mundo contemporâneo são fruto das nossas experiências audiovisuais que, em última instância, conformam as tendências da nossa visualidade e da escuta da existência humana (Mantecon, 2017). Cabe destacar que o audiovisual brasileiro é parte inerente de nossa história e se conforma numa indústria que, embora com algumas descontinuidades e instabilidades (Autran, 2013; Ikeda, 2021), ganhou centralidade no campo cultural no país e fora dele.

Especialmente a partir de 2023, as Políticas para o Audiovisual foram marcadas por uma retomada de ações importantes como a articulação do Governo Federal com estados, municípios e Distrito Federal para a execução da Lei Paulo Gustavo (LPG) e da Política Nacional Aldir Blanc (PNAB); a reconstrução dos mecanismos institucionais de governança, como os novos Conselho Superior do Cinema e Comitê Gestor do FSA, e a retomada de ações de fomento; a prorrogação da Lei do Audiovisual, a renovação das Cotas de Tela e a aprovação do Marco Legal do Fomento à Cultura; a realização da IV Conferência Nacional de Cultura e a formulação em curso do Plano de Diretrizes e Metas do Audiovisual; a retomada de programas de exportação, o estabelecimento de novos acordos de cooperação internacional e os avanços para a formação de uma Film Commission Nacional; o desenvolvimento do modelo de governança para implantação da Rede Nacional de Arquivos e Acervos Audiovisuais Brasileiros para a futura criação do Programa Nacional de Preservação Audiovisual; a cooperação com o Ministério da Indústria, Comércio e Serviços, que resultou na inclusão do audiovisual no Conselho Nacional de Desenvolvimento da Indústria e no Programa Nova Indústria Brasil, em curso; e a retomada de parceria com o Ministério da Educação para a elaboração do Programa Nacional de Cinema na Escola, entre outras ações.

O endereçamento de debates sobre indicadores do cinema e audiovisual no Brasil abre oportunidades a novas propostas como a criação de uma base nacional de coleta de dados primários, aos moldes de como foi feito na Conta Satélite da Argentina, onde as entidades representativas do setor Audiovisual enviaram os dados disponíveis para alimentar a CSC. Ressaltamos que no Brasil há um modelo em andamento semelhante, o Mapa da Cultura⁶, cujo objetivo é obter dados de modo colaborativo para amparar as gestões públicas em âmbitos federal, estadual e municipal.

Essa proposta se ancora num dos maiores desafios do setor audiovisual no Brasil atualmente, que é a contínua produção e interpretação de informações e indicadores que cartografe a dimensão, o crescimento do setor e sua direta relação com o PIB. Observa-se que o levantamento de dados quantitativos e qualitativos tem sido produzido sem periodicidade definida, principalmente devido às instabilidades políticas, o que provoca diagnósticos espaçados e sem uma linha interpretativa que assegure ao longo do tempo as tomadas de decisões mais assertivas. Pesquisas têm sido elaboradas por órgãos públicos e privados sob encomenda de agentes econômicos do ecossistema audiovisual, como produção e distribuição entre outros, a fim de mensurar as principais necessidades ou os principais avanços.

No âmbito privado ou mais relacionado ao mercado, destacamos o estudo divulgado em 2023 feito pela Deloitte sob encomenda da Netflix que assevera o aumento da empregabilidade do setor no Brasil e projeta que até 2030 o segmento audiovisual no mundo deve crescer em média 7,2% a cada ano. Também difundido em 2023, o estudo da Oxford Economics encomendado pela Motion Picture Association (MPA) fundamenta o quanto a indústria audiovisual tem efeito multiplicador no PIB do Brasil.

Algumas pesquisas nacionais provenientes do setor público⁷ forneceram no último ano de 2023 alguns elementos para análises cruzadas de dados como o Painel Interativo da ANCINE: "Indicadores do Mercado de Exibição" que aponta para 2024 como ano de retomada do setor e toma como exemplos os filmes "Minha Irmã e Eu", "Mamonas Assassinas: o Filme", além de produções promissoras como "Nosso Lar 2 - os mensageiros", e

⁶<https://mapa.cultura.gov.br/>.

⁷Destaca-se que neste ano de 2024, o governo federal lançou o Painel Geral de Dados da Lei Paulo Gustavo (LPG) apresentando a consolidação de informações sobre o valor recebido pelos entes federativos, o montante utilizado até a data de atualização e o saldo atual em conta. Como os dados não estão consolidados e este trabalho centra-se nos dados divulgados em 2023, não analisaremos este painel.

Auto da Compadecida 2. A Agência Nacional do Cinema (ANCINE) havia publicizado também seu balanço anual de investimentos no setor. O IBGE publicou em dezembro de 2023 o resultado de pesquisa sobre o Mercado das Indústrias Criativas no Brasil (MICBR) no qual demonstra que o audiovisual emprega 14,6% de assalariados de todo o setor criativo, embora contraditoriamente seja também o que mais demarca as desigualdades regionais quando ratifica a permanente dificuldade da região Norte no acesso às salas de cinema.

Estados e municípios têm encomendado ou desenvolvido suas pesquisas tanto para ação local, quanto para justificativa do impacto em âmbito nacional, como o caso da SPCINE por meio de seu Observatório Spcine. O órgão municipal encomendou à Fundação Instituto de Pesquisas Socioeconômicas (FIPE) a pesquisa "Impactos Socioeconômicos do Setor Audiovisual Paulistano"⁸, divulgada em 2023, que dispõe entre outros dados sobre o quanto o Audiovisual de São Paulo contribui com o PIB e melhora os indicadores econômicos da cidade e do país. Uma estratégia de se colocar no jogo da disputa por investimentos e políticas públicas direcionadas a quem mais incide positivamente na economia audiovisual. O relatório constata que há poucos estudos focados especificamente no setor e que na maioria dos casos, é feita uma análise generalista de setores relacionados à economia cultural e criativa. Aponta ainda que no Brasil, a maioria das publicações não oferece uma descrição clara acerca dos procedimentos metodológicos utilizados na mensuração do setor audiovisual. Segundo o relatório da SPCINE, existiria uma carência em termos de dados específicos o que leva a concluir que há espaço para criação de uma conta satélite para o setor cultural e criativo, com destaque ao setor audiovisual.

O AUDIOVISUAL NA CONTA SATÉLITE DE CULTURA: O CASO DO MÉXICO

São vários os países que estão desenvolvendo medições específicas sobre o Audiovisual a partir de suas Contas Satélites de Cultura, tais como: México, Equador, Peru, Chile, Colômbia, Costa Rica, Uruguai, Estados Unidos, Canadá, Espanha, Portugal, Holanda, Áustria, Lituânia, Finlândia, República Tcheca, Austrália e Japão. Importante observar como

⁸Disponível em: <https://spcine.com.br/wp-content/uploads/Relatorio-FIPE.pdf>

cada país monitora suas atividades do setor audiovisual⁹ e quais dados denotam especificidades sobre seu contexto.

Tomaremos como exemplo para análise o México, por ser um país latino-americano cujo histórico audiovisual é semelhante ao Brasil. Para isso, analisamos o *Anuario estadístico de cine mexicano 2023*¹⁰, uma publicação do Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE¹¹) fruto da presença do setor de *Cine y Medios Audiovisuales* na *Cuenta Satelite de la Cultura de México*. O anuário apresenta a pesquisa, o registro e o monitoramento estatístico da atividade cinematográfica e audiovisual detalhados em diferentes áreas que compõem a atividade do setor. Foram produzidos vários indicadores e dados relevantes que contribuem para a análise, a reflexão e os diversos diálogos sobre o audiovisual mexicano.

De acordo com o anuário, em 2022, o PIB da cultura mexicana representou 2,9% do total do país e, entre 2008 e 2023, sua contribuição média para a economia nacional foi de 3,4%. Já o PIB da indústria cinematográfica em 2022 registrou um aumento de 36,8% em relação ao ano anterior, o que lhe permitiu recuperar um aumento médio de 6,3% desde 2008, superior ao crescimento do setor cultural como um todo, que foi de 1,1%. Para cada 1.000 pesos (cerca de 55 dólares) de PIB gerados pelo cinema, 669 pesos corresponderam à renda das empresas, 325 pesos à remuneração das famílias e seis pesos aos impostos de produção para o governo, aproximadamente. A indústria cinematográfica registrou 19.742 empregos em 2022, semelhante ao número de empregos empregados na indústria básica de ferro e aço do México, que foi de 19.784. Em uma base anual, o aumento foi de 2.014 empregos em relação ao ano anterior. Portanto, um setor que cresce de forma robusta no âmbito do desenvolvimento humano.

O país conseguiu mensurar e analisar a contribuição do setor audiovisual para a economia nacional a partir dos dados extraídos da conta satélite. Além disso, obteve informações estatísticas sobre: produção, treinamento, distribuição, exibição, infraestrutura, festivais e eventos cinematográficos, pessoal envolvido nas atividades do setor, presença do

⁹O monitoramento periódico de dados sobre o audiovisual latino-americano como um todo encontra-se publicado no Panorama Audiovisual Ibero-Americano 2023 - Entidade de Gestão para o Setor Audiovisual (EGEDA). Disponível em: https://www.egeda.com.br/EBr_Publicaciones_PA12023.asp

¹⁰*Anuário Estadístico de Cine Mexicano 2023*. Disponível em: <https://anuariocinemx.imcine.gob.mx/Assets/anuarios/2023.pdf>

¹¹Destacamos que o anuário é fruto da atuação gestão da diretora geral do Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), a importante cineasta: María Novaro Peñaloza.

cinema mexicano nas plataformas digitais, estratégias de mídia digital, cinema mexicano transmitido pela televisão pública, prêmios recebidos em território nacional e desempenho e reconhecimento dos filmes mexicanos no exterior. Também foram extraídos dados sobre inclusão: a crescente participação de mulheres na produção cinematográfica, cineastas indígenas e afrodescendentes, cineastas comunitários e diferentes formas de produção cinematográfica experimental. Indicadores que apontam para questões como: perspectiva de gênero no cinema, a autorrepresentação audiovisual de povos originários e diferentes comunidades do mosaico multicultural do México, diversidade sexual e de gênero, cinema para crianças, acessibilidade ao cinema em diferentes regiões e para diferentes populações, e atenção às pessoas com deficiência.

Ao seguirmos a análise do que foi possível monitorar sobre o setor audiovisual a partir de uma conta satélite de cultura, percebemos que alguns dados produzidos pelo México em seu anuário trazem elementos diretamente associados ao fomento de políticas públicas tanto na rotina das atribuições do setor cultural, quanto em momentos de exceção como no caso da pandemia de covid19. Na edição de 2023, ao comparar os números históricos de longas-metragens produzidos por ano, o anuário revela que possível identificar uma tendência de padronização na produção audiovisual nacional após os efeitos da pandemia de covid-19 em 2020 e a queda drástica, nacional e internacionalmente, das atividades cinematográficas. Em 2023, foram produzidos 234 longas-metragens, mais do que em 2019, mas um pouco abaixo da produção de 2021 e 2022. Em 2021, estimou-se que 56% dos longas-metragens mexicanos receberam apoio público para produção, no ano seguinte o número chegou a 46% e em 2023 foi de 44%. Um volume de 103 longas-metragens foram apoiados com dinheiro público em 2023, um número semelhante ao de 2019, quando 105 títulos foram apoiados. Constatou-se que ambos os números são mais altos do que nos 18 anos anteriores.

Outros dados foram incorporados, como os de exibição de filmes mexicanos em diferentes espaços de acesso, circulação e difusão cinematográfica estão fora dos grandes complexos cinematográficos comerciais. Para isso, foram acrescentadas duas novas seções: "O cinema mexicano em diferentes espaços de exibição" e "O cinema mexicano em festivais e eventos cinematográficos nacionais". Ambos os estudos oferecem uma visão geral estatística da oferta de filmes de longa e curta-metragem exibidos durante 2023. Foram registradas mais de 6.600 exibições de filmes mexicanos, com mais de 1.400 títulos em diferentes locais; com

relação às exibições de filmes mexicanos em festivais e eventos de cinema, foram registradas mais de 14.100 exibições, incluindo mais de 3.500 títulos nacionais. O Anuário demonstra ainda a presença do cinema mexicano em várias plataformas digitais com informações sobre os 34 serviços de streaming que operam no país e o monitoramento de suas atividades nas áreas de produção, distribuição e exibição. Em 2023, foram 24 longas-metragens mexicanos (conteúdo local) produzidos pelas plataformas. O espaço oferecido por essas plataformas para títulos nacionais foi de 7% de suas ofertas de catálogo, uma redução de 2% em comparação com o ano anterior. Tema que aponta para o rápido avanço das plataformas e a ausência de uma robusta regulação do setor, tal como acontece no Brasil e outros países latino-americanos e caribenhos.

Os números fornecidos pelo anuário buscam documentar e informar sobre a presença do cinema mexicano na esfera digital, mas também problematizar algumas questões complicadas que envolvem o setor de VOD. Segundo o anuário, para ampliar os dados e gerar novos indicadores, é necessário envolver e incentivar a participação constante das próprias plataformas digitais nos processos de transparência e de comunicação de informações, o que permitirá oferecer dados específicos sobre o comportamento do conteúdo em cada plataforma, os tempos de exposição, o alcance e os níveis de audiência. Atualmente, os indicadores estatísticos são obtidos a partir dos esforços de pesquisa interna realizados pelo IMCINE que pretende continuar trabalhando e buscando formas de colaboração com as empresas de streaming para que, nas próximas edições, as informações sejam reforçadas com transparência e precisão.

Dentre as mudanças na *Cuenta Satélite de la Cultura de México* (CSCM) está a desincorporação de várias atividades econômicas associadas à Internet em um bloco separado da mídia audiovisual. Seus três principais componentes são o acesso à Internet para fins culturais, o desenvolvimento de aplicativos e o conteúdo digital, como filmes ou séries baseados em assinatura. Das 10 áreas gerais em que a atividade cultural foi estruturada em 2022, o artesanato, o conteúdo digital e a Internet e a mídia audiovisual contribuíram com 55,9% do PIB gerado pelo setor cultural.

Outra característica do *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2023*¹², que monitora a presença do *Cine y Medios Audiovisuales* na *Cuenta Satelite de la Cultura de México*, é a consideração do diálogo com o setor acadêmico quando incorpora a produção de artigos científicos por pesquisadores, e a composição de um conselho editorial também composto por estudiosos de audiovisual com objetivo de fortalecer análises e reflexões aprofundadas que favoreçam o aprimoramento do setor. Por ter o compromisso de publicação contínua, o material acaba fornecendo registros históricos e comparativos anuais sobre cada campo e assunto estudado, ferramentas de informação necessárias que permitem analisar o desenvolvimento e a transformação do setor cinematográfico mexicano, além de fornecer subsídios para políticas públicas.

O *Anuário* é, sem dúvida, um exemplo de compilação importante dos resultados do audiovisual na CSC e fornece um vasto panorama de informações sobre os avanços e dilemas do setor. O desenvolvimento de um espaço de observação específica sobre coleta e o monitoramento estatístico dessa natureza, infelizmente ainda não está no horizonte das discussões no Brasil.

ANÁLISE E CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao considerar esse cenário de retomada das pesquisas e estudos sobre o ecossistema audiovisual que aponta para um interesse e reconhecimento dos dados como basilares para a tomada de decisão tanto para criar ou fortalecer políticas públicas quanto para diagnósticos do mercado, observa-se a importância do cruzamento destas informações como também a urgência na consolidação da Conta Satélite de Cultura (CSC), com especial atenção ao Audiovisual por ser a linguagem artística com maior protagonismo industrial no Brasil.

Reitera-se que desde 2011, o Brasil tenta implementar a CSC cujo objetivo é medir o impacto da cultura no PIB e desenvolver mapeamentos mais qualificados de informações e indicadores, além de sistematizar dados econômicos incorporando temas como faturamento, produção, consumo, emprego e renda, aspectos regionais, entre outros. Por isso, o levantamento de evidências de pesquisas sem periodicidade serve para fundamentar que a

¹²*Anuário Estadístico de Cine Mexicano 2023*. Disponível em:
<https://anuariocinemx.imcine.gob.mx/Assets/anuarios/2023.pdf>

criação de uma conta satélite enquanto política pública cultural de Estado, e não somente de um governo, evita que possíveis apagões dos dados não sejam mais uma realidade no Brasil como foi experimentado no último governo de extrema direita.

Nesse sentido, a Carta de Tiradentes¹³ de 2024 propõe recomendações às políticas para o audiovisual:

É fundamental respeitar e estimular a multiplicidade e os diferentes tempos do cinema brasileiro, com a perspectiva de avançar em relação aos princípios que regeram a criação do Fórum – diversidade, descentralização, desenvolvimento econômico e social e a luta por uma democracia antirracista –, bem como a visão sistêmica do setor em suas dimensões de formação, preservação, produção e modos de circulação e difusão. Dentre os avanços obtidos, celebramos a reconstrução do Ministério da Cultura, a recriação da Secretaria Nacional do Audiovisual, o novo Conselho Superior do Cinema e sua composição inédita, com paridade de gênero e diversidade tanto étnico-racial quanto regional, e o fortalecimento da Ancine, resgatando o tripé institucional da política audiovisual. Celebramos também a aprovação, pelo Congresso Nacional, das leis que prorrogam as cotas de tela na TV por assinatura e nas salas de cinema. Destacamos ainda o lançamento da Frente Parlamentar Mista da Economia Criativa (Carta de Tiradentes, 2024).

Outras recomendações foram incorporadas à carta sobre temas como: descentralização de investimento e diversidade nas políticas públicas do audiovisual; dados, sistema de informações e indicadores; revisão de Instruções Normativas e desenvolvimento econômico; governança e participação social; direitos autorais; políticas para a preservação audiovisual brasileira; formação; política de promoção de acesso; ampliação do circuito de salas de cinema; superação da precarização do trabalho no audiovisual; Fundo Setorial do Audiovisual; Lei do Audiovisual; política internacional para o audiovisual brasileiro; Empresa Brasileira de Comunicação (EBC); marcos regulatórios; regulação do VoD/ Streaming.

¹³A Carta de Tiradentes é fruto da Mostra de Cinema de Tiradentes: um festival cinematográfico que acontece anualmente na cidade histórica de Tiradentes, Minas Gerais. É um evento audiovisual de vanguarda que reúne as manifestações da arte numa programação cultural abrangente oferecida gratuitamente ao público.

No Congresso Brasileiro de Cinema e Audiovisual¹⁴ (CBCA), realizado em dezembro de 2023 e espaço histórico de discussão de políticas públicas para o audiovisual, defendeu-se a regulamentação do Vídeo-on-Demand (VOD) fortalecendo a questão da propriedade patrimonial e intelectual das obras brasileiras como principal defesa da classe audiovisual. Dentre as principais recomendações do CBCA, que incluem formação¹⁵, pesquisa, preservação, difusão e diversidade, estão a cota de tela para qualquer plataforma existente, propriedade intelectual como único ativo que os produtores têm e a segurança jurídica para poder operar no setor.

Há uma construção discursiva e prática de um arranjo produtivo atual no qual um país latino-americano como o Brasil deve “se adaptar” ou “se encaixar”. Precisamos nos questionar se isso não seria uma nova forma de colonização midiática. As produtoras independentes são frequentemente transformadas em prestadoras de serviços de produção. A atratividade imbatível está na velocidade de sua tomada de decisão, sua previsibilidade e a burocracia limitada de seus processos. A nova ideologia em muitos aspectos é antiga e guarda fortes semelhanças com o teor comercial que historicamente legitimou o *modus operandi* da indústria cinematográfica hollywoodiana – sobretudo no seu uso de estratégias de naturalização das práticas e ideologias construídas segundo os interesses de determinados grupos (Bahia; Butcher; Tinen, 2022, p. 114).

¹⁴O primeiro Congresso Brasileiro de Cinema e Audiovisual - CBCA, ocorreu em 1952, com participação dos principais produtores e cineastas do Brasil, e discutiu, pela primeira vez, a definição de filme brasileiro. O Congresso debateu a importação da película virgem, a sindicalização do setor, a formação de mão de obra, a organização institucional e a criação de uma distribuidora de filmes brasileiros. Em 2000, no terceiro Congresso, foi criada a Associação do Congresso Brasileiro de Cinema e Audiovisual, com objetivo de impulsionar o desenvolvimento do cinema nacional e promover os futuros congressos. O Congresso, como evento, é o mais antigo e representativo da indústria cinematográfica nacional. O Congresso Brasileiro de Cinema (ainda sem incluir o Audiovisual), desde início dos anos 50, proporcionou significativas discussões sobre políticas públicas e negócios para o setor. Em seus mais de 70 anos de contribuições ao cinema nacional, já realizou oito congressos: no Rio de Janeiro, São Paulo, Recife, Fortaleza e Porto Alegre. O 9º CBCA, em Brasília, foi o primeiro Congresso no Centro-Oeste.

¹⁵Sobre formação, a pesquisa de mercado desenvolvida pela FIRJAN em parceria com o Sindicato Interestadual da Indústria Audiovisual (SICAV) denominada “Estudo de Demanda Profissional do Setor Audiovisual” expõe expressiva demanda por mão de obra nesse contexto de retomada e ampliação do mercado audiovisual.

Neste ano de 2024, foi lançado pela Secretaria de Regulação da ANCINE e pelo Observatório de Cinema e Audiovisual (OCA¹⁶), o Panorama de Mercado de Vídeo por Demanda no Brasil 2023. O Panorama analisou os 24 principais serviços ofertados pelo país e destaca que as plataformas brasileiras possuem maior participação de conteúdos brasileiros e as estrangeiras a participação brasileira não ultrapassa 5%. A metodologia usada pelo Panorama cruzou as informações secundárias com dados primários da agência reguladora. O cruzamento permitiu identificar, nos catálogos analisados, aqueles títulos que têm as características necessárias para serem consideradas obras brasileiras independentes, possibilitando, ainda, diferenciar as obras cujos direitos patrimoniais são de propriedade de empresas brasileiras, daquelas que, mesmo sendo produzidas no país, são de propriedade de empresas estrangeiras. A Ancine esclarece na apresentação do Panorama que não tem acesso a dados primários e, por isso, foi contratado o serviço privado prestado pela BB Media (TelaViva, 2024).

Desde 2010, o mercado audiovisual plataformizado, e agora unificado¹⁷, pelo streaming é um tema constante de debates devido à alta concentração das plataformas do norte global, sobretudo da Califórnia (EUA). Embora o Brasil possua iniciativas de plataformas locais, o mercado é dominado por *majors* como Netflix e Amazon Prime Video. Portanto, quando setores da sociedade civil se organizam para recomendar políticas para o setor, o faz também desde a observação de assimetrias como o fato de que mesmo diante de uma discussão sem volta sobre a regulação do streaming, ainda persiste no Brasil desigualdades basilares como ressaltadas pela pesquisa TIC Domicílios 2022 divulgada em 2023. Os dados informam sobre a desigualdade do acesso à internet no Brasil, onde 28% dos domicílios, equivalentes a 15 milhões, não dispõem do serviço devido ao alto preço. Avulta-se

¹⁶Pesquisas desenvolvidas pelo OCA: Painéis interativos, periodicamente atualizados, com os resultados do cinema brasileiro; Dados Abertos da Agência Nacional do Cinema (ANCINE), em atendimento ao Decreto nº 8.777, de 11 de maio de 2016; Informes, Estudos e principais publicações em destaque; Painel dos Agentes Econômicos; Painel Indicadores do Mercado de Exibição (com atualização semanal); Panorama do Mercado de VOD no Brasil; Dados de bilheteria, distribuição, parque exibidor, produção e coprodução internacional; Dados e informações acerca dos agentes econômicos e de obras registradas; Informações sobre televisão aberta e paga, como programação e empacotamento de canais; Dados sobre recursos incentivados, investimento (FSA e outros mecanismos) e arrecadação da CONDECINE; Indicadores das atividades do mercado audiovisual em salas de exibição, televisão e outras mídias; Informações sobre vídeo por demanda (VoD), vídeo doméstico e janelas de exibição de longas-metragens.

¹⁷A unificação das plataformas de streaming tem sido uma discussão predominante enquanto tendência desse mercado para o ano de 2024.

que a Região Norte tem o maior percentual de domicílios sem internet: 48%. Em segundo lugar, está a Região Nordeste, com 28% dos domicílios.

Por outro lado, cabe reforçar que o audiovisual brasileiro tem sido responsável por uma parcela do PIB maior do que a gerada pela fabricação de carros, caminhões e ônibus, como apontam os dados da MPA. Por isso, este trabalho buscou discutir o panorama das pesquisas difundidas em 2023 e quais seus interesses mais predominantes. Buscou-se também demonstrar como o setor audiovisual carece de pesquisas publicadas em relatórios unificados, tal como o exemplo do México, que fortaleçam as políticas públicas para a retomada da indústria do setor, como também, e principalmente, com as iniciativas descentralizadas e independentes.

Como visto, são inúmeras iniciativas para medir o valor econômico do audiovisual, por isso algumas experiências internacionais buscam parcerias com pesquisadores de universidades, além dos analistas e especialistas de mercado. Esse tipo de colaboração reconhece e ajuda a construir uma espécie de rede nacional de conhecimento distribuído para pesquisas relacionadas a políticas públicas num país (McCaughey, Duxbury, Meisner, 2014). Nesse sentido, o Sistema Nacional de Cultura (SNC) do Brasil pode ser um robusto aliado para a capilarização dos dados e a federalização das pesquisas. Um pacto federativo para produção e interpretação das informações e indicadores. O cruzamento de dados também opera no horizonte das pesquisas internacionais no campo cultural e audiovisual. Um dado estatístico que produza um indicador, por exemplo, sobre o envelhecimento populacional é imensamente relevante para políticas públicas culturais e políticas públicas para o audiovisual.

Como início de uma discussão lacunar no mercado e no âmbito acadêmico, esse trabalho propôs discutir a presença do Audiovisual na Conta Satélite de Cultura (CSC). Para isso apresentou as principais discussões conceituais que envolvem a criação de uma CSC com exemplos de países latino-americanos, a necessidade de sua consolidação no Brasil, e ampliou o debate defendendo a necessidade de um levantamento periódico de informações e indicadores do Audiovisual como política de Estado. Utilizou-se como estudo de caso o México, por meio de seu anuário fruto de dados do audiovisual disponíveis na conta satélite da cultura do país.

A tônica é produzir dados para poder usá-los, aplicá-los, considerá-los. Além da preocupação sobre como os dados são produzidos, seus usos, e as metodologias empregadas, é crucial observar marcadores de desenvolvimento sociais com dados sobre público, programação, curadoria, diversidade cultural, impacto sociocultural, identificação de padrões e lacunas, desenvolvimento de métricas para avaliar acessibilidade, participação de minorias, engajamentos comunitários na preservação e memórias culturais, entre tantos outros. Por fim, trata-se de uma contribuição aos estudos de retomada do audiovisual e da produção de dados.

REFERÊNCIAS

- AUTRAN, A. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. São Paulo: Hucitec editora, 2013.
- BAHIA, Lia; BUTCHER, Pedro; TINEN, Pedro. **O setor audiovisual e os serviços de streaming**. Revista Eletrônica Internacional de Economia Política da Informação, da Comunicação e da Cultura - Epetic, v. 24, n. 3, set-dez, 2022, p. 101-116.
- BAHIA, Lia. **Políticas públicas para o cinema e audiovisual em três atos: os movimentos de cinema e audiovisual no Brasil nos anos 2000**. Revista Espirales, v. 7, n. 2, 2023.
- 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), v. 34, p. 197-220, 2021.
- IKEDA, Marcelo Gil. **O papel da Ancine nas políticas públicas para o audiovisual brasileiro**. Revista Extraprensa, v. 14, n. 2, p. 122-142, 2021.
- LEIVA, Ma Trinidad García; ALBORNOZ, Luis A.; GÓMEZ, Rodrigo. *Netflix y la transnacionalización de la industria audiovisual en el espacio iberoamericano*. Comunicación y sociedad, 2021.
- LINS, Cristina Pereira de Carvalho. **Documento técnico contendo mapeamento detalhado sobre as informações complementares e indicadores a serem construídos para subsidiar o monitoramento do Plano Nacional de Cultura e a elaboração da Conta Satélite da Cultura**. 2016.
- MANTECON, Rosas Ana. **Ir al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas**. Gedisa/Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 2017.
- MCCAUGHEY, Claire; DUXBURY, Nancy; MEISNER, Adam. *Measuring cultural value in Canada: from national commissions to a culture satellite account*. Cultural Trends, v. 23, n. 2, p. 109-119, 2014.
- MORAIS, Kátia; JAMBEIRO, Othon. **Por uma economia política do audiovisual no capitalismo global**. Revista Eletrônica Internacional de Economia Política da Informação, da Comunicação e da Cultura, v. 22, n. 3, p. 185-204, 2020.

VALIATI, Leandro. MORRONE, Henrique. **Conta Satélite de Cultura do Brasil: considerações técnicas e paradigmas internacionais.** UFRGS, 2014. Disponível em: <<https://livrozilla.com/doc/1737916/conta-sat%C3%A9lite-de-cultura-do-brasil.-ufrgs.2014>>

VALIATI, Leandro. FIALHO, Ana Leticia do Nascimento (orgs). **Atlas econômico da cultura brasileira: metodologia I.** Porto Alegre: Editora da UFRGS/CEGOV, 2017.

A HISTÓRIA DO MERCADO DE CINEMA NO BRASIL EM NÚMEROS: SÉRIES HISTÓRICAS COMO INSUMO À POLÍTICA PÚBLICA PARA O SETOR

Thiago Nogueira Carvalho¹

RESUMO: Diante da precariedade e escassez de dados quantitativos sobre a história do mercado de cinema no Brasil, este artigo tem como objetivo contribuir, de forma preliminar, para a qualificação, ampliação e atualização de algumas das principais séries históricas de dados sobre o setor cinematográfico brasileiro, com a finalidade de fornecer subsídio ao ciclo de avaliação e formulação da política pública e servir de referência para futuras pesquisas e análises. Para tal, a partir de pesquisa bibliográfica em estudos anteriores, consultas em bases de dados, e levantamento de dados complementares, realiza-se a análise comparativa das principais fontes disponíveis, suas distintas metodologias, origens e contextos de produção, identificando congruências e especialmente refletindo sobre as discrepâncias existentes e suas possíveis interpretações.

PALAVRAS-CHAVE: Mercado de cinema no Brasil. Política pública. Séries Históricas. Análises de dados. Memória institucional.

¹Mestre em Mídias Criativas pela ECO/UFRJ (2022), especialista pelo Instituto de Economia/UFRJ (2009), bacharel em Cinema pela UFF (2004), e Especialista em Regulação da Agência Nacional do Cinema desde 2006. E-mail: thiagonogueirac78@gmail.com.

INTRODUÇÃO

Como se sabe, a informação quantitativa desempenha um papel fundamental na formulação e avaliação das políticas públicas, pois oferece uma base objetiva para o desenvolvimento, implementação e análise de ações governamentais, a partir da construção de conhecimento baseado em evidências. Nesse sentido, séries históricas consistentes, amplas e com publicidade, são ferramentas importantes para verificação de efetividade, promoção da transparência e prestação de contas, pois permitem o monitoramento contínuo de indicadores. Dados históricos também contribuem para a pesquisa acadêmica e para o desenvolvimento do mercado, pois auxiliam na compreensão dos fenômenos e promovem redução da assimetria de informação entre os atores sociais e agentes econômicos, qualificando a tomada de decisão. No entanto, assim como ocorre com outros setores do país institucionalmente menos estruturados, a informação estatística acerca da trajetória da atividade cinematográfica ao longo da história é fragmentada, descontínua e desorganizada. Além da baixa consistência e confiabilidade de parte da informação disponível, o cenário apresenta alto grau de perda de documentos, bases de dados e sistemas de informação, muitas vezes de forma trágica e irreparável, como ocorreu, por exemplo, no recente incêndio em um dos galpões da Cinemateca Brasileira, em 2021. O fogo atingiu cerca de quatro toneladas de documentos sobre a história do cinema no Brasil.

O galpão armazenava grande parte dos arquivos de órgãos extintos do audiovisual, relacionados aos trabalhos da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) e do Instituto Nacional do Cinema (INC), ambos criados nos anos 1960, e do Conselho Nacional de Cinema (Concine), criado nos anos 1970” (REIS, 2021, n.p.).

Diante desse cenário, este trabalho procura efetivar um esforço, ainda que preliminar, para organização e qualificação de parte da informação quantitativa existente, de modo a contribuir para a preservação da memória institucional do setor, em sua função de repertório para avaliação do presente e formulação do futuro. Através de compilação de dados, pesquisa bibliográfica complementar, genealogia das fontes das informações, em suas origens, métodos e contextos de produção, e análise comparativa

dos indicadores, foram elaboradas, a partir de critérios de relevância e disponibilidade de informação, cinco séries históricas de aspectos e componentes fundamentais para compreensão da história do cinema no Brasil: salas de cinema, salas de cinema por habitante (per capita), ingressos de cinema por habitante (per capita), participação de mercado do filme brasileiro, e filmes brasileiros lançados.

NOTAS METODOLÓGICAS

Em função do cenário indisponibilidade de informação descrito acima, a maior parte dos dados utilizados neste trabalho são relativamente recentes e foram originalmente produzidos pelas instituições públicas Embrafilme e Agência Nacional do Cinema (Ancine), e pela empresa privada Filme B. Em função da escassez de fontes adicionais, se constituíram como referência do setor e são amplamente utilizados. Segue breve contextualização de cada uma dessas entidades produtoras de informação.

Criada em 1969, a Embrafilme foi uma empresa de capital misto, sob controle da União, que tinha como atividades, entre outras, a produção, coprodução, distribuição, exibição e divulgação de filmes brasileiros, assim como o financiamento da indústria, importação de filmes, documentação, formação profissional, e publicação. A empresa representou o período de maior atuação estatal da história do cinema no país, sendo extinta em 1990 pelo presidente Collor, no contexto neoliberal da redemocratização. Apesar da abrangência de sua estrutura institucional e suas décadas de operação contínua, pouca informação administrativa da empresa, relativa a esse período, encontra-se hoje disponível.

A Filme B é uma empresa privada de conteúdo e informação sobre o mercado cinematográfico, que surge em 1997, ocupando o espaço deixado pela falta de dados com o fim da Embrafilme. Desde então, a empresa coleta, organiza e analisa dados sobre bilheteria, público, lançamentos e desempenho de filmes no Brasil, se tornando uma referência para profissionais e pesquisadores.

Em 2001, foi criada a Ancine, a agência reguladora responsável por fomentar, regular e fiscalizar a indústria cinematográfica e audiovisual no Brasil. Entre suas atribuições está a gestão de sistemas de informações de fontes primárias para o monitoramento das atividades do setor, sendo que as empresas e agentes econômicos possuem a obrigação de registro e fornecimento de dados para a agência. Em 2009, a

agência colocou em operação o Sistema de Acompanhamento das Distribuidoras (SADIS) para receber dados dos distribuidores, e em 2018, por sua vez, entrou em operação o Sistema de Controle de Bilheteria (SCB), coletando informações de todos os exibidores do país.

De forma geral, as informações utilizadas nesse trabalho, para o período de 1971 a 1991, são dados produzidos pela Embrafilme e recuperados pela Filme B. A partir de 1992, foram utilizados dados compilados pela Filme B em diversas fontes, tanto em pesquisa própria quanto na base de dados do Sindicato das Empresas Distribuidoras Cinematográficas do Município do Rio de Janeiro (SEDCMRJ). Já para o período de 2009 em diante, foram utilizados dados produzidos pela Ancine a partir de seus sistemas de informação de fontes primárias. Outras fontes de dados, como anuários do IBGE, catálogos e estudos anteriores, foram utilizadas para suprir lacunas e comparar informações.

As distintas metodologias de classificação, coleta, tratamento e disponibilização das informações entre as fontes utilizadas podem gerar diferenças nos números. Por esse motivo, nos casos em que as divergências foram consideráveis, procura-se investigar, quando possível, os distintos procedimentos utilizados na análise dos dados. Também é comum observar que dados de uma mesma fonte sofreram revisões e atualizações. Por esse motivo, neste trabalho procuramos utilizar sempre as publicações mais recentes de cada fonte.

Corroborando o diagnóstico descrito de precarização informacional do setor, com exceção das informações sobre salas de cinema, não foram encontrados dados sistematizados para períodos anteriores a 1971, evidenciando que a maior parte da história quantitativa do cinema no Brasil ainda permanece amplamente desconhecida e apagada. Tal situação enseja futuras investigações em busca de fragmentos que nos ajudem a conhecer e compreender a memória do mercado cinematográfico no país.

As seções a seguir apresentam os resultados encontrados para cada uma das cinco séries históricas construídas neste trabalho, com a justificativa para a seleção dos indicadores, descrição das fontes utilizadas, confrontação das informações, identificação de seus marcos históricos e hipóteses de investigação futura.

1-SALAS DE CINEMA NO BRASIL

O número de salas de exibição cinematográfica em atividade no país representa a base instalada que permite o acesso da população ao bem cultural do cinema. É por meio do dispositivo de exibição que a experiência única e reveladora da fruição da sétima arte se concretiza. Portanto, se trata de indicador primordial para análise do mercado e do setor como um todo.

Para reconstituição da série histórica de evolução do número de salas de cinema no Brasil foram utilizadas diversas fontes de dados, disponíveis em publicações oficiais e em estudos anteriores. Não foram encontradas informações organizadas sobre a quantidade de salas existentes nas primeiras décadas de cinema no país, o período do cinema silencioso. Para o período de 1930 a 1940, foi utilizado como fonte o estudo de Freire e Zapata (2017, p.180), que por sua vez citam pesquisa anterior de Souza e Freire (2017), acrescentando que o levantamento foi “elaborado através de fontes diversas – particularmente do anuário norte-americano Film Daily Yearbook” (p.180). Para o período de 1944 a 1985, foram contabilizadas as informações do número de cinemas e cineteatros dos anuários estatísticos do IBGE, para os anos em que esses dados se encontravam disponíveis nas publicações do instituto, sendo que, para o período de 1944 a 1967, foi aproveitado o levantamento já realizado por Freire e Zapata (2017, p.186). Já para o período de 1971 a 1985, a informação foi consultada diretamente nos anuários publicados em 1974, 1976, 1979, 1983, 1984, 1985, 1986 e 1988, disponíveis em repositório da instituição (IBGE, [2024?]). Para o período de 1971 a 1991, por sua vez, a fonte utilizada foram os dados da Embrafilme compilados pela Filme B ([2021?]), que em sua publicação traz a seguinte nota de rodapé “Embrafilme/Estimativas - Filme B” (n.p.). Também foram consultados os dados coletados pela própria Filme B para o período de 1992 a 2019 ([2021?]). Por fim, para o período de 2006 a 2024 foram utilizados os dados compilados pela Ancine (2024a, 2025), a partir de suas próprias fontes primárias.

Figura 1 - N° salas de cinema no Brasil por ano - 1930 a 2024



Fonte: Elaboração própria com base em Freire e Zapata (2017), anuários estatísticos do IBGE publicados em 1974, 1976, 1979, 1983, 1984, 1985, 1986 e 1988 ([2024?]), Filme B ([2021?]) e Ancine (2024a, 2025).

Algumas discrepâncias entre as fontes utilizadas são identificadas com a observação da Figura 1. Conforme já apontando no estudo de Freire e Zapata (2017), no período de 1971 a 1985, observa-se diferença considerável entre os dados do IBGE e as informações da Embrafilme, neste trabalho apuradas pela Filme B. As informações do IBGE indicam um declínio mais suavizado do número de salas do país a partir de 1959, com exceção do ano de 1980, que aparece fora da curva. Por sua vez, os dados da Embrafilme sugerem uma forte recuperação do setor exibidor entre 1971 e 1975, quando então ocorre uma queda acentuada do número de salas até 1986. Não foi possível identificar o motivo dessas informações conflitantes, cabendo apenas registrar que nos dados do IBGE também foram incluídos os números de cineteatros do país, assim como o instituto também contabilizou as salas que operavam exclusivamente com a bitola 16 mm. Não foram encontradas informações sobre a metodologia da Embrafilme.

Outra divergência que aparece no levantamento é a diferença entre os dados da Filme B e da Ancine para os anos de 2007 e 2008. As descrições metodológicas, quando existem, são insuficientes, mas a Ancine traz uma nota em sua publicação que pode indicar pistas para futura investigação:

A partir de 2009, deixaram de ser consideradas as salas de cinema pornográfico, de exibição videofonográfica e com

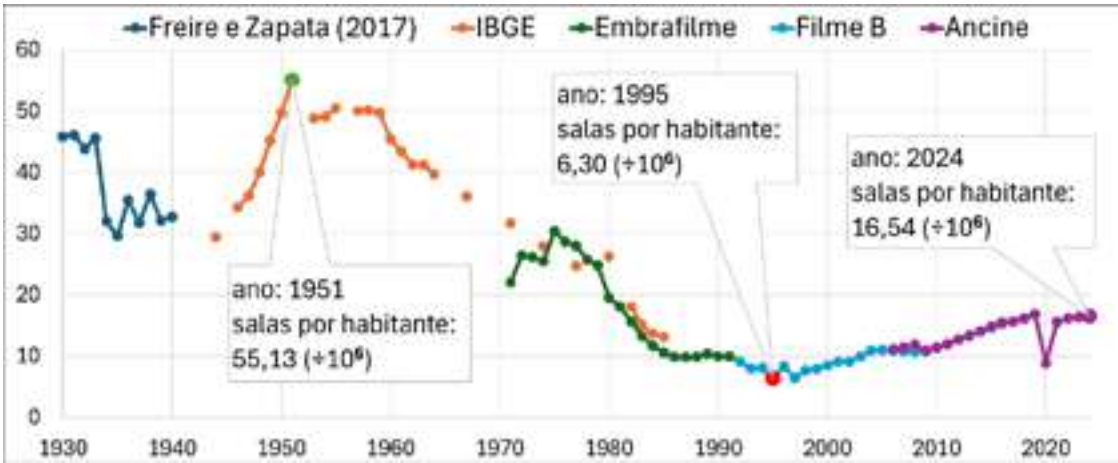
exibições esporádicas. Foram mantidas apenas as salas comerciais com exhibições regulares e programação composta de longas-metragens, com cobrança de ingresso e sessões de caráter público (ANCINE, 2024a, n.p.).

Por fim, observa-se de forma bem demarcada na figura, a queda e recuperação em V entre os anos de 2019 e 2021, em função da interrupção temporária do funcionamento das salas de cinema pelas medidas sanitárias de distanciamento social decorrentes da emergência da pandemia de Covid-19, sendo que em 2024 o país atingiu, até o presente momento, o maior número de salas em atividade de sua história conhecida (desde 1930), um total de 3516 salas.

2- SALAS DE CINEMA POR HABITANTE (PER CAPITA) NO BRASIL

Apesar do recorde histórico, em 2024, do número de salas de exibição cinematográfica em atividade no país, se faz necessário avaliar o tamanho do parque exibidor brasileiro em relação à evolução da população do Brasil ao longo do tempo. Na construção desse levantamento, para as informações referentes à quantidade de salas por ano, foram utilizados os mesmos dados da série histórica anterior. Já para a informação da população anual estimada do país, foram utilizados dados do Instituto de Pesquisa Econômica e Aplicada (IPEA, 2023) para o período de 1930 a 1949, das Organizações das Nações Unidas (UNITED NATIONS, 2024) para os anos de 1950 a 1999, e do IBGE ([2025?]) para o período de 2000 a 2024. O número anual de salas per capita é o resultado da divisão do número de salas pela população estimada em cada ano.

Figura 2 - N° salas de cinema por habitante (per capita) no Brasil por ano (÷10⁶) - 1930 a 2024



Fonte: Elaboração própria com base em Freire e Zapata (2017), anuários estatísticos do IBGE publicados em 1974, 1976, 1979, 1983, 1984, 1985, 1986, 1988 ([2024?]), IBGE ([2025?]), Filme B ([2021?]), Ancine (2024a, 2025), Ipea (2023) e ONU (2024).

A partir da análise da evolução do número salas de cinema no país em relação ao crescimento da população ao longo dos anos, se observa, conforme disposto na Figura 2, que o auge do parque exibidor brasileiro em relação ao número de habitantes ocorreu durante a década de 1950, sendo o pico histórico (desde 1930) em 1951, com 55,13 (÷10⁶) salas por habitante. Dessa forma, apesar de, em 2024, o país ter atingido o maior número de salas de sua história conhecida (3516 salas), o número de salas per capita, 16,54 (÷10⁶), é mais de três vezes menor que o ápice de 1951. De fato, atualmente, conforme reportagem de Braga e Buono (2023), apenas 7% dos municípios brasileiros possuem salas de cinema, o que evidencia o ainda limitado alcance da base instalada de exibição cinematográfica, e a restrição do acesso ao cinema por parte dos cidadãos do país.

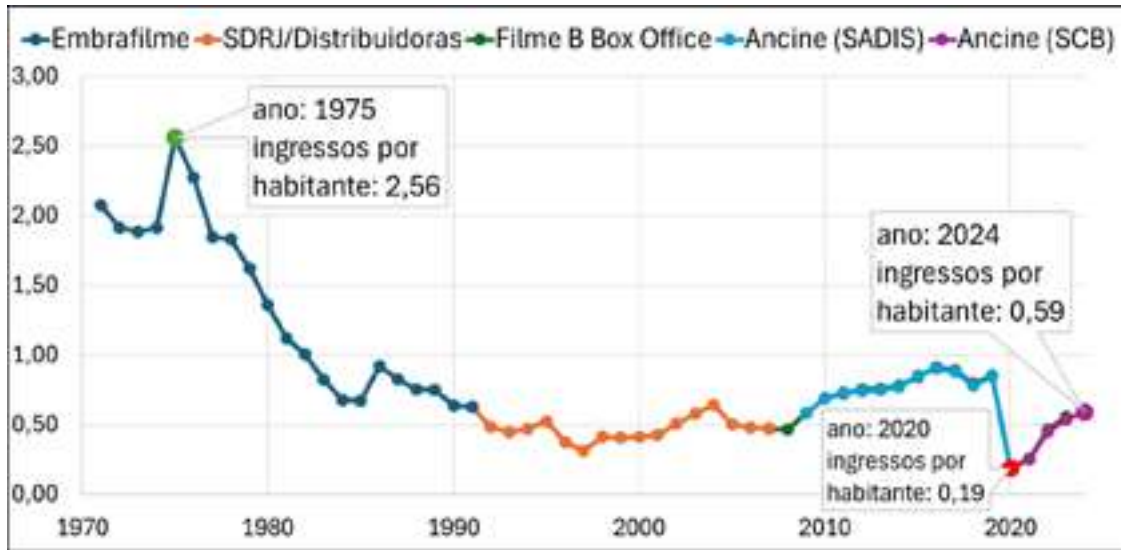
3-INGRESSOS DE CINEMA POR HABITANTE (PER CAPITA) NO BRASIL

Outro indicador de importância central, é a quantidade total de espectadores, ou melhor, de ingressos vendidos para consumo de cinema, em determinado período, por habitante. Essa informação demonstra não apenas o interesse e a demanda dos cidadãos, mas principalmente retrata a dimensão da fruição cultural de cinema pela população.

Assim como para os demais indicadores utilizados neste artigo, as primeiras informações disponíveis, acerca da evolução do público total de cinema no Brasil, são

registros da Embrafilme para os anos 1971 a 1991, obtidos neste trabalho a partir de levantamento da Filme B ([2021?]). Para o período de 1992 a 2007, a mesma publicação da Filme B ([2021?]) compilou e complementou as informações da base de dados do então Sindicato dos Distribuidores do Rio de Janeiro (SDRJ). Já para os anos de 2008 a 2023, a Filme B disponibiliza as informações de sua própria base de dados ([2021?], [2024?]), denominada pela empresa de “Filme B Box Office” ([2021?], n.p.). Também foram utilizados, para o período de 2009 a 2024, os dados fornecidos pela Ancine (2024c, 2025), sendo de 2009 a 2020, advindos do SADIS, e de 2021 em diante, do SCB. Para o recorte temporal desta análise (1971-2024), as fontes para a informação da população anual estimada foram as mesmas utilizadas para o indicador anterior. O número anual de ingressos por habitante (per capita) é o resultado da divisão do número total de público pela população estimada em cada ano.

Figura 3 – N° de ingressos de cinema por habitante (per capita) no Brasil por ano - 1971 a 2024



Fonte: Elaboração própria com base em Filme B ([2021?], [2024?]), Ancine (2024c, 2025), IBGE ([2025?]) e ONU (2024).

Como, nesse caso, as fontes utilizadas trazem poucos dados sobrepostos para um mesmo período, não se evidenciam discrepâncias de informação na Figura 3. No curto

período, de 2009 a 2023, em que se pode fazer a comparação entre fontes distintas (Filme B X Ancine), não se observam diferenças importantes.

Destaca-se que o ápice da quantidade anual de ingressos de cinema per capita no Brasil, desde 1971, ocorreu no ano de 1975, com o valor médio de 2,56 ingressos por habitante. O valor atual, de 2024, é mais de quatro vezes menor, de apenas 0,59 ingresso por habitante. Esse número, por sua vez, também é ainda 30,7% inferior ao ingresso per capita de 2019, ano anterior à pandemia de Covid-19, cujo valor foi de 0,85 ingresso por habitante.

4-PARTICIPAÇÃO DE PÚBLICO DOS FILMES BRASILEIROS

A participação de mercado dos filmes brasileiros, ou market share, representa o consumo de filmes nacionais em relação do total de ingressos vendidos. Para a política pública, trata-se de indicador fundamental pois representa em que medida o público brasileiro está acessando sua própria cultura, nas salas de cinema.

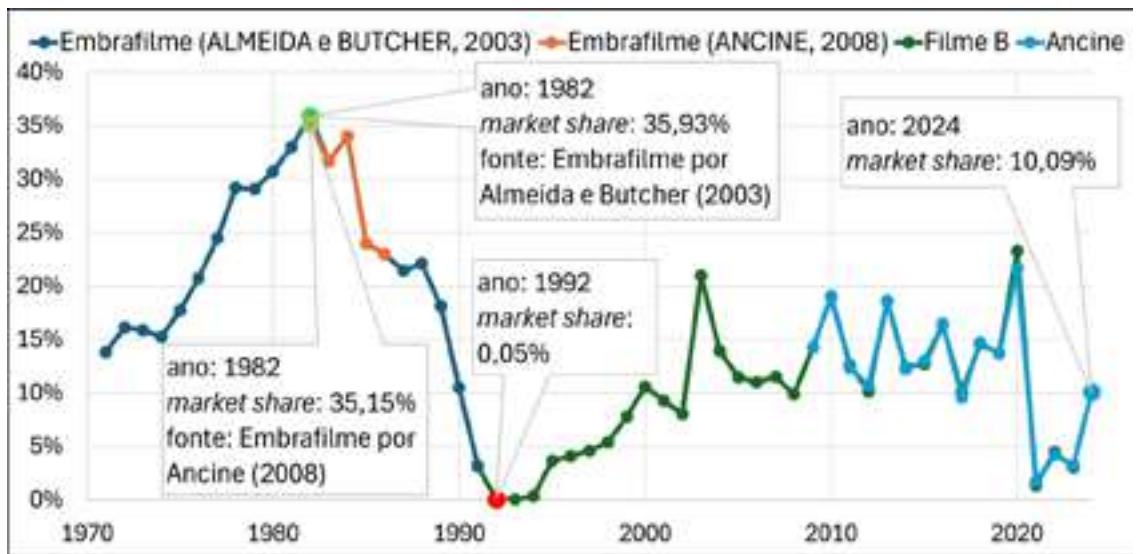
A reconstituição da série histórica de participação de público dos filmes brasileiros foi realizada a partir da divisão do número anual de público das obras brasileiras pelo total de público. Para os anos de 1971 a 1991 foram utilizados os dados da Embrafilme extraídos do trabalho de Almeida e Butcher (2003, p. 13). Apesar dessa fonte consultada citar que sua tabela foi construída a partir da Filme B, a própria Filme B, conforme já apontado acima, cita a Embrafilme como fonte de seus dados para os anos de 1971 a 1991. Os dados mais recentes de público total da Filme B para esse período ([2021?]) correspondem exatamente às informações de Almeida e Butcher. No entanto, nas publicações da Filme B disponíveis, só existem informações de público para os filmes brasileiros e sua participação de mercado, a partir de 1990. Por esse motivo, para essa série foram utilizados os dados mais completos disponibilizados por Almeida e Butcher. Acrescenta-se ainda que os dados anuais de público de filmes brasileiros da Embrafilme, para o período de 1971 a 1978, levantados por Amancio (2000, p. 61), são exatamente iguais às informações de Almeida e Butcher, o que corrobora a autenticidade da origem dos dados como produção da extinta empresa estatal. Ressalta-se que, para o ano de 1979, existe uma pequena divergência entre os trabalhos. Amancio apresenta o número completo de espectadores de filmes brasileiros (55.836.885), enquanto Almeida e Butcher realizam um truncamento (55.836.000). O

truncamento também se repete entre os anos de 1980 e 1991. Ainda com relação a esse período, para efeito de comparação, foram incluídos na série, para os anos de 1982 a 1986, dados da Embrafilme de público total e público de filmes brasileiros publicados pela Ancine (2008).

Para composição dessa série histórica, também foram utilizados os dados mais atualizados da Filme B, para o período de 1992 a 2023. Para a informação de público anual total foi extraída a informação das publicações de [2021?] e [2024?]. Para o público anual de filmes brasileiros foram consultadas as publicações de [2017?] e [2021?], assim como as informações da Filme B, citadas por Almeida e Butcher (2003, p. 13). Essas também foram as fontes utilizadas para a verificação da informação da participação de mercado. Como o truncamento é uma operação comum em publicações da Filme B, a opção foi de utilizar, sempre que possível, quando disponíveis, os valores não truncados.

Por fim, também foram utilizados, para o período de 2009 a 2024, os dados de fontes primárias da Ancine (2024c, 2025), sendo que, de 2009 a 2020, fornecidos pelas distribuidoras (SADIS), e de 2021 a 2024, fornecidos pelos exibidores (SCB).

Figura 4 - Participação de público dos filmes brasileiros no Brasil por ano - 1971 a 2024 (%)



Fonte: Elaboração própria com base em Amancio (2000), Almeida e Butcher (2003), Filme B ([2017?], [2021?], [2024?]) e Ancine (2008, 2024c, 2025).

Em função da escassez de fontes alternativas para comparação, e da complementariedade de períodos entre as fontes utilizadas, a Figura 4 não apresenta grandes discrepâncias. Tanto para os anos de 1983 a 1986, quanto para o período de 2009 a 2023, em que ocorre a sobreposição de períodos entre fontes distintas, verifica-se praticamente uma correspondência entre os dados. A única exceção importante a ser observada na análise da figura, é referente ao ano de 1982, pois se trata de registro histórico do ápice anual da série conhecida (desde 1971) da participação de público dos filmes brasileiros. Como descrito acima, foram utilizadas duas fontes para a mesma informação, Almeida e Butcher (2003) e Ancine (2008), e a origem de ambas é a mesma: a Embrafilme. No entanto, para Almeida e Butcher os números são os seguintes: “público total: 127.913.000; público filme nacional: 45.965.000” (2003, p. 13). Para a Ancine, por outro lado, existe uma diferença no número do público do filme nacional para o mesmo ano: “público total: 127.913.000; público filme nacional: 44.965.000” (2008, n.p.). A partir dos elementos disponíveis não é possível aferir a origem ou motivo da diferença encontrada, mas apenas levantar algumas hipóteses como atualizações de versões, acertos nas bases de dados da empresa, ou mesmo possível erro de digitação na cópia manual dos dados. A tabela publicada pela Ancine é mais detalhada, contendo ainda os respectivos números de público total e do filme nacional por região do país. Dessa forma, constata-se que, de fato, o número total corresponde à soma do valor de cada região, o que aumenta a confiabilidade da informação fornecida pela Ancine para esse ano.

Essa investigação é importante porque afeta o valor do máximo histórico da participação de mercado dos filmes brasileiros, que segundo os dados publicados por Almeida e Butcher, seria de 35,93%, porém, conforme a informação compilada pela Ancine, seria de 35,15%.

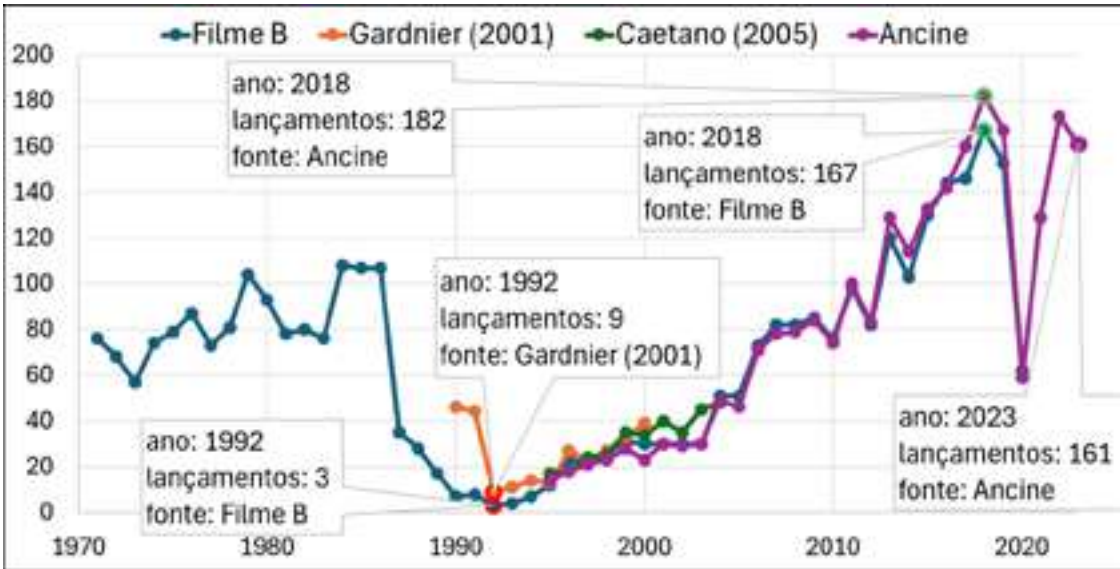
5-LONGAS-METRAGENS BRASILEIROS LANÇADOS NOS CINEMAS

Outra informação relevante para se monitorar a oferta de obras cinematográficas brasileiras e capacidade de absorção pelo mercado exibidor do país é a evolução da

quantidade anual de longas-metragens brasileiros com lançamento nos cinemas. Para construção dessa série histórica, foram utilizados, para os anos de 1971 a 2020, dados compilados pela Filme B, extraídos das publicações mais atualizadas da empresa para cada período. Dessa forma, para o período de 1971 a 1999, as informações foram consultadas em Almeida e Butcher (2003) que citam como fonte “pesquisa: www.filmeb.com.br” (p. 26). Nesse caso, diferente do encontrado para as séries anteriores, não foi encontrada nenhuma referência a Embrafilme como produtora das informações originais. Ainda assim, tendo em vista que, durante seus anos de funcionamento, a empresa era a fonte oficial disponível de dados de mercado, se pode supor que, assim como para os demais casos desse trabalho, as informações para o período entre 1971 e 1991 tenham origem nos registros da empresa. Já para o ano de 2000, foi utilizado o último dado mais recente da publicação da Filme B de [2017?]. Para o período de 2001 a 2020, foram utilizados os dados mais atualizados de [2021?].

Outra fonte de dados consultada para esse levantamento foi a Ancine, que dispõe de informações para o período de 1995 a 2023 (2024b), sendo que, conforme nota disponível da publicação, as origens dos dados compilados pela agência foram: “Filme B e apuração ANCINE” (n.p.) para 2002 a 2008, SADIS para 2009 a 2020, e SCB para 2021 em diante. Por fim, para análise de comparação de dados, foram ainda encontradas informações para períodos específicos nas seguintes fontes: Gardnier (2001, p. 109), para os anos de 1990 a 2000, e Caetano (2005, p. 339), para os anos de 1995 a 2004. Com exceção da Filme B, as demais fontes esclarecem que os dados se referem apenas aos longas-metragens. No entanto, apesar de não trazer essa informação explícita, a ordem de grandeza dos números fornecidos pela empresa indica a adoção do mesmo recorte.

Figura 5 - N° de longas-metragens brasileiros lançados no cinema no Brasil por ano - 1971 a 2023



Fonte: Elaboração própria com base em Almeida e Butcher (2003), Filme B ([2017?], [2021?]), Gardner (2001), Caetano (2005) e Ancine (2024b).

Na Figura 5, se pode observar, de forma geral, discrepâncias entre as fontes utilizadas, para períodos coincidentes. Essas diferenças podem estar relacionadas a variações nas metodologias adotadas por cada fonte, como por exemplo, a data de início de cômputo do ano cinematográfico pode ser diferente da data de início do ano-calendário, inclusão de pré-estreias ou exhibições não comerciais etc. Mas também podem refletir erros de apuração. Como, de forma geral, as publicações não descrevem suas metodologias em detalhes, não foi possível identificar as origens e motivos das diferenças.

Em todo caso, algumas divergências acentuadas chamam a atenção, como, por exemplo, nos anos de 1990 e 1991. A Filme B informa os respectivos valores para o período: 7 em 1990, 8 em 1991. Por sua vez, em Gardner (2001), constam 46 filmes de brasileiros lançados em 1990, e 44 em 1991, com a listagem completa dos títulos dos longas-metragens de cada ano, e o esclarecimento de que a pesquisa “[...] atendeu a dois critérios principais: saída final em película (35mm ou 16mm) e datação pela primeira exibição pública (não necessariamente comercial)” (2001, p. 116). Analisando a relação dos filmes elencados nessa última fonte, observa-se grande presença de pornochanchadas, ou mesmo pornográficos, e filmes de perfil independente. A Filme B, por sua vez, apresenta apenas a informação dos valores, sem nenhuma nota

metodológica. Em sua informação para o ano de 2012, na tabela 1, intitulada “Brasil 2012 em números” ([2021?], n.p.), a informação do total de filmes nacionais lançados se restringe apenas ao circuito de salas “multiplex”, indicando que o universo de dados fornecidos pela empresa pode eventualmente excluir informações de determinados tipos de salas. Essa possível diferença de metodologia também pode explicar as divergências encontradas em menor grau para os demais anos em que as informações de ambas as fontes são coincidentes, inclusive para o ano de 1992, que tem a importância de ser o valor mínimo da história conhecida. Enquanto a Filme B apresenta o valor de apenas 3 filmes brasileiros lançados no ano, em Gardner (2001), consta o valor de 9 lançamentos brasileiros para o mesmo ano.

Esses indícios sugerem a hipótese de que exista subnotificação de dados para o período de 1971 até meados da década de 1990, e de que grande parte da produção cinematográfica do período tenha sido desconsiderada, como por exemplo, as pornochanchadas. A confirmação da existência ou não de algum viés prescritivo ou ideológico por trás dessas diferenças metodológicas demanda maiores investigações.

No caso das divergências encontradas para os dados apresentados em Caetano (2005), especialmente para os anos de 1999 a 2003, uma pista talvez esteja na metodologia adotada, que segundo os autores considerou a primeira exibição pública dos filmes tanto em festivais quanto no circuito comercial.

Por fim, além da recuperação em V no pós-pandemia, destaca-se na figura, uma maior diferença entre os dados da Filme B e da Ancine para os anos de 2017 a 2019, incluindo a máxima histórica em 2018, que para a primeira foram de 167 lançamentos no ano, enquanto para a segunda foram de 182. A listagem exaustiva dos títulos nos dados da Ancine, confere confiabilidade à informação. No entanto, mais uma vez, os achados são insuficientes para aventar hipóteses para essa divergência, que pode ser apenas em função de diferenças metodológicas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo do pressuposto da importância do conhecimento baseado em evidências e da relevância do resgate da memória institucional como insumos essenciais para o desenvolvimento social e econômico, este trabalho teve como objetivo realizar uma contribuição preliminar para organização e qualificação da informação quantitativa

acerca da história do mercado de cinema no Brasil, com fins de fornecer subsídio tanto para a avaliação e formulação da política pública, quanto para a pesquisa acadêmica e a redução da assimetria de informações entre os agentes econômicos e atores sociais.

Mesmo com as limitações descritas de disponibilidade e confiabilidade das informações, foi possível descrever um panorama relativamente consistente de alguns indicadores fundamentais da história recente do setor cinematográfico no Brasil. Evidentemente, se trata de um trabalho inicial, ainda por ser complementado e confrontado com novos documentos e fontes de dados a serem descobertos, assim como as bases de dados das fontes aqui citadas nesse estudo permitem o levantamento de outros indicadores, como por exemplo: preço médio do ingresso, renda de cinema no Brasil, média de público por sala etc. Nesse sentido, esse artigo é também um estímulo à futuras colaborações e atualizações. Em todo caso, cabe ressaltar a necessidade não só da produção de dados, mas da mesma forma, o imperativo de preservação dessas informações para a posteridade, interrompendo o ciclo vicioso e recorrente de apagamento da memória institucional do país.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Paulo Sérgio; BUTCHER, Pedro. Cinema, desenvolvimento e mercado. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.

AMANCIO, Tunico. Artes e Manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981). Niterói: Eduff, 2000.

ANCINE. Espectadores de Filmes Nacionais e Estrangeiros por Região do Brasil (Embrafilme). Rio de Janeiro: OCA, 19 dez. 2008. Disponível em: <https://shorturl.at/qMKBw>. Acesso em: 15 fev. 2025.

ANCINE. Evolução do Número de Salas de Exibição – 1971 a 2023. Rio de Janeiro: OCA, 10 abr. 2024a. Disponível em: <https://shorturl.at/vmBrB>. Acesso em: 10 fev. 2025.

ANCINE. Listagem dos Filmes Brasileiros Lançados Comercialmente em Salas de Exibição 1995 a 2023. Rio de Janeiro: OCA, 10 abr. 2024b. Disponível em: <https://shorturl.at/jBntX>. Acesso em: 15 fev. 2025.

ANCINE. Mercado Audiovisual Brasileiro - 2002 a 2023. Rio de Janeiro: OCA, 7 maio 2024c. Disponível em: <https://shorturl.at/Y4nOp>. Acesso em: 15 fev. 2025.

ANCINE. Painel Indicadores do Mercado de Exibição. Rio de Janeiro: OCA, 2025. Disponível em: <https://shorturl.at/h4dSJ>. Acesso em: 21 fev. 2025.

BRAGA, Thallys; BUONO, Renata. A cada 10 brasileiros 4 moram em cidades onde não há salas de cinema. Revista Piauí, [S. l.], 13 out. 2023. Disponível em: <https://shorturl.at/Vt3GT>. Acesso em: 21 fev. 2025.

CAETANO, Daniel. Filmografia 1995-2004 (longas-metragens). In: CAETANO, Daniel (org.). Cinema brasileiro 1995-2005: ensaios sobre uma década. Rio de Janeiro: Azougue, 2005. p. 339-351.

FILME B. Database Brasil - 20 anos de mercado. Rio de Janeiro: Filme B, [2017?]. Disponível em: <https://shorturl.at/aTBGZ>. Acesso em: 17 fev. 2025.

FILME B. Database Brasil - anos 2000 a 2020. Rio de Janeiro: Filme B, [2021?]. Disponível em: <https://shorturl.at/k71sx>. Acesso em: 15 fev. 2025.

FILME B. Evolução do mercado. Rio de Janeiro: Filme B, [2024?]. Disponível em: <https://shorturl.at/aG1CB>. Acesso em: 11 fev. 2025.

FREIRE, Rafael de Luna; ZAPATA, Natasha Hernandez Almeida. Quantas salas de cinema existiram no Brasil? Reflexões sobre a dimensão e características do circuito exibidor brasileiro. Significação: Revista De Cultura Audiovisual, São Paulo, v. 44, n. 48, p. 176-201, 2017. Disponível em: <https://shorturl.at/okl5d>. Acesso em: 6 fev. 2025.

IBGE. Anuário estatístico do Brasil: anteriores. [S. l.], [2024?]. Disponível em: <https://shorturl.at/EekTd>. Acesso em: 4 fev. 2025.

IBGE. População por sexo e grupos etários específicos e respectivas proporções. In: IBGE. Projeções da População. [S. l.], [2025?]. Disponível em: <https://shorturl.at/BmoXR>. Acesso em: 18 fev. 2025.

IPEA. Estimativa da população no Brasil (DEPIS_POP). [S. l.]: IPEADATA, 1 nov. 2023. Disponível em: <https://shorturl.at/DHiYg>. Acesso em: 10 fev. 2025.

LONGAS-METRAGENS produzidos na década de 90. In: GARDNIER, Ruy (ed.). Cinema brasileiro anos 90: 9 questões. Rio de Janeiro: CCBB, 2001. p. 109-116.

REIS, Vivian. Fogo na Cinemateca: galpão tinha acervo de Glauber Rocha, equipamentos antigos e documentos sobre a história do cinema no Brasil. G1, [S. l.], 30 jul. 2021. Disponível em: <https://shorturl.at/Wd9EF>. Acesso em: 20 fev. 2025.

UNITED NATIONS. Department of Economic and Social Affairs, Population Division. File GEN/01/REV1: Demographic indicators by region, subregion and country, annually for 1950-2100. In: UNITED NATIONS. World Population Prospects 2024. [S. l.], 2024. Disponível em: <https://population.un.org/wpp/>. Acesso em: 21 fev. 2025.

MESA XXI
Cultura Viva e
Acessibilidades

OFICINA DAS MINAS: CULTURA VIVA COMUNITÁRIA FEMININA

Camille Siston¹

Ana Paula Klippel²

RESUMO: Este artigo vai fragmentar as potencialidades que estão inclusas no tema proposto pelo 1º Seminário Nacional de Mulheridades e Cultura, promovido pelo Ministério da Cultura (MinC) e transversalizar a proposição desta atividade com a urgência de reivindicar políticas públicas e culturais de inclusão de mulheres nos lugares de disputa, reconhecendo as camadas sociais que afastam, impedem e invisibilizam às mulheres dos espaços de aprendizado, de trabalho, de liderança, de ser e estar. Esta análise será feita a partir das políticas culturais baseadas no conceito de “Cultura Viva Comunitária” praticado no Brasil, inspiradas pelo Programa Cultura Viva e pelos Pontos de Cultura.

Palavras-chaves: Cultura Viva. Gênero. Políticas Culturais. Comunidade.

INTRODUÇÃO

“Queremos fortalecer a participação das mulheres nos lugares de poder não só na cultura, mas em todos os espaços. Nós temos competência para isso, e está na hora de darmos novos passos e trazer a nossa colaboração para o âmbito da política, dos lugares de comando” (Ministra Margareth Menezes).

Esta citação feita pela atual ministra da Cultura, Margareth Menezes, foi proferida em 18 de junho de 2024, no 1º Seminário Nacional de Mulheridades e Cultura, promovido pelo Ministério da Cultura (MinC) em parceria com o Ministério das Mulheres. Neste evento,

¹Graduada em Jornalismo, é mestra em Cultura e Territorialidade pelo PPCULT/ UFF e Doutoranda em Comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ); Ano Ingresso: 2023.

Orientadora: Cíntia SanMartin Fernandes

E-mail: camilleiston@gmail.com

²Graduada em História e mestra em Educação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, atualmente cursa Pedagogia, na mesma instituição. E-mail: anapaulaklippel@gmail.com

reuniram-se mulheres, fazedoras de cultura para “trocar experiências, fortalecer organizações e incentivar a participação feminina na construção de políticas públicas”.

A partir deste depoimento, este artigo vai fragmentar as potencialidades que estão inclusas no tema proposto pelo seminário supracitado e transversalizar a proposição desta atividade com a urgência de reivindicar políticas públicas e culturais de inclusão de mulheres nos lugares de disputa, reconhecendo as camadas sociais que afastam, impedem e invisibilizam às mulheres dos espaços de aprendizado, de trabalho, de liderança, de ser e estar. Esta análise será feita a partir das políticas culturais baseadas no conceito de “Cultura Viva Comunitária” praticado no Brasil, inspiradas pelo Programa Cultura Viva e pelos Pontos de Cultura.

Todo Ponto de Cultura é um fazedor cultural que aplica sua atividade na preservação e manutenção de sua comunidade, seja povos originários, afrodescendentes, ribeirinhas, entre tantos outros povos que são frutos de um Brasil indígena, porém colonizado, explorado, porto de diásporas. Por um Brasil que foi o último país a abolir a escravidão e que fez o trato de limpeza étnica-racial com o pacto da branquitude (Bento, 2022). Um Brasil que prega valores, regras, códigos e condutas machistas dos coronéis, marechais, e que ainda coloca em xeque o Estado Democrático de Direito, com uma extrema direita conservadora. Ou seja, mesmo em 2024, o Brasil está longe de se ver livre de preconceitos e censuras.

Diante dessa noção de desigualdade social e uma ausência de políticas culturais, em 2004 foi criado o Programa Cultura Viva e o cadastro de Pontos de Cultura, feito pelo ministro Gilberto Gil, no primeiro mandato do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, sendo este um reconhecimento com chancela institucional do governo, e que favoreceu a articulação em rede e a manutenção de ações culturais promovidas pelo território nacional, sobretudo em regiões que estão fora dos capitais, valorizando e identificando as expressões culturais regionais.

Ora. E antes de 2004? Até então os grupos, companhias, movimentos sociais, organizações e comunidades, desenvolviam suas artes e defendiam seus saberes comuns com um propósito genuíno, que Walter Benjamin chamaria de “Arte pela Arte”, ou seja, por amor e sem uma política cultural efetiva. Pois bem, se em 2004 nasce o Ponto de Cultura, dando uma identidade, um documento oficial que reconhece e salvaguarda aquela comunidade e expressão cultural, foi somente em 2014 que o Programa se regulamentou e tornou-se lei. E nesse período de 10 anos, os pontos de culturas se fortaleceram, criaram uma rede de

fortalecimento, diálogo e construção de normas, e encontros potentes, como a “Teia”, que é um encontro nacional que reúne representantes e integrantes dos Pontos de Cultura em uma grande comunhão. A pesquisadora Deborah Lima, explica a importância desse encontro:

As Teias funcionavam como este espaço de interação entre os pontos, mas também como instância política. Afinal a Teia abriga o Fórum Nacional de Pontos de Cultura: um colegiado com um representante por cada Ponto de Cultura. No Fórum eles se reúnem em grupos temáticos de reflexão sobre o Cultura Viva e em cada um elegem os representantes a comporem a Comissão Nacional de Pontos de Cultura. A CNPdc é a responsável por fazer mediação entre Pontos e o Minc. (Lima, 2013, p. 94)

A “Teia” é formada por multiplicidade de expressões culturais que propicia uma troca de saber para conectar os pontos culturais e ultrapassar as fronteiras geográficas, articulando assim os interesses comuns dos países vizinhos da América Latina, e foi através desses encontros que foi construído a Lei Cultura Viva, uma lei formulada a partir dos encontros com os fazedores de cultura, a sociedade civil e os governantes. Sendo um marco para o Programa Cultura Viva e, sobretudo, os Pontos Culturais, que, conforme explicitado na plataforma do Governo Federal, implica em:

A Lei Cultura Viva nº 13.018, de 22 de julho de 2014, é um marco histórico na evolução das políticas culturais de base comunitária, sendo regulamentada pela Instrução Normativa - IN/MinC nº 08, de 11 de maio de 2016 e pela Instrução Normativa - IN/MinC nº 12, de 28 de maio de 2024. É responsável por instituir o antigo Programa Cultura Viva em uma política pública de Estado, a Política Nacional de Cultura Viva - PNCV, partir de suas amplas ações estruturantes e seus instrumentos - os Pontos e Pontões de Cultura.

Tornou-se a primeira política nacional criada após a institucionalização do Sistema Nacional de Cultura - SNC (PEC 416/2005 – art. 2016-A) e do Plano Nacional de Cultura - PNC (Lei 12.343/2010), visando simplificar e desburocratizar os processos de prestação de contas; ampliar as formas de repasse de recursos para as organizações da sociedade civil, coletivos culturais e fazedores de cultura; articular as ações culturais em rede de parceria e gestão compartilhada entre União, Estados, Distrito Federal, Municípios e sociedade civil.

A institucionalização da PNCV possibilita o amplo exercício dos direitos culturais pela população brasileira e potencializa a Cultura como eixo transversal do desenvolvimento social e econômico sustentável no Brasil e no exterior.

O reconhecimento e georreferenciamento dos Pontos e Pontões de Cultura na Plataforma Rede Cultura Viva visa atender o disposto no art. 4º, inciso III, da Lei nº 13.018, de 22 de julho de 2014, que traz o Cadastro Nacional de Pontos e Pontões de Cultura como um dos instrumentos da PNCV, além de ser o instrumento que possibilita visualizar os Pontos e Pontões de Cultura em funcionamento, para atendimento da meta 23 do PNC (<http://pnc.cultura.gov.br/>) e alcance do indicador cultural definido como eixo estratégico do Ministério da Cultura e Objetivo/Meta do Plano Plurianual (PPA 2024-2027).³

³ Acessado em 18/02/2024 no site

<https://www.gov.br/culturaviva/pt-br/biblioteca-cultura-viva/normativos/normativos-vigentes#:~:text=A%20Lei%20Cultura%20Viva%20n%C2%BA,28%20de%20maio%20de%202024.>

Mesmo diante de uma conquista importante para os Pontos Culturais, os agentes enfrentaram um longo período de crise. A partir de 2016, meses após a Instrução Normativa - IN/MinC nº 08, o Brasil sofreu o golpe, com o impeachment da presidenta Dilma Rousseff, e como consequência, é interrompida toda a construção que estava sendo feita. Lia Calabre, aponta que “a situação das políticas de cultura, em todas as áreas, só se agravou. Uma das medidas do governo Temer foi extinguir o Ministério da Cultura”. Diante de muita resistência e ampla mobilização popular, a derrubada do Ministério da Cultura foi revogada, mas, mesmo assim, a crise no setor cultural estava instaurada. Com a vinda do governo Bolsonaro, a cultura passou por um desmonte.

O período que se seguiu foi muito difícil para muitos desses Pontos de Cultura. Em alguns estados o Programa foi praticamente extinto. A Lei Cultura Viva havia sido aprovada em 2014, mas não foi implementada. Ela foi fruto de um trabalho vigoroso de mobilização da sociedade, dos Pontos de Cultura, na busca de impedir a descontinuidade do Programa. O processo de construção da Lei teve por base a intensa mobilização e parceria da sociedade civil com o poder Legislativo, de alguma maneira demonstrando a importância da existência e da manutenção da rede de articulação entre os Pontos de Cultura.

Desde o período da campanha eleitoral bolsonarista, ficou evidente a baixa empatia deste grupo político com a área artística e cultural. Os discursos de ódio, as fakes news e outros ataques sistemáticos aos artistas, logo nos primeiros momentos do governo, eram indícios claros de que tempos bem difíceis estavam por vir. O ano de 2019 foi bastante difícil, com bloqueio de recursos, retirada de incentivos, paralisação de ações e intensa censura (Calabre, 2024, p. 118).

Nesta análise que atravessa a temporalidade do Programa Cultura Viva desde a implementação do programa, perpassando pela formalização da Lei em 2014, do Marco Regulatório em 2016, até o Plano Nacional da Lei Aldir Blanc, em 2020, que teve como método de construção o modelo desenvolvido na construção da Lei Cultura Viva, ou seja, com participação popular junto à sociedade civil e dos gestores públicos, o setor cultural viveu uma catarse, se o país estava em crise, os fazedores culturais estavam numa situação ainda mais crítica.

Diante dessa breve explanação que narra à trajetória da construção do Programa Cultura Viva, vê-se o quanto é difícil para os Pontos de Culturas e demais comunidades que produzem um “bem comum”, desenvolver sua expressão cultural sem o devido investimento econômico e valor simbólico da arte, afinal, há uma cadeia produtiva imensa para manter cada ponto de cultura fazendo a manutenção cultural de forma periódica. A partir de uma lógica e

pensamento que acredita na política cultural como estrutura de poder, entende-se à necessidade de ter um plano de desenvolvimento econômico e acesso aos recursos público de financiamento direto e indireto. Em uma análise sobre a precarização da cultura, o peruano Victor Vich (2014) traz a reflexão de desculturalizar a cultura, a fim de “posicionar a cultura longe dos debates estritamente culturais ou culturalistas para dar-lhe um invólucro de agente chave na mudança social.” Vich aponta a proposta de promover a articulação entre cultura, democracia e cidadania, para que a política cultural acione dispositivos para a transformação das relações sociais existentes.

Por desculturalizar a cultura, eu me refiro a uma longa estratégia de pensamento e ação que vem sendo promovida na América Latina há algumas décadas, e que deveria consistir em pelo menos duas proposições: posicionar a cultura como um agente de transformação social e revelar as dimensões culturais de fenômenos aparentemente não culturais.... Trata-se, em última instância, de desafiar todas aquelas políticas culturais para as quais a cultura é algo puro e autônomo, e que continuam entendendo seu trabalho como a simples gestão de espetáculos com muito poucos riscos políticos. (Vich, 2014, p. 14)

Neste sentido de reformulação do conceito do que é cultura para a sociedade e os impactos que este conceito atinge toda uma cadeia produtiva da arte, que a arte deve ser repensada a partir de uma política cultural decolonial, sendo este um processo de construção num combate anti-hegemônico, reivindicando mais do que uma política pública, que pense a cultura como um direito, mais uma política pública que problematize as camadas sociais que afastam as mulheres dos lugares de disputa, promovendo a inclusão das mulheres nos espaços público enquanto agentes culturais, líderes e gestoras.

Diante desse recorte, será articulado o conceito de políticas culturais com a participação de mulheres nos lugares de disputa, e será utilizado como objeto o projeto social Oficina das Minas, que se cadastrou como Ponto de Cultura e integra o movimento de Cultura Viva Comunitária.

CULTURA VIVA COMUNITÁRIA FEMININA

O empenho desenvolvido pelas comunidades, agentes culturais e gestores públicos em prol da garantia do direito à cultura dentro da economia nacional é legítimo e necessário para o desenvolvimento social e distribuição do capital econômico, que implica não só na manutenção da arte em seus diversos eixos temáticos propostos pela Lei Cultura Viva⁴. Logo,

⁴Em relação ao eixo temático, setorial e identitário, 15 pontões desenvolvem projetos nas seguintes áreas: 1) Culturas Indígenas e Mãe Terra; 2) Povos e Comunidades Tradicionais de Matriz Africana (2 pontões selecionados); 3) Culturas Populares e Tradicionais; 4) Cultura Digital, Comunicação e Mídia Livre (2 pontões

o que será apresentado aqui, é o exercício prático de construção de espaços inclusivos para mulheres, levando em consideração todas as camadas sociais que afastam às mulheres dos lugares de aprendizado, de diálogo, de lazer, de estudo, levando em consideração os valores e conservadorismo hegemônico (Gramsci, 1975) vinculado às relações de poder dentro de uma estrutura coercitiva que predomina a sociedade, presente nas instituições privadas (igreja, família, imprensa, sindicatos, associações). Avançados mais de um século desde os estudos iniciais de hegemonia conceituado por Gramsci, Victor Vich adota o conceito de contra-hegemonia (Willian, 1973), para refletir sobre políticas culturais.

Agora, como pode a política cultural intervir nos vínculos humanos? Que significa isso? Neste momento posso enumerar pelo menos duas estratégias possíveis: dando mais visibilidade sobre como se exerce o poder e promovendo representações destinadas a desestabilizar os imaginários hegemônicos. Começarei então pelo primeiro ponto: quem tem o poder? Quem são os excluídos?

Uma política cultural verdadeiramente democrática deve propor-se a abrir espaços para que as identidades excluídas acessem o poder de representar-se a si mesmas e de significar sua própria condição política participando como verdadeiros atores na esfera pública. Ou seja, as políticas culturais devem ter como objetivo fazer mais visíveis aquelas estruturas de poder que têm impedindo que muitos possam participar e tomar decisões na vida pública (Vich, 2014, p. 15).

É nesse viés das “identidades excluídas” apontado por Victor Vich que será apresentado os dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE⁵, em um estudo com estatísticas de gênero, no ano de 2024, apontando os indicadores sociais das mulheres para análise das condições de vida no Brasil. Os dados revelados nesta pesquisa dizem muito sobre a ausência de uma política eficaz e um olhar mais severo em relação à equidade de gênero.

Segundo o relatório, o Brasil integra, desde 2012, o Grupo Interinstitucional de Peritos em Estatísticas de Gênero (Inter-Agency and Expert Group on Gender Statistics - IAEG-GS), coordenado pela Divisão de Estatística das Nações Unidas (United Nations Statistics Division - UNSD) e composto por representantes dos programas de estatísticas de gênero de diversos países e organizações internacionais. Nesse arcabouço institucional, foi elaborado e acordado na Comissão Estatística das Nações Unidas (United Nations Statistical Commission), por meio da Decisão 42/102, aprovada em 2013, um guia para a produção nacional e compilação

selecionados); 5) Patrimônio e Memória; 6) Livro, Leitura e Literatura; 7) Gênero, Diversidade e Direitos Humanos; 8) Acessibilidade Cultural e Equidade; 9) Cultura Infância; 10)

Formação e Educação Cultural ; 11) Territórios Rurais e Cultura Alimentar; 12) Cultura Urbana, Direito à Cidade e Juventudes; 13) Cultura, Territórios de Fronteira e Integração Latinoamericana

⁵<https://www.ibge.gov.br/estatisticas/multidominio/genero/20163-estatisticas-de-genero-indicadores-sociais-das-mulheres-no-brasil.html?=&t=publicacoes>. Acesso em: 20 fev. 2024).

internacional de estatísticas de gênero, o Conjunto Mínimo de Indicadores de Gênero - CMIG (Minimum Set of Gender Indicators - MSGI), que norteia a organização deste estudo. O CMIG é um sistema composto atualmente por 51 indicadores quantitativos distribuídos em cinco temas: Empoderamento econômico (18 indicadores); Educação (11); Saúde e serviços relacionados (11); Vida pública e tomada de decisões (6); e Direitos humanos das mulheres e das meninas (5). Esse elenco de temas e sistematização de informações remete a importantes referenciais internacionais sobre a realização de direitos e empoderamento de mulheres e meninas dos quais o Brasil é signatário, como a Plataforma de Ação de Pequim e a Agenda 2030 para o Desenvolvimento Sustentável, promovida pelas Nações Unidas (United Nations).

Este texto foi retirado na íntegra, para evitar perda de sentido e dados. Porém, em uma síntese, o relatório revela que o Brasil está voltado para uma política de erradicação das diferenças e desigualdades de gênero, tanto pelo Objetivo de Desenvolvimento Sustentável - ODS 5 (Alcançar a igualdade de gênero e empoderar todas as mulheres e meninas) quanto pelos indicadores “gênero-relacionados” identificados nos demais 16 ODS pela Entidade das Nações Unidas para a Igualdade de Gênero e o Empoderamento das Mulheres - ONU Mulheres.

Esse esforço denota não somente a transversalidade e a multidimensionalidade que abarca o estudo das desigualdades de gênero, como também a importância de tornar o alcance da efetiva igualdade de gênero e empoderamento de mulheres e meninas uma meta a ser alcançada em diversas frentes para um desenvolvimento sustentável “sem deixar ninguém para trás”, como enfatizado pela Agenda 2030. (IBGE, 2024, pg 2)

É revelado que no Brasil, em 2022, as mulheres dedicaram aos cuidados de pessoas e/ou afazeres domésticos quase o dobro de tempo que os homens (21,3 horas contra 11,7 horas). A maior dedicação às atividades de cuidados de pessoas e/ou afazeres domésticos acaba por restringir uma participação mais ampla das mulheres no mercado de trabalho.

Uma das principais necessidades de mudança apresentada no relatório é a igualdade de acesso às mulheres nos lugares e estruturas de poder. Tendo uma reforma estrutural que dê efetivamente a oportunidade de que mulheres possam participar da vida pública, assumindo cargos políticos posições de liderança tanto no setor público, quanto no setor privado, rumo à paridade de participação em todos os espaços.

É neste sentido que trago o questionamento neste artigo: Há uma política cultural inclusiva para as mulheres?

No livro *Cidade Feminista*, a luta pelo espaço em um mundo desenhado por homens (Leslie Kern, 2021), a autora traz esse questionamento que é apontado no relatório do IBGE. Como sanar o déficit de igualdade de gênero em um território que a maioria que determina a regra política seja homem?

Ao longo da história, as mulheres mudaram a cidade tanto como local quanto como lanças de luta, como afirmou o filósofo marxista francês Henri Lefebvre. Em poucas palavras, a cidade é o lugar para ser ouvido; é também o lugar pelo que lutamos. Lutamos para pertencer, para nos sentirmos seguras, para ganhar a vida, para representar nossas comunidades e muito mais (Leslie, 2021, p. 161).

Inspirado no modelo de escola para mulheres, trazido por bell hooks, quando a estadunidense conta que frequentou durante um ano a faculdade só de mulheres antes de ser transferida para a Stanford University. Ela relata a diferença entre um espaço onde tem a presença de homens:

Aprendi com a minha própria experiência a diferença entre autoestima feminina e autoafirmação em salas de aulas só de mulheres em oposição a sala onde homens estavam presentes. Na Stanford, os homens comandavam em qualquer sala de aula. E para piorar as coisas, professores homens diziam repetidas vezes que não éramos tão inteligentes quantos os homens, que não poderíamos ser “grandes” pensadoras, escritoras e por vai (hooks, 2020, p. 33).

Neste capítulo, intitulado “a sororidade é poderosa”, bell hooks fala da importância de ter um movimento feminista que crie o contexto para as mulheres se conectarem, já que a boa relação entre as mulheres não é bem vistas no patriarcado, e até hoje esta disputa entre as mulheres é presente no cotidiano.

Diante dessa transversalidade de dados e temas, proponho mais uma pergunta: A política cultural tem uma ação de inclusão das mulheres nos espaços públicos? Diante de um afastamento que ultrapassa séculos, que atravessa literaturas sobre o tema que vai desde *Caças às Bruxas* (Frederici) e é atravessada por Judith Butler (2013), bell hooks (2019), Angela Davis (2016) e as brasileiras Lélia Gonzalez (2020) e Djamila Ribeiro (2017), podemos apontar que seja necessário um planejamento para que haja esta equiparação. No estudo feito sobre as táticas de desinvisibilidade (Siston, 2021), é necessário erradicar essa cultura machista que aprisiona a mulher dentro de casa e a atribui na função de “dona de casa”.

OFICINA DAS MINAS: COMUNIDADE SÔNICO E FEMININA

Para elucidar a tática de desinvisibilidade citada acima, será apresentado o projeto social Oficina das Minas⁶, que nasceu na cidade de Niterói em 2023, e tinha como objetivo criar um espaço de ensino musical para mulheres. Este espaço foi criado devido a falta de participação feminina no segmento musical do Samba, criando uma contradição, pois é notório no meio musical a quantidade de músicos instrumentistas de samba na cidade, com expressão e sucesso em nível nacional e internacional, em destaque Artur Maia, Chico Batera, Silvério Pontes, Zé da Velha, muitos escolheram Niterói para morar, como também é o caso do baluarte Zé Katimba, entre dezenas de outros instrumentistas mais novos e que integram bandas de artistas famosos, como Jorge Aragão, Zeca Pagodinho, Moacyr Luz, Alcione e da Madrinha do samba, Beth Carvalho, que faleceu em 2019, nesta lista da nova geração encontra-se Leandro Saramago, Marcelo Pizzoti, Mingo Silva, Alexandre Marmita, Alessandro Cardoso (Chapinha), entre outros, que são grande referência musical.

Nesta inquietação referente à ausência de mulheres nesses lugares de instrumentistas, foi criado o projeto Oficina das Minas, com intuito de saber se as mulheres teriam interesse em aprender a tocar. Numa incerteza se o problema estava na falta de vontade feminina ou na falta de oportunidade, o projeto foi posto em prática financiado pela Lei de Fomento Indireto do município de Niterói (ISS), e teve o patrocínio concedido por duas empresas privadas, EcoPonte e Tio Sam Camboinhas. E em 2023 foi aberta inscrição de 72 vagas para aulas de instrumentos musicais com prática musical do samba, como percussão (pandeiro, surdo e tantan), violão e cavaco. E para surpresa das organizadoras, o processo seletivo recebeu mais de 120 cadastros. Diante desses dados, ficou nítido que o desequilíbrio de participantes por gênero nos espaços profissionais da música acontece pela falta de oportunidade. E desde então, o projeto já matriculou mais de 400 mulheres e possui um calendário anual, com aulas semanais. Nesses dois anos, o projeto já formou bloco de carnaval e é “mãe” de novos grupos de samba formados por alunas. Caminhando para o terceiro ano, a Oficina das Minas agregou mulheres com diferentes propósitos, incluindo o pessoal, social, profissional e psicológico, com isso, o projeto social foi se deslocando de forma inconsciente do debate apenas de gênero e ingressa na sua diretriz, uma interseccionalidade de fatores sociais. Em pouco tempo, a

⁶Para maiores informações acesse o site <https://www.oficinadasminas.com.br/> ou página no Instagram <https://www.instagram.com/oficinadasminasrj/#>.

Oficina das Minas se viu inserida na luta contra o etarismo, no apoio a mulheres em tratamento de câncer de mama, no acolhimento a vítimas de violência doméstica, na construção de uma rede de recolocação de mulheres no mercado de trabalho. A partir deste ambiente formado só por mulheres, foi possível criar um lugar de acolhimento sem receios, sem que haja qualquer espaço para uma opressão, ou vergonha.

Através da Oficina das Minas, foi revelado que a formação de uma rede que atua na recuperação da autoestima é fundamental para a reinserção da mulher na vida social. A criação desse espaço feminino trouxe o brilho no olhar, o cuidado com o corpo e até mesmo com a saúde. E diante de tanta procura, identificamos ali uma comunidade comunitária unida pelo afeto, proporcionando ao projeto um passo à frente, e em dezembro de 2024, foi feito o cadastro na receita federal como Instituto Oficina das Minas, como uma Organização Social, e em janeiro de 2025, foi feita a inclusão no Instituto no Mapa Cultura Viva, como Ponto de Cultura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dessa multiplicidade de temas que implicam diretamente na potencialidade do Programa Cultura Viva, da construção de políticas culturais e suas interfaces, os dados da participação da mulher em diferentes espaços e uma breve apresentação de um projeto cultural que revelou em apenas 2 anos uma força feminina potente e que abrange mulheres com idade variada, sobretudo acima de 60 anos. Trago neste artigo uma reflexão dos debates propostos no 1º Seminário Nacional de Mulheridades e Cultura, promovido pelo Ministério da Cultura (MinC), e se dentro de um ambiente tão diversificado pelos formadores do programa Cultura Viva, é notado se os Pontos de Culturas promove uma ação de inclusão de mulheres. Os dados apresentados pelo IBGE são de 2024, e isso deve ser lido para fazer com que todos nós, fazedores de culturas, reflitam seu papel dentro do seu território. Se a cultura é o lugar de encruzilhadas, então é urgente pensar em territorialidades em que as mulheres sejam protagonistas das cenas culturais, nas cadeiras do legislativo e líderes do setor privado.

Continuemos com o mesmo exemplo. Se em uma localidade se encontra um alto índice de violência contra a mulher, então a maioria das atividades culturais a serem realizadas deveria estar dedicada a intervir sobre este tema: ciclos de cinema, exposições artísticas, obras de teatro, intervenções de rua, concertos de música, edição de textos, conferências e congressos, por exemplo. Quer dizer, se trata de propor blocos de atividades, todas relacionadas entre si, que possam se desenvolver durante períodos longos para intervir no tema em questão. Intervir significa aqui “introduzir”, “expor”, “tornar visível um tema latente na comunidade”. Assim,

podem-se ir sucedendo em relação a problemáticas diversas: a discriminação racial, a orientação sexual, a violência política, o problema ecológico, a interculturalidade, a crítica à ideia de progresso e desenvolvimento, entre outros (Vich, 2014, pg 17)

REFERÊNCIAS

- ARUZZA, Cinzia. Bhattacharya, Tithi. Fraser, Nancy. (2019). Feminismo para os 99%. Um Manifesto. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo Editorial.
- BUTLER, J. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003
- BENTO, Cida. Pacto da branquitude. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- BRASIL. Ministério da Cultura. Plano Nacional da Cultura. Brasília: MinC, 2008.
- Butlher, Judith. Vida Precária: os poderes do luto e da violência. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.
- CALABRE, Lia. O Programa Arte, Cultura e Cidadania – Cultura Viva: diálogos no tempo. PragMATIZES - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura, Niterói/RJ, Ano 14, n. 26, p. 105-121, mar. 2024.
- CERTEAU, Michel de. Fazer com: usos e táticas. In: A invenção do cotidiano. 3ª ed. - Petrópolis: Vozes, 1998.
- Espíritos utópicos: a regeneração do comum / organização Cristiano Henrique Ribeiro dos Santos e Luana Bulcão. -- São Roque, SP : Gênio Editorial, 2023.
- hooks, bell. O feminismo é para todo mundo. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos. 1ª ed. 2018.
- hooks, bell. Teoria Feminista: da margem ao centro. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- hooks bell. O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras. 13. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.
- IBGE, 2004. Estatísticas de gênero : indicadores sociais das mulheres no Brasil / IBGE, Coordenação de População e Indicadores Sociais. folheto n. 38 3. ed.
- LIMA, Deborah Rebello. As Teias de uma rede: uma análise do Programa Cultura Viva. Mestrado em História, Política e Bens Culturais. CPDOC, FGV, Rio de Janeiro, 2013.
- KERN, Leslie. Cidade feminista: a luta pelo espaço em um mundo desenhado por homens. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

SANTINI, Alexandre. Cultura Viva Comunitária: Políticas Culturais no Brasil e na América Latina. Rio de Janeiro, ANF Produções, 2017.

SISTON, Camille Martins. Encontro Nacional e Internacional de Mulheres na Roda de Samba: táticas de desinvisibilidade e narrativas / Camille Martins Siston; Marina Bay Frydberg, orientadora. Niterói, 2021. 151 f.

SOARES, R. P. A. O Espírito Comum: Comunidade Mídia e Globalismo. 1. ed. PETROPOLIS: VOZES, 1998. v. 1 MIL. 225p .

SOARES, R. P. A. Minorias Flutuantes - novos aspectos da contra-hegemonia. In: XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2001, Campo Grande. Anais do congresso do Encontro Anual da Intercom, 2001.

WILLIAMS, Raymond. Marxismo y literatura. [1977] Buenos Aires: Los Cuarenta, 2009.

VICH, Victor. Desculturalizar a cultura: Desafios atuais das políticas culturais/ Título Original: Desculturalizar la cultura – retos actuales de las políticas culturales, Tradução por Dulce Terra Guimarães (UFF), publicado no periódico Latin American Research Review, Vol. 48, Special Issue, 2013, pp. 129-139

LA FORMACIÓN CULTURAL COMUNITARIA COMO DISPOSITIVO PARA CONSTRUIR REDES Y EXPANDIR HORIZONTES POSIBLES

Gabriela del Pilar Yauza¹

Resumen: El artículo reflexiona sobre la formación cultural comunitaria y la experiencia de Ni Una Menos Santiago del Estero. Destaca cómo la formación cultural comunitaria, a través de iniciativas como el EVA (En Voz Alta), Redes Feministas Barriales, puede ser una herramienta poderosa para construir redes, ampliar horizontes y resistir en contextos de crisis. La experiencia de Ni Una Menos muestra la importancia de la colaboración entre organizaciones comunitarias y el Estado, así como la articulación entre diferentes organizaciones feministas. La participación en la red de Puntos de Cultura permitió fortalecer su trabajo y comprender mejor el contexto histórico.

Palabras Clave: Formación cultural - Redes comunitarias – Articulación Estado-sociedad civil – Género – Puntos de Cultura

Ejercicio de imaginación colectiva de otros mundos, con la impronta comunitaria, solidaria, política de los afectos y de las existencias, reexistencias y deseos.²

Una ronda puede ser un dispositivo de juego, que conecta la farolera con dinámicas de presentación y hasta maneras de circular la palabra. La formación cultural comunitaria trabaja con ese tipo de dispositivos, casi mágicos, que tienen la capacidad de ampliar horizontes y generar condiciones para volver posible lo imposible. Pero no es magia. Tal vez al finalizar la lectura de este artículo encontremos algunas pistas sobre los elementos necesarios para construir este tipo de dispositivos desde la formación cultural comunitaria. A tal fin, quiero recuperar parte de la experiencia que iniciamos junto a mis compañeras de la Colectiva Ni Una Menos Santiago del Estero, con el EVA (En Voz Alta) Redes Feministas Barriales, desde el año 2019 y también, volver sobre el recorrido previo, necesario para gestar el proyecto formativo, su implementación y sus potencialidades en la construcción de redes. El EVA es un taller de lectura y escritura

1 Profesora de Lengua y Literatura, diplomada en de Desarrollo de Proyectos Culturales, especializada en Políticas Culturales Internacionales de Base Comunitaria. Tiene formación en Comunicación Social y Perspectiva de Género, y Gestión Cultural Pública. Mail: gyauza@gmail.com

2 Kekena Corvalán, “Curadurías del Fin del Mundo”, sobre la Curaduría Afectiva, pag. 28.

expresiva, un espacio de escucha amorosa. Haré una salvedad antes de continuar, el equipo de Ni Una Menos está integrado por militantes territoriales, trabajadoras sociales, psicólogas, comunicadoras y gestoras. Formamos parte del Movimiento de mujeres y disidencias de Santiago del Estero, las compañeras de otras organizaciones nos identifican como la NUM. Breve, como una onomatopeya, como un golpecito, suena nuestro nombre. En adelante usaré la sigla como nombre propio para referirme al grupo. Con artículo y todo, como hacemos aquí en el norte: la Num, las Num.

Contexto político. Pensar en red para resistir

Volvamos al 2019, en Argentina. En un marco de vaciamiento del Estado y políticas regresivas, las titulares de programas sociales como el Hacemos Futuro³, estaban atravesando un momento crítico. El programa dejó de acompañar el desarrollo de cooperativas y sólo mantuvo el pago a las titulares, exigiendo la acreditación de 300 horas mensuales en capacitaciones. De no cumplir este requisito, eran dadas de baja. A pesar de ser una exigencia, el programa no ofrecía a las titulares alternativas. La Num conocía esta situación porque en varias oportunidades había acompañado casos de violencia de titulares del programa y además, una de las técnicas que trabajaba en la unidad ejecutora provincial, formaba parte de la organización. El contexto de crisis económica sumaba dramatismo, no sólo crecían las consultas a la organización por situaciones de violencia sino demandas básicas de alimentos, abrigo, remedios. Ante esto, desde la Num decidimos ofrecer a la unidad ejecutora, capacitaciones gratuitas sobre género y derechos

3 En 2015, con el inicio de la gestión de Cambiemos, se suspendieron las políticas públicas que tuvieran al cooperativismo como eje, y toda actividad comunitaria que hasta ese momento venía respaldando el Ministerio de Desarrollo Social de la Nación Argentina. El Ellas Hacen por ejemplo, tuvo sus inicios durante la gestión de Cristina Fernández, como parte del Argentina Trabaja, en marzo del año 2013. Tenía como eje el desarrollo de la economía social, abordar situaciones de violencia de género y alentar el trabajo solidario. Al finalizar la gestión de Cristina Fernández en diciembre de 2015, 81.151 mujeres se encontraban trabajando en aproximadamente 2.900 cooperativas. Todas fueron desarticuladas durante la gestión de Cambiemos. A inicios de febrero de 2018, a través de la Resolución N°96/2018 del Ministerio de Desarrollo Social de la Nación, el Plan Argentina Trabaja, Ellas Hacen y Desde el Barrio se unificaron en el Programa Hacemos Futuro. La nueva gestión estableció como objetivo general del programa «empoderar a las personas o poblaciones en riesgo o situación de vulnerabilidad social, que promuevan su progresiva autonomía económica a través de la terminalidad educativa y cursos y prácticas de formación integral que potencien sus posibilidades de inserción laboral e integración social» (Resolución del Ministerio de Desarrollo Social de la Nación, N°96, Art. 2, 2018). El 19 de febrero de 2019, el Ministerio de Salud y Desarrollo Social actualizó nuevamente los lineamientos del Programa Hacemos Futuro, al establecerse un incremento en la cantidad de horas de capacitación -quienes se encontraban realizando el Nivel Primario o Secundario, debían acreditar 300 horas- y la incorporación de un control de salud anual.

humanos. No sólo aceptaron, sino que solicitaron el armado de dos comisiones, dada la alta demanda. Allí donde el Estado nacional retrocede, las organizaciones de la sociedad civil sostenemos presencia. En términos de Fresia Camacho y Diego Benhabib: *“frente a la ausencia del Estado, muchas veces las organizaciones de cultura comunitaria han logrado operar áreas y ámbitos de intervención -de manera autogestiva- sumamente relevantes en el campo cultural y que han servido para la promoción de políticas”*. En este caso, **generando trayectos formativos dinámicos, capaces de ampliar los horizontes comunitarios**.

Las capacitaciones fueron organizadas en tres módulos de dos encuentros cada uno, abordaban temas vinculados a derechos humanos, organización del trabajo y tareas de cuidado, y violencia por razones de género. Esta primera experiencia fue movilizadora para Ni Una Menos, en varios sentidos. Por un lado, implicó reconocer nuestra capacidad como equipo para organizar un taller, desarrollarlo, sostenerlo y además, generar un vínculo de cercanía y confianza con quienes participaron del taller. Desde un principio evitamos presentarnos como expertas, elegimos compartir las herramientas que habíamos construido en nuestro recorrido como militantes.

Por entonces, fuimos convocadas por la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Santiago del Estero para presentar propuestas de trabajo. Con las sensaciones frescas del taller anterior, y el deseo de afianzar el vínculo con las titulares del Hacemos Futuro, parecía claro que la propuesta a presentar debía retomar ese camino. Eso hicimos. Presentamos el EVA (En Voz Alta), redes feministas barriales. La propuesta fue aceptada e inmediatamente comenzamos a trabajar con un grupo reducido, de veinte mujeres. El EVA fue pensado como un espacio de escucha, a la luz de la experiencia del taller sobre derechos. **Deseábamos generar un dispositivo donde la toma de la palabra y la escucha fueran parte de los objetivos**. Un ejercicio político muchas veces negado a las mujeres provenientes de clases populares, nosotras mismas. Tal como plantea la Carta Cultural Iberoamericana, el ámbito de la cultura es propicio para generar acciones afirmativas que permitan compensar asimetrías, sean por cuestiones de género, clase o nivel educativo, y favorecer el ejercicio de la ciudadanía.

Tomo las palabras de Marcela A. País Andrade cuando dice: *“las políticas no son meras herramientas del Estado, sino que son constructoras del mismo en un proceso en el cual el Estado, las instituciones, las poblaciones construidas por destinatarios y*

destinatarias de las políticas, se entrelazan e interaccionan en un marco de ejercicio de poder y resistencia” (2021, p. 92). Tanto la Subsecretaría de Cultura, como la unidad ejecutora provincial del Hacemos Futuro, ofrecían infraestructura, recursos para la difusión de las actividades y el aval institucional que le daba otra impronta a la experiencia. Además, manteníamos la oferta de talleres gratuitos, imprescindible para las titulares. La incorporación de la Subsecretaría de Cultura a la red que ya conformaban la Unidad Ejecutora del Hacemos Futuro (Min. De Desarrollo Social de Nación) y Ni Una Menos SDE afianzó la estrategia de trabajo articulado como alternativa para sostener proyectos. Un estado provincial modesto, presente, aportando capital simbólico a la experiencia. La organización, con creatividad, cuerpos y sobre todo, convicción, en conjunto, fuimos capaces de imaginar una pequeña red de resistencia ante las agobiantes políticas de ajuste.

El EVA también significó un desplazamiento en el imaginario construido sobre las titulares del Hacemos Futuro, quienes habitualmente recibían capacitaciones sobre oficios, salud, y prevención de violencias. Es decir, la oferta educativa estaba atravesada por ciertos estereotipos de clase y género. Algunos testimonios recogidos al finalizar el taller, destacan lo novedoso de la propuesta, algunas mujeres cuentan que no se sentían capaces de escribir. **Desde las organizaciones podemos pensar trayectos formativos que permitan cambiar horizontes de posibilidades. Pensar narrativas sobre el día a día, en términos y tonos propios.** Este pensar desde la comunidad, en articulación con agentes del estado, permitió pensar estrategias para desarmar sentidos y construcciones comunes dadas por sentado. Por ejemplo, la valoración sobre quiénes pueden participar en una mesa en la Feria Provincial del Libro de Santiago del Estero. Son oportunas las palabras de Victor Vich cuando dice *“En suma, las políticas culturales no pueden renunciar a trabajar simultáneamente con la estética y la política como fenómenos fuertemente imbricados. No hay obra de arte sin interrupción y sin una cierta visibilización de los dispositivos de poder. En ese sentido, su objetivo siempre debe consistir en mostrar la “base cultural” de problemas aparentemente “no culturales” para, desde ahí, producir un cuestionamiento de los poderes que estructuran las relaciones sociales desmontando todos aquellos imaginarios que han constituido el mundo en el que vivimos”* (Vich, 2023).

En Voz Alta, una manera de decir las cosas

La dinámica del EVA es simple. En cada encuentro presentamos una consigna de escritura: Quién soy, Qué festejamos, Me fui de casa, El amor y el sexo, Mi primer trabajo. Para ilustrar el ejercicio, compartimos relatos de autoras argentinas de diferentes regiones. No siempre textos escritos, en algunos casos recurrimos a canciones o cortos animados. En los encuentros siguientes, leemos los textos producidos por las mujeres. Escuchamos historias divertidas, en confianza y conforme avanzábamos con los temas, surgen también tristezas y dolores difíciles de nombrar. Algunas no se animan a escribir, otras no se animan a leer. Esto lo vamos trabajando, respetando los tiempos de cada una. No queremos que lo vivan como una obligación. Comparto algunos testimonios recopilados durante el cierre del primer grupo, impresiones sobre el taller. Juana no hablaba, tampoco escribía, pero participó de todos los encuentros. En la puesta en común dijo: *a mi me cuesta mucho hablar, yo no he terminado la primaria, bueno, tenía que ocuparme de las cosas de la casa. Y escribo muy poco, sí entiendo, pero me cuesta. Pero igual, no veía la hora de que lleguen los viernes para venir al taller. A veces mis días son terribles, pero este, este es mi momento, como un descanso.* Isabel, agradeció el espacio, contaba que para ella la escritura era algo lejano, que no se imaginaba que podía hacerlo. *Yo pensaba que no tenía nada para contar, qué puede tener de interesante mi vida, pero bueno, ahora hasta mi Cata es famosa,* dijo Soledad.

El cierre de la primera comisión lo hicimos en el marco de la Feria Provincial del Libro. Era la primera vez que participaban de un evento de ese tipo, estaban orgullosas. Con la mejor ropa, maquilladas, familia y amigos acompañando, emociones a flor de piel, así fue la lectura y entrega de certificados. En las redes de la Num publicamos el siguiente posteo: “Iniciamos el recorrido entre lágrimas y relatos desgarradores. Nos encontramos, nos escuchamos, nos dimos confianza, nos alentamos. *Te extraño mucho hermana. Mi catita habla hasta por las plumas. Y si no hubiera dejado la escuela. Trabajé desde muy chica. A mi me gusta tener sexo seguido. En mi casa hay un fantasma. Quiero volver a ser feliz.* Hemos nombrado nuestras cosas, también con alegría. Tal vez mañana las injusticias sigan, pero, nosotras somos distintas. Seguimos Floreciendo. Gracias a todas por este camino juntas. **#TallerEva #MujeresqueTomanLaPalabra #RondasdeLectura #Floreceemos**”.

Las redes que supimos construir

Luego de la primera experiencia, muy movilizadora y demandante mental y físicamente, surgieron algunas preguntas en el equipo. Los relatos de las mujeres podían ser muy duros, necesitábamos estar preparadas para escuchar y contener en caso de ser necesario, por esto conformamos equipos de facilitadoras, en lo posible siempre integrados por al menos una psicóloga. Por otro lado, nos preguntábamos cuánto tiempo podíamos sostener la realización de estos talleres, sin recibir remuneración alguna, sin contar con los recursos mínimos para el traslado o una tortilla para las meriendas o desayunos en que transcurrían los talleres. Este es un punto complejo donde se mezclan imaginarios sobre la militancia feminista, abnegación, el poco reconocimiento como trabajo a la gestión cultural, heredera del poco reconocimiento a los trabajadores de la cultura como tales, en general. Por otro lado, la necesidad de tantas mujeres de cumplir un requisito, sin medios para hacerlo, y la desesperación de perder el plan social, es decir, un modesto ingreso económico en medio de la crisis. Al margen de tener la claridad sobre las responsabilidades de un estado ausente y los límites de las organizaciones sociales, las convicciones diría, nos impulsaron a seguir.

Los grupos de trabajo pocas veces tienen tiempo para detenerse a reflexionar sobre su propia práctica, el trajin diario y las demandas en contextos de crisis apenas si dejan margen para el descanso. Acordamos buscar fondos para dar continuidad a los talleres, nos enfocamos en buscar posibles líneas de financiamiento. Por entonces, éramos un equipo de trabajo con identidad y poca experiencia. En esa búsqueda, dimos con el programa Puntos de Cultura, que acababa de abrir su sexta convocatoria en Argentina. Sin conocer la historia del programa, con poco ejercicio en postulaciones, revisamos el formulario y descubrimos que podíamos aplicar, dado que no era imprescindible estar conformadas como asociación civil. Este fue un detalle alentador, sumado a la simplicidad del formulario. Posteriormente nuestro proyecto quedó seleccionado, aplicamos en **Puntos de Cultura**⁴. Me voy a detener en este momento porque fue muy relevante para nuestra organización. Fue el primer reconocimiento de nuestro trabajo en

4 Puntos de Cultura es un programa que depende del Min. de Cultura de la Nación Argentina. Brinda subsidios y apoyos a organizaciones sociales, con o sin personería jurídica, que desarrollen iniciativas artísticas y culturales que promuevan la inclusión social y la participación ciudadana. La Num aplicó con el EVA en la Sexta Convocatoria(2020).

territorio. Fue un incentivo económico, que nos permitía sostener en la práctica nuestra identidad como trabajadoras. Y tal vez lo más importante, reconocernos, además de feministas, como activistas de la cultura comunitaria. Sumarnos a la red de Puntos de Cultura de Argentina también significó un aprendizaje sobre maneras de implementar acciones. Pensar nuestros haceres de manera estructurada, con objetivos específicos, actividades, calendarios y presupuestos fue un ejercicio que nos hizo pasar de aquellas primeras intuiciones, a la objetivación y comprensión del contexto histórico, y los paradigmas que sumaban sentido a nuestro trabajo.

Esta manera de hacer, construyendo redes, no sólo involucró a organismos estatales, sino también a otras organizaciones feministas con quienes fuimos articulando posteriormente, para la realización del taller. En contexto de la pandemia por el covid19, el agotamiento mental de las mujeres que integraban espacios comunitarios de cuidados fue excesivo, el taller representó un espacio de cuidado para las cuidadoras. Sin margen para sostener el aislamiento preventivo que indicaban los gobiernos, en los barrios populares, eran principalmente las mujeres quienes sostenían los cuidados de los vecinos enfermos e intentaban resolver los numerosos problemas que surgieron en ese contexto de crisis e incertidumbre. En ese contexto, realizamos una edición del EVA de manera conjunta con **DIVAS**(Diversidad Valiente Santiagueña), en formato virtual. Hicimos la convocatoria a través de grupos de WhatsApp e iniciamos el primer encuentro. Tuvimos más doscientas personas conectadas desde diferentes puntos del país, desde Ushuaia, hasta las montañas de Amaicha del Valle, o el sur de Buenos Aires. Mujeres trans, mujeres cis, de diferentes edades, hicieron suyo el ritual de conectarse una vez cada quince días, a compartir sensaciones, relatos, risas, temores, experiencias. Durante el cierre, muchas agradecieron la compañía y dijeron que los encuentros del EVA significaron un sostén en tiempos tan aciagos. Como lo expresa Denis de Oliveira, *"la red es la lógica principal de las sociabilidades alternativas de las periferias. La construcción de redes de autoayuda y de auxilio mutuo, las tradiciones de la oralidad de las culturas de matriz indígena y africana, las lógicas de percepción existencial colectiva presente en las tradiciones de Ubuntu africano y del Buen Vivir de los pueblos andinos, por ejemplo, crean una cierta familiaridad con la posibilidad de interconexión en las plataformas de red"*.

Resulta imprescindible generar espacios de aprendizaje cercanos y amorosos;

recuperar y compartir experiencias locales de gestión y desarrollo de proyectos, con los compañeros de organizaciones comunitarias. Con esta idea mente, desarrollamos una propuesta para enviar al *Banco de Saberes* de **IberCultura Viva**⁵. La propuesta fue aprobada y además, seleccionada en el marco de *IberEntrelazando 2024*, para realizarse en Alajuelita, Costa Rica, en articulación con Fundación Keme y las mujeres del GESCUA (Gestores Socioculturales de Alajuelita). Este intercambio fue posible en el marco de una política cultural impulsada desde un programa de cooperación internacional que tiene entre sus objetivos principales el apoyo al desarrollo de la cultura comunitaria de los países de la región, y que además reconoce el rol de las gestoras culturales y a la vez legitima propuestas *“enmarcadas en el paradigma de la democracia participativa o democracia sociocultural, que postula que la política cultural no debe dedicarse a difundir sólo la [cultura] hegemónica sino a promover el desarrollo de todas las que sean representativas de los grupos que componen una sociedad. [Este paradigma] busca estimular la participación colectiva a través de una participación organizada, autogestiva, reuniendo las iniciativas más diversas”* (Lucesole, 2023). Para nosotras, las NUM, una experiencia de intercambio internacional era impensable. Un desafío que nos tenía llenas de preguntas y mucho entusiasmo. Iniciamos la experiencia con reuniones virtuales, preparación de las consignas, preguntas sobre alimentación y un montón de detalles logísticos.

La experiencia en Alajuelita merecería otro artículo. Destacaré algunos aspectos que sumen a la reflexión que aquí me ocupa. Nuestras expectativas fueron ampliamente superadas. Esperábamos compartir nuestra experiencia, poner en común herramientas y propiciar el afianzamiento del vínculo entre las mujeres de la comunidad, tanto las líderes de cada región, como las participantes del taller. Creemos que este objetivo se alcanzó. Por otro lado, teníamos la expectativa de dejar capacidad instalada para que las referentes de Gescua y Fundación Keme puedan replicar el taller con otros grupos, creemos que pueden hacerlo, además, ellas mismas han expresado voluntad de dar continuidad a lo trabajado. En la instancia de evaluación, Tanía Alavarez dijo: *“Para la Fundación Keme representó una experiencia muy importante, nuestra organización siempre ha planteado inquietudes en cuanto al desarrollo literario colectivo y seguimos en la investigación de las mejores formas*

5 Programa vinculado a la Secretaría General Iberoamericana (SEGIB), IberCultura Viva busca ser el espacio de diálogo, articulación y cooperación de los Estados de Iberoamérica para la promoción y el fortalecimiento de las políticas culturales de base comunitaria.

para vincularnos en este tipo de iniciativas. El Taller se desarrolló de una manera muy clara y nos deja la inquietud de continuar replicando la metodología con otros equipos de trabajo liderados por mujeres en nuestro territorio y fuera de él. Agradecemos mucho la oportunidad de generar esta instancia de diálogo necesaria para el trabajo de las mujeres en las comunidades, acostumbramos a llevar la voz de procesos y comunidades y poco a poco se va convirtiendo en un desafío contar cada historia que lleva a las mujeres a liderar sus comunidades y sus diferentes luchas. Para nuestra organización representan un gran aprendizaje y una gran tarea vigente, el de generar las condiciones y los espacios para que las mujeres sigan hablando EN VOZ ALTA”

Palabras finales

Desde aquel 2019 donde todo parecía imposible, hasta hoy, hemos concretado proyectos, conquistado leyes, y afianzado miradas. Nuevamente el contexto político de Argentina nos desafía, destruye nuestras trincheras estatales y pone en disputa nuestras maneras de ser y estar en el mundo. Pareciera que andamos en círculos, que las comunidades no hemos alcanzado a desarrollar estrategias suficientes para evitar retrocesos. Sin embargo, no somos las mismas. Hemos recorrido un largo camino que nos ha permitido ampliar la mirada sobre nuestras ideas. Son oportunas las palabras de Omar Rincón, el EVA es un dispositivo que *"permite imaginar una sociedad más lenta, con más paciencia y más crítica donde lo contracultural no sea consumir "yopitalistamente" sino practicar el aburrimiento, el no-consumo, el buen vivir que es lo más cool de lo cool porque viene de la madre tierra, los saberes ancestrales, el vivir sabroso afro, eso de la dignidad con alegría, y los modos otros de gozar la vida llamados feminismos y las nuevas sexualidades."*

Generamos Rondas de lectura, en bares, en bibliotecas, en ferias, siempre disputando sentidos, corriendo los márgenes de lo posible. ¿Podemos leer nuestros relatos en esos espacios socialmente reservados para otros? Sí. Podemos. Desde la Num entendimos que el taller es una herramienta política y trabajamos para sostener la intuición inicial de construir colectivamente, en red, con otras organizaciones y con el estado. Tal como lo expresa la Carta Cultural Iberoamericana en el Principio de Responsabilidad de los Estados en el diseño y en la aplicación de políticas culturales, los estados tienen la facultad y la responsabilidad de formular y aplicar políticas de protección y promoción de la diversidad y del patrimonio cultural en el ejercicio de la

soberanía nacional. No podemos desconocer la historia del Movimiento de Cultura Viva Comunitaria, y todas las experiencias previas de trabajo en el territorio latinoamericano, desde los Movimientos Campesinos, las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, Pueblos Originarios, Copleras, Teleras, Movimientos Estudiantiles, de Teatro Comunitario, entre tantas otras experiencias de las cuales somos herederas.

Reconocernos en las voces de nuestras compañeras, encontrar en sus relatos caminos posibles para salir de nuestros encierros, es sanador. **Esta colectividad es lo que vuelve al EVA, una experiencia superadora.** Los espacios formativos comunitarios pueden funcionar como dispositivos creativos, dinámicos. Para gestarlos y sostenerlos, es necesario construir redes.

Bibliografía

Corvalán, Kekená (2022). Curadurías del Fin del Mundo. Buenos Aires: Autoras en tienda.

País Andrade, Marcela (2021). "Aportes de los estudios socioantropológicos en y desde la(s) diversidad(es) para la investigación cultural". Observa Cultura. En Bruno Maccari y Héctor Schargorodsky (coords.), Dimensiones, aportes y desafíos de la investigación en gestión cultural (Cap. 4, p. 92). RGC Libros.

Vich, V. (2023): "La incidencia política de las organizaciones culturales comunitarias". Clase 2. Módulo 3. Posgrado Internacional en Políticas Culturales de Base Comunitaria, FLACSO Argentina, disponible en flacso.org.ar/flacso-virtual

Lucesole Cimini, R. (2023): "Abordaje e intervención en territorio y gestión de organizaciones". Clase 4. Módulo 3. Posgrado Internacional en Políticas Culturales de Base Comunitaria, FLACSO Argentina, disponible en flacso.org.ar/flacso-virtual

Rincón, Omar. Acerca de la(s) cultura(s): artes, identidad y entretenimiento. Módulo 1, Clase 1. Posgrado Internacional en Políticas Culturales de Base Comunitaria, FLACSO.

Oliveira, Dennis. Cultura popular, intelectuales periféricos y resistencias a la colonialidad del poder. Módulo 1, Clase 4. Posgrado Internacional en Políticas Culturales de Base Comunitaria, FLACSO.

Camacho, Fresia y Benhabib, Diego. Estado y organizaciones sociales. Módulo 2, Clase 3. Posgrado Internacional en Políticas Culturales de Base Comunitaria, FLACSO.

Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (2006). Carta Cultural Iberoamericana. XVI Cumbre Iberoamericana.

ACESSE MUSEUS: A CONSTRUÇÃO DE UMA POLÍTICA PÚBLICA EM PROL DA ACESSIBILIDADE NOS MUSEUS E PONTOS DE MEMÓRIA

Rafaela Alves Felício¹

Simone Mitsumori²

Juliana Kneipp Giareta³

RESUMO:

O artigo apresenta o processo de criação do Programa Nacional de Acessibilidade em Museus e Pontos de Memória - Acesse Museus, pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) em resposta ao desafio premente da “falta de acessibilidade, inclusão e acolhimento em museus”. A complexidade da temática da acessibilidade é organizada por meio da formulação de uma política pública articulada e voltada para os direitos sociais e necessidades do campo museal, assegurando que essas ações tenham previsibilidade no âmbito da representação política. A partir de um novo contexto político e estratégico, é oportunizada a criação de um programa nacional, concebido por meio de estratégias diversas e de uma metodologia de construção de política pública, com destaque para a participação social e a transparência ativa no processo.

PALAVRAS-CHAVE: Acessibilidade, museus, política pública, transparência ativa, participação social

¹ Mestre em Conservação do Patrimônio Arquitetônico pela Universidade Politécnica de Valência/Espanha, Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Juiz de Fora, Coordenadora de Arquitetura e Acessibilidade em Espaços Museais no Instituto Brasileiro de Museus. E-mail: rafaela_felicio@yahoo.com.br

² Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Estadual de Campinas - Unicamp, Especialista em Gestão em Controladoria Governamental pela Faculdade JK, Chefe de Divisão de Acessibilidade em Espaços Museais do Instituto Brasileiro de Museus. E-mail simitsu@yahoo.com

³ Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de Passo Fundo, Pós-graduada em Patologia das Construções pelo Instituto de Pós-graduação & Graduação, Analista Técnica na Coordenação de Arquitetura e Acessibilidade em Espaços Museais no Instituto Brasileiro de Museus. E-mail: juliana_giareta@yahoo.com.br

1. INTRODUÇÃO

Por definição, a acessibilidade cultural pode ser entendida como o direito à fruição cultural com igualdade de oportunidades para diferentes públicos. O alcance da acessibilidade é um dos desafios da sociedade contemporânea brasileira e, como tal, demanda políticas públicas efetivas visando a construção de uma sociedade mais justa e igualitária.

Nesse sentido, há uma demanda social clara no que se refere a mudanças da realidade sociocultural vivida atualmente pelas pessoas com deficiência. As políticas públicas produzidas pelo Estado são ferramentas fundamentais em prol de garantir os direitos fundamentais contidos na Constituição Federal Brasileira (BRASIL, 1988).

Embora a legislação brasileira ofereça amplas garantias para os direitos das pessoas com deficiência, a nível de políticas estatais das últimas décadas, ainda se trata de pauta em construção. No campo museal, são estabelecidas as bases para o avanço da acessibilidade na política museal com a criação do Instituto Brasileiro de Museus – Ibram em 2009 (BRASIL 2009a), órgão gestor da Política Nacional de Museus (MINC, 2003) e, ao mesmo tempo, responsável pela gestão administrativa e patrimonial de 27 (vinte e sete) museus nacionais e regionais.

O Estatuto de Museus (BRASIL 2009), direciona, em seus princípios fundamentais, a universalidade do acesso, o respeito e a valorização à diversidade cultural. Já o Decreto nº 8.124 (BRASIL, 2013) que o regulamenta, atribui ao Ibram a responsabilidade em elaborar recomendações técnicas quanto à acessibilidade nos museus, e aos museus, públicos e privados a garantia à acessibilidade universal.

As ações institucionais da Autarquia, no entanto, entre 2013 e 2023, ocorrem de maneira pontual, com iniciativas relevantes, mas ainda isoladas e em respostas imediatas às legislações existentes. Há um desafio claro e central que é a complexidade da acessibilidade, o que demanda ampliação metodológica e alcance abrangente, além de contínua e frequente atualização.

Um novo contexto político e estratégico, portanto, é estabelecido quando a pauta da acessibilidade retorna a discussão a nível Federal e a tarefa de planejar e cumprir os preceitos normatizados, por meio de um processo de diagnóstico e análise que permita ações de curto, médio e longo prazo, se une a esse arcabouço legal, oportunizando que o Ibram crie, em um processo democrático e participativo, o Programa Nacional de

Acessibilidade em Museus e Pontos de Memória - Acesse Museus, lançado por meio da Portaria Ibram nº 3135, de 20 de setembro de 2024 (IBRAM, 2024).

2. ARCABOUÇO LEGAL E CONTEXTO ESTRATÉGICO

No âmbito da cultura, os princípios da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, ratificada pelo Congresso Nacional Brasileiro (BRASIL, 2007), e da Convenção Internacional sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência (BRASIL, 2009b), promulgada em 2009, foram instrumentos fundamentais no processo de consolidação normativa, visando à garantia do acesso em igualdade de oportunidades e ao direito de toda pessoa de participar livremente na vida cultural da comunidade.

No Brasil, a legislação apresenta importantes normativos com objetivo de garantir os direitos das pessoas com deficiência. A publicação do Decreto nº 5.296 (BRASIL, 2004) foi o primeiro texto de lei a tratar do acesso aos bens culturais imóveis, e, em seu artigo 30, afirma que as soluções destinadas à eliminação, redução ou superação de barreiras na promoção da acessibilidade a todos os bens culturais imóveis devem estar de acordo com o que estabelece a Instrução Normativa nº 1, publicada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN, 2003).

O Plano Nacional de Cultura (PNC) de 2010-2024, instituído pela Lei nº 12.343 (BRASIL, 2010) traz diretrizes e orientações quanto à universalização do acesso à arte e à cultura, com atribuições ao poder público na promoção e no estímulo do acesso aos serviços e conteúdos culturais de forma universal.

A Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (BRASIL, 2015) garante os direitos à autonomia na vida pessoal e profissional para as pessoas com deficiência e conta com capítulo específico sobre o direito à cultura, ao esporte, ao turismo e ao lazer. O direito à cultura está presente em artigos específicos, conforme disposto nos Art. 8 e Art. 42, grifo nosso:

Art. 8º É dever do Estado, da sociedade e da família assegurar à pessoa com deficiência, com prioridade, a efetivação dos direitos referentes à vida, à saúde, à sexualidade, à paternidade e à maternidade, à alimentação, à habitação, à educação, à profissionalização, ao trabalho, à previdência social, à

habilitação e à reabilitação, ao transporte, à acessibilidade, à **cultura**, ao desporto, ao turismo, ao lazer, à informação, à comunicação, aos avanços científicos e tecnológicos, à dignidade, ao respeito, à liberdade, à convivência familiar e comunitária, entre outros decorrentes da Constituição Federal, da Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência e seu Protocolo Facultativo e das leis e de outras normas que garantam seu bem-estar pessoal, social e econômico.

(...)

Art. 42º. A pessoa com deficiência tem direito à cultura, ao esporte, ao turismo e ao lazer em igualdade de oportunidades com as demais pessoas, sendo-lhe garantido o acesso:

I - a bens culturais em formato acessível;

II - a programas de televisão, cinema, teatro e outras atividades culturais e desportivas em formato acessível; e

III - a monumentos e locais de importância cultural e a espaços que ofereçam serviços ou eventos culturais e esportivos.

(BRASIL, 2015)

No campo museal, a Política Nacional de Museus (PNM) (MINC, 2003), resultado de uma construção ampliada e participativa do setor, traz a acessibilidade como um dos seus eixos programáticos, destacando não só a democratização e o acesso aos bens culturais, mas também a modernização das infraestruturas museológicas.

Em 2010, o Plano Nacional Setorial de Museus – 2010/2024 (PNSM) (MINC; IBRAM, 2010) estabeleceu, para um período de 10 (dez) anos, estratégias e ações com metas quantitativas na área museal, distribuídas em nove eixos setoriais, nos quais a acessibilidade está presente em todos os eixos como um tema transversal.

O Estatuto de Museus (BRASIL, 2009) e o Decreto nº 8.124 (BRASIL, 2013) que o regulamenta, atribuem ao Ibram a responsabilidade de elaborar recomendações técnicas quanto à acessibilidade nos museus, e aos museus, públicos e privados, a garantia da acessibilidade universal. Se, por um lado, cabe ao Ibram, como instituição responsável pela política pública dos museus brasileiros, a elaboração, divulgação e

atualização de material com recomendações técnicas relacionadas à acessibilidade nos museus, por outro, o mesmo Decreto estabelece como competência de cada museu a garantia da acessibilidade universal.

Contudo, apesar dos avanços na legislação, ainda se observam disparidades entre o texto da lei e a prática, bem como desafios na qualificação e fortalecimento da agenda junto às políticas culturais.

As ações institucionais, entre 2013 e 2023, se direcionam à difusão de conhecimento e promoção da acessibilidade no campo museal, destacando algumas iniciativas, como:

- a. Disponibilização gratuita no site do Ibram da Publicação do volume 2 dos Cadernos Museológicos: Acessibilidade a Museus (COHEN; DUARTE; BRASILEIRO, 2012), que teve uma tiragem de 3,5 mil exemplares distribuídos para os museus do país;
- b. Disponibilização do curso Acessibilidade em museus (IBRAM, 2020), atualizado em 2023, que conta com conteúdo programático com carga horária de 20h, de forma gratuita; e
- c. Parceria do Ibram com o Observatório Ibero-americano de Museus – OIM, iniciada em 2020, com o objetivo de avaliar o grau de acessibilidade das instituições museológicas da Iberoamérica (IBERMUSEUS, 2021). Trata-se de ferramenta de autodiagnóstico de acessibilidade em museus, que deu origem a plataforma própria para coleta de dados, atendendo à realidade dos países parceiros do OIM e viabilizando a formação de uma linha histórica sobre a temática ibero-americana.

Se, por um lado, as ações executadas confirmam a relevância da temática, por outro, ao longo dessa década, também é possível observar a ausência de iniciativas continuadas ou a aplicação de recursos de acessibilidade limitados a algumas dimensões ou setores no campo museal. O problema de falta de acessibilidade e inclusão continua permeando os espaços museais, nas exposições, nas estruturas físicas, nos meios de comunicação. Amplia-se, portanto, a necessidade de um processo abrangente de diagnóstico e análise, viabilizando a execução de ações de curto, médio e longo prazo, objetivando sua efetividade em diferentes frentes e diferentes cenários.

O contexto político e estratégico estabelecido com a recriação do Ministério da Cultura, em 2023, envolve a retomada das políticas públicas, incluindo, dentre as

competências da pasta, o desenvolvimento e a implementação de políticas e ações de acessibilidade cultural. Esse processo é evidenciado pelo retorno das conferências nacionais, que oportunizam a manifestação da sociedade civil organizada, incluindo a realização da 4ª Conferência Nacional de Cultura e as discussões realizadas.

Esse processo se soma à revisão do Plano Nacional de Cultura (BRASIL, 2010), para o período 2025-2035 e ao Plano Nacional Setorial de Museus (MINC; IBRAM, 2010), sendo que, em ambos os casos, a temática da acessibilidade está contida nos eixos das discussões.

Com o avanço no panorama conceitual e legal associado ao contexto estratégico e político, o Ibram dá início ao processo de criação do Programa Nacional de Acessibilidade em Museus e Pontos de Memória - Acesse Museus. A partir da constatação de que o setor museal precisa atender às demandas de acessibilidade da sociedade, a criação do Acesse Museus foi organizada, articulada e pactuada entre o poder público e a sociedade, garantindo a ampliação do uso e do acesso aos bens culturais musealizados de forma inclusiva e democrática nos diferentes tipos de museus e pontos de memória.

3. ESTRATÉGIA DE CRIAÇÃO

Na etapa de formulação do Programa o Ibram conduziu o processo a partir diferentes estratégias, se valendo dessas instâncias para trazer perspectivas e abordagens múltiplas, tanto em relação a construção de uma política pública, quanto em relação a temática da acessibilidade em museus e pontos de memória. Desde o início ficou claro que a condução do Processo não deveria se limitar ao Ibram, enquanto autarquia. As diferentes instâncias de subsídio a estruturação do Programa foram tão essenciais quanto à necessidade de participação social, em um processo dialético de forma democrática, transparente e participativa.

3.1. Estudos de caso

Em 2023, um dos primeiros passos para a criação do Programa foi o levantamento de programas e políticas desenvolvidos pelo Instituto (Política Nacional de Educação Museal, Programa de Gestão de Riscos ao Patrimônio Musealizado Brasileiro e Programa Pontos de Memória), por meio da leitura de documentos e publicações de institucionalização, além da realização de reuniões com as equipes responsáveis, com

vistas a conhecer diferentes experiências de implantação. Embora as experiências de inserção tenham ocorrido em contextos políticos e sociais distintos, foi possível observar semelhanças tanto nas dificuldades enfrentadas quanto nos aspectos favoráveis à formulação e consolidação de cada iniciativa.

Também foi realizada uma reunião com a equipe responsável pela implantação da Política Cultural de Acessibilidade do Governo do Distrito Federal, uma referência importante e bastante recente, tanto em relação a temática quanto à metodologia. Nesse caso, destacam-se os pontos convergentes previstos para metodologia de implantação do Aceso Museus, desde a contratação de consultoria para análise do campo e proposição de iniciativas, até a discussão do tema em grupo de trabalho interno.

3.2. Consultoria

Ainda em 2023, foi realizada contratação de consultoria especializada, com o intuito de obter panorama da acessibilidade e inclusão em museus no Brasil, além das legislações existentes. Foi realizado um levantamento sobre as políticas públicas, programas, planos, editais públicos e de iniciativa privada, com análise da formação das ferramentas e seu funcionamento em relação à acessibilidade nos museus e suas boas práticas. Esse diagnóstico foi importante para o alinhamento com as iniciativas de atendimento do Programa.

3.3. Grupo de trabalho

Em paralelo, visando subsidiar a estruturação do programa, foi criado um Grupo de Trabalho interno (GT) que teria como objetivo elaborar a minuta de institucionalização do Programa, com suas diretrizes e eixos estruturantes. Esse trabalho foi coordenado pela Coordenação de Espaços Museais e Arquitetura (atual Coordenação de Arquitetura e Acessibilidade em Espaços Museais – CAEM), com a participação de servidores com e sem deficiência, dos Museus e da Sede do Ibram, em diferentes regiões do país.

Ao todo, foram realizados mais 20 (vinte) encontros, em quase um ano de trabalho, de outubro de 2023 a outubro de 2024. Cada reunião contava com envio prévio de convite e pauta, para que fosse possível estabelecer uma dinâmica clara e definida, com participação de todos os membros, considerando e compartilhando ideias

para o alcance do objetivo comum. Durante os trabalhos, foi criado um repositório de arquivos em um ambiente colaborativo, que foi fundamental no compartilhamento das tarefas de revisão de documentos.

4. PROCESSO DE CONSTRUÇÃO

Para a elaboração da minuta de normatização do Programa, foram utilizadas metodologias de criação de políticas públicas de acordo com as seguintes etapas: definição do problema e das causas, definição do público-alvo, seguidas da elaboração dos princípios, e objetivos e dos meios para execução das ações, ou eixos e diretrizes.

4.1. Causas

Para a definição das causas foi utilizado o Diagrama Espinha de Peixe, ou Diagrama de Ishikawa, para levantar todas as possíveis causas de um problema e, assim, descobrir quais são as verdadeiras causa-raízes. Nesse método, a partir da definição do problema: “falta de acessibilidade, inclusão e acolhimento nos museus” foram identificadas causas que consideravam três parâmetros para validação:

- Ter alto impacto na mudança do problema;
- Ser um centro prático de ação;
- Ser politicamente oportuno agir sobre elas.

Foram levantadas 25 (vinte e cinco) causas, agrupadas nas 6 (seis) categorias do referido diagrama.

4.2. Princípios

Os princípios do programa foram estabelecidos de forma a direcionar e perpassar todo o ciclo de duração do Programa. Pensados como um conjunto de padrões de conduta a serem seguidos no Acesso Museus, os princípios foram objeto de discussão e revisão ao longo de todo o processo de elaboração do normativo.

4.3. Objetivos

Para definição dos objetivos, foi feita uma correlação das causas mapeadas, de forma a atuar sobre as causas do problema, convertendo os estados negativos em soluções. Cada um dos 8 (oito) objetivos definidos pretendem responder a alguma das 25 (vinte e cinco) causas identificadas para o problema de falta de acessibilidade, inclusão e acolhimento em museus.

4.4. Público-alvo

Na concepção do público-alvo do Programa, optou-se por seguir a definição disposta na Lei Brasileira de Inclusão (BRASIL, 2015), que enfatiza que a delimitação do público-alvo gera benefícios e incentivos aos envolvidos, sem criar efeitos negativos aos grupos que não estão explicitamente citados, gerando impactos positivos em toda a sociedade brasileira.

4.5. Meios para execução das ações: Eixos e diretrizes

Os meios e instrumentos apropriados a serem operacionalizados para o alcance do objetivo do Programa são essenciais na caracterização das ações que o integram. O trabalho resultou em 17 (dezessete) ações organizadas em 5 (cinco) eixos temáticos: i) Articulação; ii) Fomento e Regulação; iii) Capacitação; iv) Informação e Difusão; v) Participação social, representatividade e protagonismo das pessoas com deficiência.

Tendo como referência o alinhamento com os eixos temáticos e suas diretrizes, é prevista como próxima etapa a elaboração de um Plano de Ação, instrumento de planejamento exequível e estratégico, essencial para implementação do Acesso Museus.

5. PARTICIPAÇÃO SOCIAL

A participação social auxilia na formulação, implementação e avaliação dos processos, buscando sempre a melhoria na prestação social. Se as políticas públicas são os verdadeiros instrumentos que materializam os direitos fundamentais que foram estabelecidos na Constituição Federal, para o êxito do Acesso Museus, é essencial a participação e consulta da sociedade.

Dentro desse modelo participativo e democrático e para melhor atender o público-alvo deste Programa, das reuniões realizadas pelo GT, duas contaram com a participação de pessoas com deficiência que atuam no campo da cultura e museus como convidados externos. O grupo formado por nove pessoas com deficiência, era diverso, e a discussão apresentada girou em torno do problema, das causas e dos objetivos do Programa, viabilizada por meio de questionamentos nas reuniões.

Os convidados trouxeram relevantes reflexões para o grupo, com falas sobre a importância do protagonismo de pessoas com deficiência em todos os processos do museu, seja como trabalhadores, artistas, visitantes, bem como o uso de linguagens simples, exposições representativas que correspondam e se identifiquem com as pessoas

visitantes. Foi mencionada a demanda por qualificação dos trabalhadores, acolhimento dos diversos grupos e na importância do direito de escolha e de ir e vir.

Em abril de 2024, a primeira versão da minuta de portaria de criação do programa foi submetida a diferentes etapas de consulta, considerando a ampliação do processo de participação social como etapa essencial na construção de políticas públicas.

Um dessas etapas foi a apresentação ao Conselho Consultivo do Patrimônio Museológico (CCPM), em reunião realizada em 20 de maio de 2024, conforme sua competência de apoiar a formulação de políticas públicas para o setor museológico e examinar e apreciar propostas de diretrizes, normas e procedimentos técnicos e administrativos de abrangência nacional do Ibram. Uma das demandas levantadas foi a representação de pessoa com deficiência no CCPM.

Outra consulta feita foi ao Conselho Nacional dos Direitos da Pessoa com Deficiência (CONADE), que acompanha e avalia o desenvolvimento de políticas nacionais para inclusão da pessoa com deficiência e das políticas setoriais de educação, saúde, trabalho, assistência social, transporte, cultura, turismo, desporto, lazer e política urbana dirigidas a esse grupo social.

Em paralelo, foi encaminhada consulta junto às áreas e museus Ibram para garantir participação de todo o Instituto e promover a sensibilização para o tema acessibilidade. Ao todo, foram recebidas 41 (quarenta e uma) colaborações, sendo 23 (vinte e três) contribuições direcionadas à revisão textual dos artigos da minuta de criação do programa.

No esforço de ampliação da participação a nível nacional, foi inserida no site do Governo Federal - Participe Mais Brasil⁴ a consulta pública sobre a minuta de criação do Programa. A consulta ficou disponível no período de 01 a 31 de julho de 2024, para que qualquer cidadão pudesse incluir suas considerações.

Para divulgar essa Consulta e como instância adicional de participação, foi realizada uma Audiência Pública⁵ (IBRAM, 2024a.) no dia 10 de julho de 2024, na qual os interessados puderam se inscrever para participação oral, por meio do site do

⁴ A Consulta Pública realizada está disponível no portal Participe mais Brasil em <https://www.gov.br/participamaisbrasil/acesse-museus>. Acesso em 21 de fev. de 2025.

⁵ A Audiência Pública está disponível no canal do Ibram no Youtube em: https://www.youtube.com/live/m6GHfolF49Y?si=Id8Nmc3K14U1rS_N. Acesso em: 25 de fev. de 2025.

Participa Mais Brasil, ou fazer suas considerações diretamente pelo chat da transmissão ao vivo.

O evento contou com recursos assistivos como intérpretes de libras, audiodescrição, legendas automáticas e textos com contraste. A participação da sociedade, trouxe relatos qualificados de pessoas com deficiência que atuam no setor cultural, que não só apontaram as necessidades que precisam ser atendidas nos espaços museais, mas também compartilharam seus anseios e angústias vividas por quem já teve seu acesso restrito por falta de acessibilidade.

Como resultado da Consulta Pública, foram recebidas um total de 153 (cento e cinquenta e três) contribuições, oriundas de 40 (quarenta) participantes de 13 (treze) estados e Distrito Federal. Desse total, 44 (quarenta e quatro) não foram admitidas por serem duplicadas, resultando em 109 (cento e nove) contribuições válidas.

Das contribuições válidas, 44 (quarenta e quatro) foram para intervenções nos textos dos artigos; 44 (quarenta e quatro) foram sugestões para elaboração do Plano de Ação, e 21 (vinte e uma) constituíram comentários diversos, com e sem proposta de alteração do texto.

Para viabilizar a análise, foram realizadas novas reuniões do GT, que consistiram na avaliação da pertinência das sugestões. Sendo assim, a minuta de criação do Programa foi revisada e levada para análise jurídica e posterior publicação da Portaria Ibram nº 3135, de 20 de setembro de 2024, que institucionaliza o Programa Nacional de Acessibilidade em Museus e Pontos de Memória – Acesse Museus.

Importante ressaltar que o processo desenvolvido de ações de participação social trouxe uma gama de contribuições de ações que serão essenciais para a concepção do Plano de Ação do Programa e cumprimento da metodologia participativa proposta.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No âmbito do Instituto Brasileiro de Museus e do campo museal, o processo de formação do Programa pretende ser um novo referencial em política pública estabelecida. Não só pelo processo metodológico adotado, mas pelas adequações e atualizações internas e externas que a temática provoca no campo dos museus e pontos de memória.

O valor do processo se destaca pela escolha e aplicação de uma metodologia que permitiu identificar o problema da falta de acessibilidade, inclusão e acolhimento nos

museus e pontos de memória. E esse preceito metodológico perpassou todas as etapas de construção, resultando em princípios, objetivos, eixos e diretrizes que nortearão a execução do Programa, sua avaliação e monitoramento. Espera-se poder verificar a exequibilidade de ações do Aceso Museus para o campo museal considerando as direções determinadas, buscando atender aos objetivos estabelecidos.

Destaca-se ainda a construção democrática e participativa, considerando a temática da acessibilidade no âmbito dos direitos humanos das pessoas com deficiência e da política pública cultural no campo museal. O desenho institucional do Programa é resultado de um amplo esforço e iniciativa do Ibram junto à atuação de setores que trabalham com a temática nas instituições públicas, privadas, redes, grupos sociais representativos e pessoas com significativa atuação junto ao setor cultural e de direitos.

Todas as instâncias de consulta tiveram como objetivo debater a minuta do Programa Nacional de Acessibilidade em Museus e Pontos de Memória - Aceso Museus, um processo de participação que demonstrou sua importância ao ser decisivo para o conteúdo final de institucionalização do Programa.

Como desafio, em sua implementação, o Programa deverá seguir sua forma de construção coletiva, democrática e transparente, priorizando a representatividade e protagonismo das pessoas com deficiência, além de servir como instrumento na viabilização de espaços museais acessíveis e acolhedores para toda a diversidade de pessoas e corpos.

Nesse sentido, a execução do Programa Aceso Museus permitirá planejar a execução de ações com prazos, por meio de diferentes atores institucionais e representantes da sociedade civil visando a promoção da acessibilidade na política museal.

Um dos meios para isso é sua compreensão enquanto tema transversal nos museus, sendo essencial a sensibilização para todas as equipes. Nesse âmbito, ela deve ser compreendida em sua completude, enquanto ação comunicacional, sensorial, informativas e atitudinal, extrapolando a limitação da acessibilidade física.

Deste modo, faz-se necessário que os espaços museais atendam também as demandas de diferentes tipos de público e suas linguagens, bem como a qualificação dos espaços e seu entorno, além do engajamento e colaboração da comunidade na

construção contínua de conhecimentos e experimentação, considerando as localidades e diferentes realidades sociais.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Brasília, DF: Presidência da República, 1988. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm Acesso em: 20 fev. 2025.

BRASIL. Lei Federal nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Presidência da República, 2009. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l113146.htm Acesso em: 20 fev. 2025.

BRASIL. Lei Federal nº 11.906, de 20 de janeiro de 2009. Cria o Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM e dá outras providências. Presidência da República, 2009a. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/l11906.htm Acesso em: 21 fev. 2025.

BRASIL. Lei nº 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, 2010. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12343.htm Acesso em: 20 fev. 2025.

BRASIL. Lei nº 13.146, de 6 de julho de 2015. Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência), 2015. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13146.htm Acesso em: 20 fev. 2025.

BRASIL. Decreto nº 5.296, de 2 de dezembro de 2004. Regulamenta as Leis nos 10.048, de 8 de novembro de 2000, que dá prioridade de atendimento às pessoas que especifica, e 10.098, de 19 de dezembro de 2000, que estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, e dá outras providências, 2004. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2004/decreto/d5296.htm Acesso em: 21 fev. 2025.

BRASIL. Decreto nº 6.177, de 1º de agosto de 2007. Promulga a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, assinada em Paris, em 20 de outubro de 2005. 2007. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2007/decreto/d6177.htm Acesso em: 20 fev. 2025.

BRASIL. Decreto nº 6.949, de 25 de agosto de 2009. 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. 2009b. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/decreto/d6949.htm Acesso em: 20 fev. 2025.

BRASIL. Decreto nº 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. Presidência da República, 2013. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2013/decreto/d8124.htm Acesso em: 20 fev. 2025.

COHEN, REGINA; DUARTE, CRISTIANE E BRASILEIRO, ALICE. Cadernos Museológicos - Volume 2 - Acessibilidade a Museus, Brasília, DF: MinC/Ibram. 2012. Disponível em: <https://www.gov.br/museus/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/cadernos-e-revistas/>

[cadernos-museologicos-volume-2-acessibilidade-a-museus/view](#) Acesso em: 20 fev. 2025.

IBERMUSEUS. Ferramenta de Autodiagnóstico de Acessibilidade em Museus. 2020. Disponível em: <http://www.bermuseos.org/pt/acoes/observatorio-ibero-americano-de-museus/ferramenta-de-autodiagnostico-de-acessibilidade-em-museus/> Acesso em: 20 fev. 2025.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS [IBRAM]. Curso Acessibilidade em museus. Programa Saber Museu, 2020. Disponível em: <https://www.escolavirtual.gov.br/trilha/138/curso/268> Acesso em: 20 fev. 2025.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS [IBRAM]. Portaria Ibram nº 3.135, de 20 de setembro de 2024. Dispõe sobre a instituição do Programa Nacional de Acessibilidade em Museus e Pontos de Memória - Acesse Museus no âmbito do Instituto Brasileiro de Museus – Ibram, 2024. Disponível em: <https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/portaria-ibram-n-3.135-de-20-de-setembro-de-2024-585909607> Acesso em: 20 fev. 2025.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS [IBRAM]. @IbramMuseus. Audiência Pública – Acesse Museus. Youtube, 10 de julho de 2024. 2024a. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=m6GHfolf49Y&t=4718s>. Acesso em: 20 fev. 2025.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). Instrução Normativa nº1, de 25 de novembro de 2003. Dispõe sobre acessibilidade aos bens culturais imóveis acautelados em nível federal, e outras categorias, conforme especifica. 2003. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Instrucao_Normativa_n_1_de_25_de_novembro_de_2003.pdf Acesso em: 20 fev. 2025.

MINISTÉRIO DA CULTURA [MINC]. Política Nacional de Museus: Memória e Cidadania. Brasília, 2003. Disponível em:

<https://www.gov.br/museus/pt-br/assuntos/politicas-do-setor-museal/politica-nacional-d-e-museus> Acesso em: 20 fev. 2025.

MINISTÉRIO DA CULTURA [MINC]. Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). Plano Nacional Setorial de Museus – 2010/2020. Brasília, 2010. Disponível em: <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2012/03/PSNM-Versao-Web.pdf> Acesso em: 20 fev. 2025.

O PONTO DE CULTURA VOZES ESPECIAIS E O PROTAGONISMO CULTURAL DA PESSOA COM DEFICIÊNCIA

Etna Marzolla Gutierrez¹

Neide Santos da Silva²

Heitor Romero Marques³

RESUMO: Este artigo analisa como o Ponto de Cultura Vozes Especiais promove o protagonismo cultural de pessoas com deficiência por meio da acessibilidade cultural. A pesquisa, de abordagem qualitativa e caráter descritivo, baseia-se em observações diretas e registros das atividades do grupo entre 2006 e 2024. Os resultados demonstram que a acessibilidade cultural vai além da fruição artística, permitindo que pessoas com deficiência sejam agentes ativos na produção cultural. As ações do grupo, como oficinas de canto coral e apresentações públicas, evidenciam o impacto da cultura na inclusão social, ampliando a autonomia e valorização da diversidade. Além disso, destaca-se a importância de disseminar esses resultados para inspirar novas iniciativas e ampliar o alcance das práticas inclusivas em diferentes contextos culturais e educacionais.

PALAVRAS-CHAVE: acessibilidade cultural, inclusão, protagonismo cultural, pessoa com deficiência, canto coral.

INTRODUÇÃO

A cultura é fundamental para a construção da cidadania e o desenvolvimento social, refletindo os modos de vida de um povo e, portanto, ninguém deve ser dela excluído. Para garantir os direitos culturais a todos, incluindo pessoas com deficiência, é necessário promover a acessibilidade cultural, que proporciona autonomia e participação plena na sociedade por meio de tecnologias assistivas e da eliminação de barreiras atitudinais. A inclusão social efetiva-se ao eliminar barreiras e promover o respeito à diversidade, assegurando que todos possam usufruir dos seus direitos, com ou sem deficiência.

A acessibilidade cultural é fundamental para garantir que pessoas com deficiência exerçam seu protagonismo em ações culturais, pois ela atua na eliminação de barreiras que historicamente as excluíram da participação plena na sociedade. Ao promover a igualdade de

¹ Mestranda em Desenvolvimento Local - UCDB, Bolsista CAPES. Email: etna.gutierrez@gmail.com

² Doutoranda em Ciências Ambientais e Sustentabilidade Agroambiental – UCDB. Email: neide.silva@ufr.edu.br

³ Doutor em Desenvolvimento Local, Universidade Católica Dom Bosco (UCDB), Email: heiroma@ucdb.br

oportunidades no acesso a bens e serviços culturais, a acessibilidade cultural permite que pessoas com deficiência não apenas consumam cultura, mas também a produzam, expressando suas identidades, talentos e perspectivas únicas. Essa participação ativa contribui para a diversidade cultural e para a construção de uma sociedade mais inclusiva e representativa.

Desde sua concepção, o “Ponto de Cultura Vozes Especiais” tem um trabalho essencialmente voluntário, e funciona como um instrumento de pulsão e articulação de ações em projetos já existentes nas comunidades do município, desenvolvendo ações continuadas nas áreas de música, educação especial e protagonismo de ações culturais pelas pessoas com deficiência.

A metodologia utilizada foi a pesquisa qualitativa, baseada em um relato de caso do Ponto de Cultura Vozes Especiais, desenvolvido entre 2006 e 2024. A coleta de dados ocorreu por meio da observação das atividades do grupo e do registro de apresentações em recitais e saraus. A análise dos dados teve caráter descritivo, considerando as conquistas e desafios ao longo do período, com foco na relação entre o canto coral, a pessoa com deficiência e o protagonismo em ações culturais.

O objetivo deste trabalho é analisar como o Ponto de Cultura Vozes Especiais promove o protagonismo cultural das pessoas com deficiência por meio de ações voltadas à acessibilidade cultural.

CULTURA, INCLUSÃO, ACESSIBILIDADE CULTURAL E PONTOS DE CULTURA

A cultura é um dos pilares para a construção da cidadania e para o desenvolvimento de uma sociedade, refletindo a maneira de viver de um povo, considerando os modos de agir, pensar e se expressar. Nesse sentido, ninguém pode ser excluído da cultura e por conseguinte todos devem ter pleno acesso a ela.

A cultura é um conceito complexo com diversas interpretações, abrangendo tanto aspectos materiais quanto imateriais da vida em sociedade. É fundamental para a construção da cidadania e o desenvolvimento social, refletindo os modos de vida de um povo, seus costumes, crenças, valores e práticas. Segundo o dicionário virtual Michaelis (2017) cultura é o:

Conjunto de conhecimentos, costumes, crenças, padrões de comportamento, adquiridos e transmitidos socialmente, que caracterizam um grupo social. Conjunto de conhecimentos adquiridos, como experiências e instrução, que levam ao desenvolvimento intelectual e ao aprimoramento espiritual;

instrução, sabedoria. Requite de hábitos e conduta, bem como apreciação crítica apurada.

A cultura também desempenha um papel crucial na construção da identidade, tanto individual quanto coletiva. É por meio da cultura que os indivíduos se reconhecem, estabelecem relações, definem valores e significados. Nesse sentido, a cultura é um instrumento de identidade que permite aos indivíduos usufruir, apropriar-se e ressignificar espaços existentes.

A cultura também é reconhecida como um direito constitucional, garantindo o acesso à produção, fruição e participação cultural. O Estado tem o dever de incentivar e apoiar a valorização e difusão da cultura, respeitando as particularidades culturais de cada indivíduo ou grupo social.

Ao refletir sobre a cultura e a pessoa com deficiência, é preciso garantir que essa população tenha acesso, participação e protagonismo nas diversas formas de vivenciar a cultura. Para isso, é imprescindível promover a acessibilidade cultural, que assegura o direito de todos a experiências culturais em igualdade de oportunidades.

Sasaki (2009) enfatiza a importância de que o termo acessibilidade inclua diferentes contextos do cotidiano. O autor classifica a acessibilidade em seis dimensões de maneira didática, uma estrutura que tem sido utilizada por diversos pesquisadores da área.

[...] arquitetônica (sem barreiras físicas), comunicacional (sem barreiras na comunicação entre pessoas), metodológica (sem barreiras nos métodos e técnicas de lazer, trabalho, educação etc.), instrumental (sem barreiras instrumentos, ferramentas, utensílios etc.), programática (sem barreiras embutidas em políticas públicas, legislações, normas etc.) e atitudinal (sem preconceitos, estereótipos, estigmas e discriminações nos comportamentos da sociedade para pessoas que têm deficiência) (Sasaki, 2009, p. 1-2)

Observando as diversas interpretações sobre acessibilidade, “podemos perceber que esse já foi sendo ampliado para além da dimensão arquitetônica, nos estudos dos pesquisadores atuais” (Oliveira, *et al.* 2022, p. 3). Nesse contexto vamos falar sobre a acessibilidade consumidor cultural x acessibilidade protagonista cultural.

A acessibilidade do consumidor cultural refere-se à capacidade de indivíduos, incluindo aqueles com deficiência, de acessar e usufruir de produtos e serviços culturais, como exposições, teatros, cinemas e eventos. Essa dimensão foca em garantir que todos tenham a oportunidade de participar e desfrutar das ofertas culturais disponíveis, eliminando barreiras físicas, sensoriais e comunicativas.

Por outro lado, a acessibilidade protagonista cultural vai além do simples consumo; ela busca garantir que pessoas com deficiência possam ser ativas e protagonistas na produção cultural. Isso envolve a participação em processos criativos, a expressão artística e a contribuição para a cultura de maneira significativa. Essa abordagem valoriza a voz e a agência das pessoas com deficiência, promovendo sua inclusão não apenas como espectadores, mas como criadores e influenciadores no cenário cultural.

Ambas as formas de acessibilidade são essenciais para construir uma sociedade mais inclusiva e equitativa, onde todos possam não apenas acessar, mas também contribuir para a riqueza cultural.

A acessibilidade cultural é um campo complexo e interdisciplinar que busca eliminar barreiras físicas, sensoriais, comunicativas e atitudinais, permitindo que pessoas com deficiência:

- Tenham autonomia e participação plena na sociedade, usufruindo de tecnologias assistivas (Dorneles; Albertacci Junior, 2013).
- Participem ativamente na produção cultural, não apenas como espectadores, mas como criadores e influenciadores.
- Superem a invisibilidade histórica e recuperem seu sentido de existência e relevância (Salasar, Scott Jr, Michelon, 2019).
- Exerçam seus direitos culturais em igualdade de oportunidades (Salasar, Scott Jr, Michelon, 2019).

Segundo o Ministério da Cultura do Brasil (2023, seção “O que é acessibilidade cultural?”):

Acessibilidade cultural pode ser compreendida como um conjunto de medidas para a eliminação de barreiras e promoção da participação plena das pessoas com deficiência nas políticas, programas, projetos e ações culturais, garantindo à pessoa com deficiência ou com mobilidade reduzida viver de forma independente e exercer seus direitos culturais.

A acessibilidade cultural age sobre os fatores excludentes, encontrando soluções ou mediações pontuais para minimizar os efeitos dos agentes que impedem o acesso. A pauta da acessibilidade cultural tem retirado da invisibilidade o direito cultural das pessoas com deficiência.

O histórico da acessibilidade cultural demonstra uma evolução gradual no reconhecimento do direito das pessoas com deficiência ao acesso e à participação na vida cultural. Ela é fundamentada na concepção de direitos humanos, como defende a Declaração Universal dos Direitos Humanos (ONU), que conjuga igualdade e diferença como valores indissociáveis, permitindo que as pessoas com deficiência exerçam seus direitos culturais de maneira igualitária e sustentável.

Inicialmente, a acessibilidade cultural era compreendida sob uma perspectiva econômica, limitando-se à oferta de ingressos a preços reduzidos ou gratuitos para espetáculos e eventos culturais (Dorneles, Carvalho, Mefano, 2018).

A Tabela 1, a seguir, apresenta uma linha do tempo com os principais marcos normativos e institucionais que ilustram o avanço progressivo da acessibilidade cultural no Brasil, evidenciando a transição de uma abordagem assistencial para uma tentativa — ainda em construção — de sua efetivação.

Tabela 1: Principais marcos temporais – acessibilidade cultural

Ano	Evento/Marco na Acessibilidade Cultural
Até 2008	A acessibilidade cultural era tratada sob uma perspectiva econômica, com ingressos gratuitos ou a preços reduzidos.
2008	O MinC, por meio da Secretaria de Identidade e Diversidade Cultural (SID), realiza a Oficina de Políticas Públicas de Cultura para Pessoas com Deficiência.
A partir de 2008	Início da incorporação da acessibilidade cultural nas políticas públicas, com oficinas e notas técnicas propondo sua inclusão em leis de incentivo e editais.
2009	Nota Técnica nº 001/2009: recomenda a inclusão da acessibilidade na Lei Rouanet e nos editais do MinC.
2010	Lei nº 12.343: Plano Nacional de Cultura (PNC) - Define a acessibilidade cultural como meta, garantindo que bibliotecas, museus, cinemas, teatros e centros culturais promovam a inclusão e fruição cultural para pessoas com deficiência.
2013	Fortalecimento da pauta com a Instrução Normativa da Lei Rouanet, prevendo medidas de acessibilidade cultural. O MinC, em parceria com a UFRJ, lança a Especialização em Acessibilidade Cultural.
2015	O Brasil ratifica o Tratado de Marraquexe e aprova a Lei Brasileira de Inclusão (LBI), consolidando avanços na acessibilidade cultural.

2016	Lei Brasileira de Inclusão (LBI) entra em vigor: Aprovada em 2015, a LBI (Lei nº 13.146/2015) estabelece, em seu Art. 53, que a acessibilidade é um direito que garante à pessoa com deficiência viver de forma independente e exercer seus direitos de cidadania e de participação social
2020	Pandemia de COVID-19 e adaptação digital: Com a pandemia, iniciativas culturais migram para o ambiente virtual, destacando a necessidade de acessibilidade digital, como transmissões ao vivo com intérpretes de Libras e legendas.
2023	Decreto nº 11.793/2023 : O novo Plano Nacional dos Direitos da Pessoa com Deficiência (Plano Viver sem Limite 2) inclui diretrizes específicas para garantir o acesso à cultura e à participação plena em eventos artísticos e culturais.
2024	Avanço das políticas intersetoriais entre cultura, saúde e educação, com projetos piloto de acessibilidade cultural em escolas públicas e pontos de cultura, especialmente voltados a crianças e jovens neurodivergentes.

Fonte: os autores, 2015.

A acessibilidade cultural, portanto, passou a ser vista como um campo complexo e interdisciplinar, que considera a natureza das limitações e a necessidade de adaptar os espaços para receber a diversidade do público (Salasar, Scott Jr., Michelon, 2019). A partir desse entendimento, a acessibilidade cultural busca garantir o direito de todos a vivenciar experiências de fruição cultural em igualdade de oportunidades (Dorneles, Carvalho, Mefano, 2018).

Para introduzir a relação dos Pontos de Cultura e a Acessibilidade Cultural, é preciso retomar o surgimento do programa Cultura Viva. Ele surgiu como uma resposta à necessidade de democratizar o acesso à cultura, reconhecendo e valorizando as manifestações culturais que ocorrem nas comunidades. É importante destacar que em 22 de julho de 2014, a Lei nº 13.018 instituiu a Política Nacional de Cultura Viva (PNCV), que descentraliza recursos e incentiva a participação da sociedade na produção cultural, garantindo que comunidades historicamente marginalizadas tenham voz e reconhecimento no cenário cultural brasileiro.

A principal ação da PNCV é o fomento aos Pontos de Cultura, que funcionam como "um organizador da cultura no nível local, atuando como ponto de recepção e irradiação de cultura". Célio Turino (2010) define Ponto de Cultura como um conceito de política pública. "São organizações culturais da sociedade que ganham força e reconhecimento institucional ao estabelecer uma parceria, um pacto, com o Estado" (Turino, 2010, p. 64).

Ao unir os princípios da inclusão com as diretrizes das políticas públicas voltadas à cultura, iniciativas como os Pontos de Cultura se destacam por potencializar o protagonismo de grupos historicamente marginalizados. É nesse contexto que se insere o Ponto de Cultura Vozes Especiais, cuja trajetória será apresentada a seguir como um exemplo concreto de articulação entre cultura, inclusão e acessibilidade cultural.

O PONTO DE CULTURA VOZES ESPECIAIS

Antes de ser reconhecido oficialmente como um “Ponto de Cultura”, é importante apresentar as ações que fundamentaram a criação do “Grupo Vozes Especiais”. Em 2006, ocorreu um encontro profissional entre Etna e Sandra Helena: na ocasião, Etna se matriculou como aluna de piano na Escala Educação Musical, de propriedade de Sandra. Durante as conversas e aulas, ambas compartilhavam reflexões sobre aprendizagem e educação musical, já que Etna é Terapeuta Ocupacional, e utilizava a música como recurso terapêutico em seus atendimentos.

Ainda em 2006 dois acontecimentos mudaram a trajetória das duas – que já se tornavam amigas: 1) o convite ao Regente de Coro Marcos e sua esposa Silvana para iniciarem um trabalho voluntário de canto coral na Escola Especial Colibri (onde Etna atuava); 2) o nascimento de Carlos Eduardo, neto de Sandra, um bebê com Síndrome de Down, que inspirou – e inspira – reflexões e afetos em torno da inclusão.

O grupo teve início com o nome inicial de “Projeto Din Down” (2006), passando a se chamar “Grupo de Apoio Vozes Especiais” (2015) e, finalmente, “Grupo Vozes Especiais” (2017). Desde sua origem, o grupo buscou formações e parcerias que favorecessem o desenvolvimento de práticas musicais acessíveis às pessoas com deficiência.

Em 12 de setembro de 2008, o Estado de Mato Grosso do Sul, por intermédio da Fundação de Cultura do Estado de Mato Grosso do Sul (FCMS) publicou o Edital para apresentação de propostas à edição estadual do Programa Mais Cultura do Ministério da Cultura. Após apresentação de propostas e posterior seleção, O Grupo Vozes Especiais foi reconhecido como Ponto de Cultura.

Entre 2009 e 2011, as ações do grupo envolveram oficinas de canto coral na Associação Juliano Varela e na Associação de Educação Especial Marcelo Takahashi (Escola Especial Colibri), na Escala Educação Musical, com aulas de Canto Coral e piano, e oficinas de violão e flauta doce na Comunidade Espírita Amor e Caridade.

A Associação de Educação Especial Marcelo Takahashi foi fundada em 26 de março de 1990, com o objetivo de elaborar, desenvolver e implantar programas de habilitação, reabilitação e adaptação das crianças, adolescentes e adultos com deficiência mental/múltiplas, para a inclusão na sociedade.

Já a Associação Juliano Varela foi criada em 28 de Janeiro de 1994, com o objetivo de promover programas para o pleno desenvolvimento das pessoas com Síndrome de Down, Espectro Autista e Microcefalia por meio de atendimentos médicos, educacionais e ações de inclusão social. Trata-se de uma instituição sem fins lucrativos, sustentada por convênios com os poderes públicos Federais, Estaduais e Municipais, além das doações de pessoas físicas e jurídicas. Sua diretoria da Associação é formada por pais e amigos das pessoas com Síndrome de Down, seguindo os preceitos das sócias fundadoras (Instituto Devolver, 2025).

Ao longo de 18 anos de atuação ininterrupta, o Grupo Vozes Especiais consolidou sua presença no cenário cultural sul-mato-grossense, com foco na inclusão da pessoa com deficiência por meio da. O grupo foi contemplado nos seguintes editais: nº001/2015 – FIC/MS – com execução em 2017; nº 001/2019 - FIC/MS – com execução em 2023; Edital 002/2022 – com execução realizada em 2024.

A motivação para a realização das ações, já era compartilhada desde o primeiro Edital do Fundo de Incentivo à Cultura em que o grupo participou, conforme demonstra na Figura 1.

Figura 1 - Formulário de inscrição - Edital 01/2015 do Fundo de Incentivo à Cultura/MS – Execução: 2017.

FORMULÁRIO PADRÃO DE INSCRIÇÃO DE PROJETO CULTURAL EDITAL Nº01/2015 - FIC/MS
(Informe porque propôs o projeto. Descreva as circunstâncias que levam à realização do projeto, explicitando os motivos que favorecem à sua execução, o diferenciam e justificam o aporte de recurso público)
<i>"A voz humana é o instrumento mais perfeito e elevado conhecido, pois, além de fabricar sons musicais consegue traduzir e transmitir a mensagem"</i> Para o coralista, subir em um palco, apresentar-se perante um público numeroso e, finalmente, receber seu devido reconhecimento na forma de aplausos é, com certeza, o grande alimento que irá fortalecer sua alma e dar-lhes forças para continuar sua superação dia após dia. Para a comunidade ver essa prova de superação e capacitação, dá-lhe a certeza de que onde vive, existe qualidade de vida e gestores competentes. Para os realizadores, técnicos e demais pessoal envolvido, cada apresentação, show e evento é a prova de que as adversidades sociais podem ser superadas pelos deficientes se dado a eles oportunidade. Para os homens do poder público, gestores de suas comunidades é ver seus programas sociais e de governo estendo-se para além do momento da apresentação dos eventos, alcançando a formação de uma cultura inclusiva e participativa onde a adversidade social será lembrada apenas como um paradigma vencido.

Fonte: Grupo Vozes Especiais, 2015.

A metodologia aplicada pelo Grupo Vozes Especiais baseia-se em um trabalho multidisciplinar, que reúne profissionais de diversas áreas da música e da saúde, permitindo a criação de técnicas específicas para a promoção de um ambiente inclusivo e enriquecedor. A contribuição de cada membro da equipe é fundamental para o desenvolvimento e sucesso do grupo:

- o regente é responsável por selecionar o repertório e planejar exercícios vocais adequados, além de guiar os coralistas durante os ensaios e apresentações, garantindo a coesão e o desempenho coletivo;
- os facilitadores auxiliam nas atividades de aquecimento vocal e memorização das letras;
- a fonoaudióloga oferece suporte especializado nas áreas de fala, linguagem, voz e audição, assegurando o aquecimento vocal adequado e prevenindo lesões;
- a educadora musical e psicopedagoga realiza a triagem e avaliação dos participantes, além de trabalhar conteúdos musicais e aspectos pedagógicos essenciais para o aprendizado e o desenvolvimento individual de cada cantor;
- a terapeuta ocupacional contribui com o planejamento de projetos e a adaptação do material didático, considerando as necessidades específicas dos participantes e garantindo a inclusão de todos no processo;
- o pianista acompanha as apresentações, executando as obras e garantindo suporte harmônico à performance.

Juntos, esses profissionais criam uma rede de apoio que vai além da técnica vocal: ela promove um espaço seguro, afetuoso e inclusivo, em que os coralistas podem desenvolver não apenas habilidades artísticas, mas também autonomia, autoestima e senso de pertencimento.

As estratégias musicais do grupo incluem:

- alongamento e massagem facial: trabalha-se consciência corporal, pois a prática dos movimentos corporais desperta no cérebro imagens; dissociação; entre outros;
- vocalizes personalizados: sempre são escolhidos de acordo com as demandas técnicas e das músicas e das capacidade vocal dos cantores;
- atuação interpretativa: incluindo interpretação, análise rítmica e dinâmicas.

Considerando que muitas das pessoas atendidas possuem deficiência intelectual e/ou física, com dificuldades no pensamento abstrato, na fonética, na coordenação motora e na compreensão de símbolos escritos, as ações pedagógicas adotadas pelo grupo são concretas,

adaptadas e intencionalmente planejadas, a fim de garantir a participação significativa de cada coralista.

Ao longo de sua trajetória, o Grupo Vozes Especiais participou de diversos eventos culturais, sociais e educacionais, consolidando sua presença em espaços públicos e comunitários. Essas apresentações não apenas visibilizam o trabalho artístico dos coralistas, mas também afirmam o compromisso do grupo com a inclusão cultural em múltiplos territórios. A seguir, listam-se algumas das principais participações:

Evento: Encontro de Coros na UFMS - **Organização:** Movimento Coral da UFMS - **Local:** Teatro Glaucê Rocha – Ano: 2014

Evento: Encontro Estadual de Gestoras Municipais de Políticas para as mulheres - **Organização:** Subsecretaria de Políticas Públicas para as Mulheres vinculada a Secretaria de Direitos Humanos, Trabalho e Assistência Social - **Local:** Auditório Germano de Barros – Ano – 2015

Evento: Encontro de Coros na UFMS - **Organização:** Grupo Vozes Especiais (Projeto FIC/2015) - **Local:** Teatro Glaucê Rocha – Ano: 2017

Evento: Festival de Arte e Cultura - **Organização:** Instituto Federal de MS – Local: IFMS – Ano: 2017

Evento: Arraiá da Educação Especial – Organização: Prefeitura Municipal de Campo Grande – Local: Praça do Rádio em Campo Grande – Ano: 2017

Evento: Encontro de Coros - **Organização:** Grupo Vozes Especiais (Projeto FIC/2023) - **Local:** Paróquia Universitária Dom Bosco – Ano: 2024

Evento: 1ª Mostra Cultural, Meu, Seu, Nosso Mato Grosso do Sul Inclusivo - **Organização:** Associação Juliano Varela - **Local:** Teatro Aracy Balabanian – Ano: 2024]

Eventos anuais – Participação nas festas de encerramento do ano letivo da Escola Especial Colibri

Eventos temáticos – Apresentações em eventos de 18 de maio, em alusão ao Dia Nacional de Combate ao Abuso e à Exploração Sexual de Crianças e Adolescentes

Espaços culturais – Apresentações em centros culturais da cidade, praças públicas e feiras comunitárias

Eventos comemorativos – Participação em celebrações de Natal, aberturas de encontros institucionais e eventos organizados por secretarias municipais ou associações parceiras

Durante as apresentações e nos bastidores, é possível observar como a experiência artística se torna um instrumento poderoso de acessibilidade, autoestima e afirmação de identidade. Os coralistas expressam emoções, desenvolvem habilidades sociais e sentem-se parte de um coletivo que os reconhece e valoriza.

No Edital FIC/2022, o grupo realizou workshops formativos com duração de seis horas cada, nas cidades de Corumbá, Três Lagoas, Dourados e Campo Grande. O objetivo foi compartilhar a metodologia do grupo, apresentar os resultados acumulados ao longo de sua trajetória e incentivar novas iniciativas de inclusão cultural por meio da música. Em entrevista, Etna Gutierrez, destaca que essas iniciativas trazem uma compreensão de como cada um pode participar ativamente do ‘fazer cultura’, seja atuando como parte de editais, acompanhando a implantação de normas e planejamento, ou parte de mecanismos de participação social” (Correio do Pantanal, 2025).

Para o grupo, o principal resultado alcançado ao longo dos anos é claro: quando os coralistas estão no palco — seja em performances próprias ou integradas a outros grupos — não há espaço para a exclusão. Eles estão ali como artistas, como sujeitos culturais, e nesse momento a inclusão não é pauta — ela já é realidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As ações do Ponto de Cultura Vozes Especiais demonstram que a acessibilidade cultural é um eixo essencial para o protagonismo de pessoas com deficiência na produção artística. No grupo, os participantes são reconhecidos por suas habilidades musicais e não por sua deficiência, evidenciando que a inclusão se efetiva por meio do acesso ao aprendizado e à expressão. O protagonismo na cultura vai além da simples participação em eventos artísticos; trata-se de garantir voz, espaço e reconhecimento para que esses indivíduos se tornem agentes ativos na construção e transformação do cenário cultural.

A efetividade do projeto é reafirmada pela participação dos coralistas em eventos conjuntos com outros coros e pela replicação de sua metodologia em diferentes contextos. Além disso, os profissionais do Grupo Vozes Especiais atuam em instâncias de articulação política e técnica, como o Comitê Gestor do Pontão Temático de Acessibilidade e Equidade e o projeto “Moinho Cultural Unindo os Pontos”, promovido pelo Pontão de Cultura Instituto Moinho Cultural. Tais participações reforçam o compromisso do grupo com a construção de uma cultura inclusiva.

Para os coralistas, subir ao palco, cantar diante de um público numeroso e receber reconhecimento em forma de aplausos é mais do que uma performance musical é, certamente, uma experiência de valorização pessoal, que fortalece sua alma e dá forças para continuar enfrentando os desafios do cotidiano.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Ministério da Cultura. *O que é acessibilidade cultural?* Publicado em 11 set. 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/lei-paulo-gustavo/central-de-conteudo/perguntas-frequentes-sobre-a-lei-paulo-gustavo/execucao-da-lei-paulo-gustavo/o-que-e-acessibilidade-cultural>. Acesso em: 14 fev. 2025.

CORREIO DE CORUMBÁ PANTANAL. *Pontão de Cultura Moinho Cultural: unindo pontos promove formação sobre diversidade cultural*. [s.d.]. Disponível em: <https://www.correiodecorumbapantanal.com.br/cultura/pontao-de-cultura-moinho-cultural-unindo-pontos-promove-formacao-sobre-diversidade-cultural>. Acesso em: 21 fev. 2025.

DORNELES, P. S.; Albertacci Junior, G. Rede de articulação, fomento e formação: o curso de especialização como um instrumento da política de acessibilidade cultural para pessoas com deficiência. In: *Seminário Internacional de Políticas Culturais*, 4., 2013, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2013. p. 1–13. Disponível em: <http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2013/11/Patricia-Silva-Dorneles-et-alii.pdf>. Acesso em: 21 fev. 2025.

DORNELES, Patrícia; Lopes, Roseli Esquerdo. Cidadania e diversidade cultural na pauta das políticas culturais. *Cadernos de Terapia Ocupacional da UFSCar*, São Carlos, v. 24, n. 1, p. 173-184, 2016.

DORNELES, P. S.; Carvalho, C. R. A. de; Silva, A. C. C.; Mefano, V. Do direito cultural das pessoas com deficiência. *Revista de Políticas Públicas*, v. 22, n. 1, p. 139-156, 2018.

INSTITUTO DE DEVOLVER. *Juliano Varela*. Disponível em: <https://www.institutodevolver.org.br/instituicoes-ms-2/juliano-varela/>. Acesso em: 21 fev. 2025.

MICHAELIS. *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2017.

SALASAR, Desirée Nobre; Scott Jr., Valmor; Michelin, Francisca Ferreira. Políticas públicas culturais: o paradigma da acessibilidade cultural para pessoas com deficiência. In: *Seminário Internacional de Políticas Culturais*, 10., 2019, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2019. p. 585-594.

SASSAKI, Romeu Kazumi. Inclusão: acessibilidade no lazer, trabalho e educação. *Revista Nacional de Reabilitação (Reação)*, 2009. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/211/o/SASSAKI_-_Acessibilidade.pdf?1473203319. Acesso em: 21 fev. 2025.

TURINO, C. *Pontos de cultura: o Brasil de baixo para cima*. 2. ed. São Paulo: Anita Garibaldi, 2010.

CULTURA VIVA E A PESSOA IDOSA: ESTUDO DAS CANDIDATURAS AO EDITAL SÉRGIO MAMBERT

Claudia Reinoso Araujo de Carvalho¹

Patricia Silva Dorneles²

Karina Miranda da Gama³

RESUMO: O edital “Cultura Viva - Sérgio Mamberti”, na categoria “Diversidade Cultural: Pessoa Idosa”, valorizou a população idosa e seu papel no cenário cultural brasileiro. Este artigo analisa as candidaturas e apresenta um histórico das premiações anteriores do Ministério da Cultura. Foram examinadas 115 inscrições submetidas online via Mapa da Cultura, considerando distribuição regional, categoria de participação, identidade de gênero e enfoque cultural. Os resultados apontaram uma participação diversa, com predominância do Nordeste, maior número de mulheres proponentes e baixa adesão de pessoas idosas com deficiência. As inscrições de pessoa física superaram as de grupos e instituições, e a maioria das iniciativas esteve ligada às expressões culturais regionais, como artesanato, dança e música.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura, diversidade cultural, pessoas idosas, política cultural, envelhecimento.

INTRODUÇÃO

O Edital de Premiação Cultura Viva – Sérgio Mamberti, lançado pelo Ministério da Cultura em 2023, teve como objetivo central fortalecer a Política Nacional de Cultura Viva, premiando agentes culturais cujas iniciativas tenham contribuído significativamente para a valorização e o fortalecimento das culturas populares, tradicionais e da diversidade cultural brasileira (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2023).

A iniciativa foi desenvolvida pela Secretaria de Cidadania e Diversidade Cultural do Ministério da Cultura e estruturada em quatro categorias de premiação, cada uma com propósitos específicos. O **Prêmio Culturas Populares e Tradicionais - Mestre Lucindo**

¹ Doutora em Saúde Pública pela Fundação Oswaldo Cruz. Professora Associada na Universidade Federal do Rio de Janeiro. claudiareinoso73@gmail.com

² Doutora em Geografia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora Associada na Universidade Federal do Rio de Janeiro. patricia.dorneles.ufrj@gmail.com

³ Especialista em Gestão e Políticas Culturais. Diretora de Promoção da Diversidade Cultural da Secretaria de Cidadania e Diversidade Cultural do Ministério da Cultura. karina.gama@cultura.gov.br

teve como foco reconhecer e valorizar mestres, mestras, grupos e instituições que atuam na preservação e promoção da cultura tradicional brasileira. O **Prêmio Culturas Indígenas - Vovó Bernaldina** buscou dar visibilidade e reconhecimento às manifestações culturais das etnias indígenas em todo o país. Já o **Prêmio Diversidade Cultural** teve como finalidade valorizar e reconhecer a produção cultural de diferentes grupos sociais, incluindo pessoas idosas, com deficiência, LGBTQIA+ e em sofrimento psíquico, promovendo sua visibilidade e empoderamento. Por fim, o **Prêmio Pontos de Cultura Viva** foi direcionado ao incentivo de atividades culturais realizadas por Pontos de Cultura em suas comunidades, estimulando a transmissão de saberes e o intercâmbio cultural.

Este artigo teve como foco o Prêmio Diversidade Cultural: Agente de Cultura Viva Pessoa Idosa, destinado a pessoas físicas, grupos/coletivos culturais e instituições privadas sem fins lucrativos, com natureza ou finalidade cultural, voltados para pessoas com mais de 60 anos. O edital teve como propósito valorizar e reconhecer as vivências, conhecimentos e manifestações culturais das pessoas mais velhas, incentivando a preservação e o reconhecimento das tradições e saberes ancestrais. A iniciativa parte do princípio de que as pessoas idosas desempenham um papel fundamental na transmissão de conhecimentos entre gerações, enriquecendo o diálogo intergeracional (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2023).

Além dessa categoria específica, as pessoas idosas também participaram de outras modalidades do Edital Sérgio Mamberti, entre elas o Prêmio de Culturas Populares e Tradicionais - Mestre Lucindo, que buscou reconhecer e premiar iniciativas culturais ligadas às expressões que integram as culturas populares e tradicionais. Esse prêmio teve como objetivo não apenas promover e valorizar a riqueza simbólica dessas manifestações, mas também salvaguardar e proteger os conhecimentos tradicionais que compõem a memória coletiva de seus grupos, fortalecendo a identidade territorial. Os criadores dessas expressões culturais, ao mesmo tempo em que preservam seu legado, também reivindicam um novo espaço na sociedade.

Nesta categoria, poderiam se inscrever iniciativas culturais já desenvolvidas por Agentes Culturais (pessoas físicas) dentro de suas comunidades, desde que estivessem voltadas para ou fossem desenvolvidas por pessoas idosas, destacando suas manifestações e expressões artísticas.

O edital e a premiação representaram uma relevante iniciativa de valorização da população idosa. Quando reconhecida e incluída, essa população, que atua como guardiã e artífice da memória, exerce um papel essencial. São os mestres e sábios das artes e dos conhecimentos tradicionais que transmitem seus ofícios às crianças, jovens e adultos, sendo peças-chave para a continuidade cultural das comunidades e para a sociedade como um todo. Essa transmissão intergeracional de saberes e experiências, fundamental para a preservação da memória e das identidades culturais, é um direito garantido às pessoas idosas pelo Estatuto do Idoso (BRASIL, 2003). Além disso, a participação na vida cultural também se configura como uma estratégia para fortalecer o engajamento na vida comunitária e a inclusão social. Assim, é essencial discutir e analisar a apropriação dos direitos e políticas culturais pela população idosa, considerando sua diversidade e a importância de seu papel na cultura (CARVALHO, 2022).

O objetivo deste artigo foi analisar as candidaturas ao Edital de Premiação Sérgio Mamberti, na categoria Diversidade Cultural: Agente de Cultura Viva Pessoa Idosa, além de traçar um breve histórico das premiações anteriores promovidas pelo Ministério da Cultura voltadas para as pessoas idosas. É importante destacar que a análise considerou as candidaturas enviadas por meio digital, embora algumas poucas iniciativas tenham sido submetidas via postal.

INICIATIVAS ANTERIORES DO MINISTÉRIO DA CULTURA ENVOLVENDO PESSOAS IDOSAS

Nas últimas décadas, o Prêmio Diversidade Cultural, inserido no Edital de Premiação Sérgio Mamberti, representou o terceiro edital do Ministério da Cultura voltado para esse público.

Em 2007, por meio da Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural, e com a cooperação do Instituto Empreender, o Ministério da Cultura lançou o Prêmio Inclusão Cultural da Pessoa Idosa. O objetivo dessa premiação foi reconhecer, valorizar e ampliar a visibilidade das expressões culturais e identitárias desse segmento etário, contribuindo para a garantia de seus direitos de acesso aos equipamentos culturais, fortalecimento da autoestima e ampliação das oportunidades de socialização (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2007).

A premiação destinou-se a iniciativas culturais consideradas relevantes para a inclusão da pessoa idosa, abrangendo projetos que priorizavam o intercâmbio cultural. Foram contempladas ações como: acesso a atividades culturais, realização de oficinas, mostras, apresentações e festivais em diversas áreas, promoção da transmissão de conhecimentos, preservação da memória e identidade cultural, formação de multiplicadores e adequação de espaços culturais com atenção integral à pessoa idosa. No total, 265 propostas foram inscritas.

Já em 2010, foi lançada a segunda edição do prêmio, intitulada Prêmio Inclusão Cultural da Pessoa Idosa 2010 – Edição Inezita Barroso, em homenagem à cantora e incentivadora da cultura tradicional brasileira. O edital premiou diversas iniciativas culturais de artistas, grupos e instituições de todo o país, reconhecendo seu papel fundamental no fortalecimento das expressões culturais das pessoas idosas. As premiações abrangeram tanto trabalhos individuais quanto coletivos, que visavam ampliar o reconhecimento e a visibilidade dessas expressões, além de garantir o direito de acesso à cultura e fortalecer a autoestima desse público.

O número de inscrições nesse edital superou significativamente o da edição anterior, de 2007. Ao todo, foram concedidos 40 prêmios, distribuídos em duas categorias: Formas de Expressão Artísticas, com 30 prêmios (seis para cada região do país), e Desenvolvimento de Produtos e Ações, com 10 prêmios (dois por região) (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2011).

Mais recentemente, em 2023, com a retomada do Ministério da Cultura após quatro anos de extinção no governo anterior, foi lançado o Edital de Premiação Sérgio Mamberti, abrangendo diversas categorias. Segundo informações do site oficial do Ministério da Cultura (2024), 1.117 iniciativas culturais foram reconhecidas em diferentes regiões do país, dentro das múltiplas categorias da premiação (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2024).

EDITAL DE PREMIAÇÃO SÉRGIO MAMBERTI, DIVERSIDADE CULTURAL, AGENTE DE CULTURA VIVA PESSOA IDOSA

Sobre as Inscrições

Foram analisadas 115 candidaturas submetidas online por meio da plataforma Mapa da Cultura, um espaço voltado à integração e visibilidade de projetos, artistas,

espaços e eventos culturais, além de seus respectivos produtores. Essa plataforma constitui a principal fonte de informações e indicadores do Ministério da Cultura, sendo o núcleo central do Sistema Nacional de Informação e Indicadores Culturais (SNIIC). As candidaturas foram examinadas considerando a região do país onde residiam seus proponentes.

As iniciativas analisadas no contexto do edital responderam a uma série de questões que permitiram avaliar sua adequação aos critérios estabelecidos. Em primeiro lugar, foi considerada a categoria da inscrição, identificando se a proposta era submetida por um “Agente Cultura Viva de Pessoa Idosa (Pessoa Física)”, uma “Instituição privada sem fins lucrativos de Pessoa Idosa (com CNPJ)” ou um “Grupo/Coletivo Cultural de Pessoa Idosa (sem CNPJ)”. Além disso, cada proponente deveria informar a cidade e o estado de origem, permitindo uma análise regional da distribuição das candidaturas.

Outro aspecto fundamental para a análise foi a observância aos critérios da Política Nacional de Cultura Viva. Nesse sentido, foram avaliados o histórico de atividades culturais desenvolvidas e devidamente registradas, o grau de envolvimento da comunidade como público atendido e os produtos culturais gerados para a valorização e proteção da cultura local e regional. Também foi verificada a atuação em rede das iniciativas, considerando a existência de parcerias e ações que promovessem a transmissão de saberes, a criação e o intercâmbio de experiências artístico-culturais. Além disso, os proponentes deveriam indicar se desejavam ou não ser reconhecidos como Ponto de Cultura, uma questão relevante para a integração dessas iniciativas a políticas públicas mais amplas.

A avaliação e seleção das propostas se basearam em critérios específicos voltados à preservação da memória cultural da população idosa. Assim, verificou-se se a iniciativa promovia a transmissão do conhecimento cultural dentro da própria comunidade, contribuindo para sua manutenção e continuidade. Também foi analisada a presença de processos educativos e formativos que favorecessem a ampliação dos repertórios artísticos e culturais dos participantes e seu vínculo com redes de ensino. Outro critério considerado foi a existência de estratégias concretas para estimular a participação ativa e o protagonismo das pessoas idosas, garantindo sua inserção como agentes culturais centrais. Por fim, foi avaliado o alcance dos benefícios da iniciativa para a população idosa da comunidade, mensurando o impacto real das ações desenvolvidas.

Além desses aspectos principais, algumas candidaturas puderam receber pontuação extra caso atendessem a determinados critérios. Foram beneficiadas iniciativas de pessoas com deficiência, desde que houvesse a devida comprovação por meio de laudo médico. Também receberam pontuação adicional propostas lideradas por mulheres, iniciativas apresentadas por pessoas negras, de matriz africana ou de terreiro, bem como aquelas vinculadas a pessoas indígenas ou pertencentes a povos e comunidades tradicionais.

O processo de avaliação foi conduzido por dois pesquisadores, que atribuíram notas variando de 0 a 20 pontos para os critérios principais e de 0 a 3 pontos para os aspectos que garantiam pontuação extra. Nos casos em que a diferença entre as notas dos avaliadores fosse superior a 30%, a proposta passava por uma nova avaliação realizada por um terceiro parecerista. A nota atribuída por esse terceiro avaliador substituíria a mais divergente, garantindo maior equidade e coerência na pontuação final.

DISTRIBUIÇÃO DAS CANDIDATURAS POR REGIÃO

A Região Nordeste teve a maior representatividade, com 53 candidaturas, seguida pelo Sudeste (27), Sul (15), Centro-Oeste (14) e Norte (6).



Fonte: Elaboração própria das autoras

Na Região Nordeste, a maioria das candidaturas foi de pessoas físicas (32 de 53 propostas). Os grupos e coletivos culturais e as instituições privadas sem fins lucrativos (com e sem CNPJ) submeteram, coincidentemente, sete propostas cada. As mulheres

foram maioria entre os proponentes, totalizando 33 das 53 candidaturas. Houve 24 inscrições de proponentes ligados a religiões de matriz africana, enquanto apenas 3 eram de pessoas com deficiência. A maior parte das iniciativas estava relacionada a expressões culturais regionais, como ciranda, bonecos gigantes, samba de coco e maracatu. Projetos voltados ao artesanato local também foram frequentes, enquanto iniciativas ligadas à música, teatro e circo apareceram em menor número. Algumas candidaturas não se adequaram ao edital por não serem lideradas por pessoas idosas ou por não terem foco específico nesse público (BRASIL, 2003).

A Região Sudeste, segunda mais representativa, somou 27 propostas. Diferentemente do Nordeste, as mulheres não tiveram ampla participação, representando apenas 9 das candidaturas. Iniciativas voltadas a pessoas com deficiência foram três, enquanto sete partiram de pessoas negras, de matriz africana ou de terreiro. A maioria das propostas foi submetida por Agentes Cultura Viva de Pessoa Idosa (Pessoa Física), com apenas três iniciativas de instituições privadas sem fins lucrativos (com CNPJ) e quatro de grupos e coletivos culturais (dois com CNPJ e dois sem). Os projetos apresentaram uma diversidade temática, predominando iniciativas voltadas à música, cinema, literatura e dança. Três propostas não aderiram ao edital por não serem lideradas por pessoas idosas ou não terem relação direta com esse público.

Na Região Sul, das 15 candidaturas, quase todas eram de pessoas físicas, com exceção de uma proposta submetida por grupos e coletivos culturais (sem CNPJ). A participação feminina foi expressiva, com 9 das 15 propostas apresentadas por mulheres. Apenas uma candidatura partiu de pessoa com deficiência, e quatro foram de pessoas negras, de matriz africana ou de terreiro. Os projetos tiveram características bastante diversificadas, abordando artesanato, atividades artísticas, teatro e dança, sem predomínio de uma temática específica.

A Região Centro-Oeste teve 14 candidaturas, sendo a maioria de pessoas físicas. Apenas três propostas foram submetidas por instituições privadas sem fins lucrativos (com CNPJ). A participação feminina foi menor, com apenas 5 propostas lideradas por mulheres. Houve uma única candidatura de pessoa com deficiência e cinco de pessoas negras, de matriz africana ou de terreiro. Um ponto relevante foi a presença de quatro iniciativas ligadas à Comunidade Indígena Kinikinau – Vila São Miguel/Aldeia Mãe Terra (MS), voltadas à preservação cultural e à transmissão de saberes. As respostas ao

formulário de inscrição foram registradas oralmente, com apoio de uma pesquisadora, e disponibilizadas por meio de um link no Google Drive. Outras iniciativas da região estavam principalmente relacionadas à música e literatura.

A Região Norte foi a menos representada, com apenas seis candidaturas. Quase todas foram submetidas por pessoas físicas, com exceção de uma única candidatura de Grupos/Coletivos Culturais de Pessoa Idosa (sem CNPJ). Não houve inscrições de pessoas com deficiência, e apenas uma candidatura foi de pessoas negras, de matriz africana ou de terreiro. A participação feminina, no entanto, foi significativa, com a maioria das propostas submetidas por mulheres. As iniciativas destacaram expressões culturais regionais, como cultura amazônica, ribeirinha e carimbó.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As candidaturas analisadas evidenciaram a participação diversa e plural das pessoas idosas nesta premiação, refletindo a multiplicidade de expressões culturais existentes no país. No entanto, observou-se uma discrepância regional significativa, com a Região Nordeste concentrando o maior número de propostas – quase o dobro das submetidas por qualquer outra região. Esse dado ressalta a relevância do Nordeste no cenário cultural brasileiro, uma vez que a região preserva e promove ativamente sua rica diversidade cultural, expressa em suas tradições, manifestações artísticas e saberes ancestrais.

Além da predominância numérica, a variedade de manifestações culturais no Nordeste também se destacou, com forte presença de expressões tradicionais, como ciranda, maracatu, samba de coco e bonecos gigantes, além de uma quantidade expressiva de iniciativas voltadas ao artesanato local. O engajamento de grupos ligados a religiões de matriz africana também foi notável, contrastando com a baixa representatividade de pessoas com deficiência.

No Sudeste, as candidaturas foram mais diversificadas em termos de áreas culturais, com maior incidência de projetos voltados à música, cinema, literatura e dança. No entanto, a participação de mulheres foi significativamente menor do que no Nordeste, e a representatividade de pessoas negras, indígenas e de comunidades tradicionais também ficou abaixo da média geral.

As regiões Sul e Centro-Oeste apresentaram uma participação majoritariamente composta por pessoas físicas, com poucas iniciativas de grupos ou instituições. No Centro-Oeste, um ponto relevante foi a presença de projetos voltados à preservação cultural de comunidades indígenas, demonstrando o protagonismo das pessoas idosas na transmissão do conhecimento tradicional.

Finalmente, a Região Norte, apesar da baixa representatividade em número absoluto, evidenciou a força das expressões culturais amazônicas e ribeirinhas, com um notável protagonismo feminino na liderança das iniciativas.

De modo geral, a análise das candidaturas reforça a importância das políticas culturais voltadas à valorização das pessoas idosas, reconhecendo seu papel na preservação e transmissão de saberes. Os dados apontam para a necessidade de maior incentivo em algumas regiões, especialmente para grupos com menor representação, como pessoas com deficiência e comunidades indígenas em determinadas localidades. A premiação, ao destacar esses agentes culturais, não apenas fortalece as tradições existentes, mas também fomenta a inclusão e a diversidade na produção cultural brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. Lei nº 10.741, de 1º de outubro de 2003. Dispõe sobre o Estatuto do Idoso e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 3 de outubro de 2003. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/2003/L10.741.htm. Acesso em: 23 de fevereiro de 2025

CARVALHO, Claudia Reinoso Araujo de. Participação sociocultural das pessoas idosas: uma análise à luz das políticas públicas. Brazilian Journal of Health Review, v. 5, p. 2809-2819, 2022. Disponível em: <http://https://brazilianjournals.com/index.php/BJHR/article/view/44060/pdf>; Série: 1; ISSN/ISBN: 25956825. Acesso em: 23 de fevereiro de 2025

MINISTÉRIO DA CULTURA. Concurso Público Prêmio Inclusão Cultural da Pessoa Idosa 2007. Nº 003/ 2007. [Documento online]. Brasília, DF: MinC, 2007. Disponível em: <http://thacker.diraol.eng.br/mirrors/www.cultura.gov.br/site/index.html%3Fp=128>. Acesso em: 23 de fevereiro de 2025.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Edital Nº 7 / 2010. Prêmio Inclusão Cultural da Pessoa Idosa 2010 - Edição Inezita Barroso. Nº 001/2024. [Documento online]. Brasília, DF: MinC, 2010. Disponível em:

<<http://thacker.diraol.eng.br/mirrors/www.cultura.gov.br/site/2010/11/22/ii-premio-inclusao-cultural-da-pessoa-idosa/index.html>>. Acesso em: 23 de fevereiro de 2025.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Edital N° 8/ 2023. Edital de Premiação de Premiação Cultura Viva Sérgio Mamberti. [Documento online]. Brasília, DF: MinC, 2023.

Disponível em: <<https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/editais/editais/2023/inscricoes-abertas/anexos/edital-no-08-2023-cultura-viva-premiacao-sergio-mamberti.pdf>>. Acesso em: 23 de fevereiro de 2025.

KAUARK, Giuliana; BARROS, José Márcio. Políticas públicas para a diversidade cultural: uma análise do Programa Brasil Plural. KAUARK, Giuliana.; BARROS, José. Márcio; MIGUEZ, Paulo César (org.). Diversidade Cultural: políticas, visibilidades midiáticas e redes. Salvador: EDUFBA, p. 135-152, 2015

MESA XXII

Ibercultura Viva II

IBERCULTURA VIVA Y LAS POLÍTICAS CULTURALES DE BASE COMUNITARIA

Emiliano Fuentes Firmani¹

RESUMO: El artículo analiza la contribución del programa IberCultura Viva (IBCV) en la consolidación de políticas culturales de base comunitaria (PCBC) en América Latina. Examina cómo IBCV ha influido en las políticas culturales regionales y las oportunidades para difundir sus aprendizajes más allá del ámbito iberoamericano. El trabajo destaca la importancia de IBCV como un programa de cooperación con identidad latinoamericana y comunitaria, que articula acciones de países con programas de Cultura Viva o Puntos de Cultura desde un modelo de Ciudadanía Cultural (Chauí, 2013). Además, explora el concepto de PCBC, diferenciándolas de las políticas socioculturales, y analiza la efectiva participación social en todas las etapas de los procesos de IBCV.

PALAVRAS-CHAVE: IberCultura Viva, Políticas culturales de base comunitaria, Cultura Viva Comunitaria, Cooperación cultural, Participación social.

IBERCULTURA VIVA Y LAS POLÍTICAS CULTURALES DE BASE COMUNITARIA

El presente artículo se propone indagar sobre la contribución de las acciones del programa de cooperación IberCultura Viva en la consolidación y difusión de un modelo particular de políticas culturales en América Latina: Las políticas culturales de base comunitaria. Además, a partir del análisis de la propuesta de formulación, los planes estratégicos elaborados y los informes de resultados presentados, se buscará establecer en que medida IBCV ha incidido en la elaboración de las políticas culturales regionales y las oportunidades que el programa puede tener para la difusión de sus aprendizajes y para la incidencia en el campo de la cooperación cultural internacional más allá del ámbito iberoamericano.

¹ Investigador del Programa Tramas (IIAC-UNTREF) y de la Escuela Latinoamericana de Gestión Cultural (RGC). Doctorando en Estudios Sociales en América Latina (UNC)

El Programa IberCultura Viva y Comunitaria nace como ejercicio de cooperación en el marco de un rico proceso de integración regional y con una marcada identidad latinoamericana y comunitarista, y una fuerte orientación hacia la participación social. En artículos anteriores me he permitido hablar como los puntos de cultura como centrales para ameroibérica, (Fuentes Firmani, 2011) y creo que el neologismo se puede utilizar para el Programa perfectamente, ya que el programa IberCultura Viva es el más americano de los programas de la cooperación iberoamericana. Hoy, luego de 10 años de implementación, IBCV articula las acciones de 12 países, de los cuales hay 8 países que implementan explícitamente programas de Cultura Viva o Puntos de Cultura, que podemos afirmar, son el modelo más acabado de políticas culturales de base comunitaria implementado hasta el momento. También es posible señalar que la noción de Cultura Viva es una de las formas más acertadas para nombrar a la cultura como proceso. La cultura viva es orgánica, relacional, se nutre y le afecta el entorno, está en constante cambio. Un intenso proceso de mejora, pero no en los términos de eficiencia del neoliberalismo, sino en términos del bien común, un proceso de mejora hacia la armonía; la construcción colectiva en contrapartida a la del mérito individual. Una comunidad organizada para el bien común que, necesariamente, nos permite también crecer como personas.

POLÍTICAS CULTURALES DE BASE COMUNITARIA.

La referencia a las políticas culturales de base comunitaria (PCBC) es bastante reciente dentro del campo cultural. Asociadas al desarrollo cultural comunitario, las PCBC comenzaron a caracterizarse a partir de los análisis sobre la implementación del programa Cultura Viva en Brasil; de los programas Puntos de Cultura de Argentina, Perú y Costa Rica e inclusive del Programa IberCultura Viva (Fernández, 2023; Fuentes Firmani, 2018; Gutierrez, 2024; Mata Benavidez, 2023; Rebello Lima, 2024; Souza dos Santos, 2016; Valdizán Romero, 2024). Pero a pesar de los recientes abordajes, su definición conceptual aún es lábil y se encuentra en pleno debate y construcción.

Es común que se homologuen las PCBC con las llamadas “políticas socioculturales”, denominador usual de las políticas culturales enfocadas en el desarrollo social que aún hoy es utilizado por una importante cantidad de personas ligadas al diseño

y la implementación de las políticas públicas. Pero a pesar de ser tomadas como sinónimos, las PCBC como intervención en el campo cultural responden a un paradigma diferente, y por lo tanto, difieren en sus objetivos y metodologías con las políticas socioculturales tomadas en un sentido tradicional. En el libro “Valorizar lo propio, potenciar lo común” Diego Benhabib y Ricardo Santillán Güemes (2019) afirman que en cualquier proceso cultural se presenta una tríada entre la idea de cultura, las políticas culturales y la forma en que éstas se gestionan, en la que ninguno de los elementos puede comprenderse aisladamente sino que están interconectados. Al analizar esta tríada vemos que las políticas socioculturales responden a la idea de la cultura como recurso (Yúdice, 2001) lo que posibilita transformaciones o reconversiones cuyo valor no tiene que ver tanto con lo estético o lo ético sino que está dado mayormente por su utilidad o por su capacidad para ayudar a diversos problemas sociales: generación de empleo (industrias culturales o creativas), ordenamiento urbano (revitalización del patrimonio), defensa de grupos minoritarios y/o excluidos (políticas del multiculturalismo), o salud pública (campañas de aislamiento preventivo o vacunación), entre muchas otras. Así, las políticas culturales “recursistas” (Mendes Calado, 2014) se han afincado tanto en los modelos de políticas culturales de liberalismo procesual o liberalismo sustantivo (Barbalho, 2017), también conocidas como “Escuela francesa”, con el Estado en el centro y la democratización cultural (Canclini, 1987) como paradigma, y como “Escuela anglosajona”, con el mercado en el centro y la economía creativa (Rowan, 2010) como paradigma, y en ambos casos su modelo de gestión ha tendido a la atención de políticas focalizadas y asistencialistas.

Coincido con Clarisa Fernández (2023), quien hace un esfuerzo de conceptualización de las políticas culturales de base comunitaria en el marco de su trabajo dentro del Grupo de Trabajo de Sistematización del Programa IberCultura Viva, al considerar que las que las políticas culturales de base comunitaria son superadoras del modelo de democratización cultural para acercarse más al modelo de democracia participativa (Canclini, 1987), o mejor aún, al de de ciudadanía cultural (Chauí, 2013). Fernández también afirma que “su especificidad radica en que poseen una mirada territorialmente situada y recuperan cosmovisiones de los sectores comunitarios, originarios y tradicionalmente marginados”. Aquí aparece un concepto que será clave para entender el cambio de enfoque y que las PCBC incorporan en forma diferencial. La

idea de territorio como espacio geográfico e instancia social (Santos, 1996), o dicho de otra manera, el territorio como espacio geográfico vivo en cuanto comunidad. La investigadora también afirma que pueden caracterizarse a las PCBC “como aquellas iniciativas que, nacidas desde la sociedad civil o desde el Estado, al momento de su diseño, implementación y evaluación, incluyen la participación de ambos sectores”, sin dudas el otro rasgo diferencial de las PCBC es que buscan incorporar, o al menos poner en debate, la participación social en su diseño e implementación, en un complejo escenario donde accionan una gran diversidad de agentes, tal como nos dice Albino Rubim:

“En este escenario, a la vez palpitante y arriesgado, una pluralidad de agentes comienza a insertarse en la configuración de la esfera de la cultura, que a su vez gana dimensiones dilatadas. Junto a actores clásicos como los Estados nacionales, como se ha dicho, surgen nuevos agentes paraestatales que emprenden acciones y proyectos sistemáticos dirigidos al campo de la cultura. Entre ellos, organismos supranacionales, Estados subnacionales (provincias y municipios), con algunas ciudades jugando un papel ejemplar en este proceso de descentralización.” (RUBIM, 2023, P. 73)

Esta situación configura una particular relación entre participación y políticas públicas, ya que en base a esta compleja interacción de actores, acciones y territorios, es cada vez más necesaria la negociación y el consenso para la definición y orientación de las políticas culturales a implementar. Así, al incorporar la dimensión territorial, las PCBC reconocen los procesos culturales existentes y buscan operacionalizar el paradigma de ciudadanía cultural en una propuesta programática concreta. Pero tal como advierte el profesor Rubim, comprender la amplitud de los sujetos participantes en la política pública es central, como así también analizar los posicionamientos desde los cuales éstos definen conceptos tales como Estado, democracia, política, cultura y participación. Por eso el reconocimiento de las organizaciones culturales comunitarias como efectoras de política culturales, y por la tanto, validadas para articular y “cogestionar” con los gobiernos los recursos públicos, o al menos alguna parte de ellos, es uno de los rasgos sobresalientes de las PCBC.

Este enfoque diferencial hace que el programa se proponga como una instancia para la articulación y el diálogo de los gobiernos con las organizaciones culturales comunitarias. Así, una de las características principales del programa IberCultura Viva es el nivel de apropiación que tiene por parte de las organizaciones y redes de cultura

comunitaria, generando así una intensa demanda sobre sus acciones. De hecho, la iniciativa para impulsar una política cultural regional basada en el programa Cultura Viva nació por parte de las organizaciones culturales comunitarias latinoamericanas en el año 2009 en el Foro Social Mundial. Allí, durante dos días, el 30 y 31 de enero, en el marco del encuentro organizado por ALACP (Articulación Latinoamericana de Cultura y Política), los Puntos de Cultura reconocidos por el Ministerio de Cultura de Brasil, intercambiaron experiencias de trabajo con organizaciones y redes culturales de toda América Latina. Ese mismo año, en el mes de septiembre, ALACP organizó un seminario en Brasilia llamado “Cultura y Protagonismo Social en América Latina”, durante el cual, referentes de organizaciones sociales y culturales, junto con representantes gubernamentales, debatieron propuestas sobre legislación cultural para poder definir políticas culturales articuladas entre los países de América del Sur y la posibilidad de implementar un proyecto piloto de “Puntos de Cultura” en la región. Como resultado del encuentro se elaboró un anteproyecto de norma para la implementación de una política cultural de “Puntos de Cultura”, que sería presentada por los parlamentarios brasileños en el Parlamento del Mercosur (PARLASUR) y aprobada por unanimidad el 30 de noviembre de 2009. Un mes antes de la sesión del PARLASUR, en el mes de octubre, se realizó en la ciudad de São Paulo el II Congreso de Cultura Iberoamericana bajo el lema “Cultura y transformación social”. Al final del encuentro, las autoridades de los ministerios y secretarías de cultura de 15 países suscribieron un documento que se conoció como “la Declaración de São Paulo”, en el que reafirmaron el compromiso de implementar el Plan de Acción de la Carta Cultural Iberoamericana, aprobada en 2006, en Montevideo (Uruguay). A partir de la iniciativa del Ministro de Cultura de Brasil, Juca Ferreira, y de la articulación de ALACP y de la Comisión nacional de los puntos de cultura, se logró incluir el punto 22 de la declaración el siguiente texto: “Apoyar la propuesta de la SEGIB (Secretaría General Iberoamericana) y de Brasil de someter a la próxima Cumbre de Jefes de Estado un proyecto de creación del Programa IBERCULTURA, basado en el programa Cultura Viva y en la experiencia brasileña de los Puntos de Cultura”. Finalmente, la propuesta fue presentada 4 años después, pero con varios hitos y avances intersectoriales que ayudaron a configurar el escenario para concretar esta propuesta de cooperación (Fuentes Firmani, 2018) no solamente en el ámbito de la

diplomacia cultural sino, especialmente, con el fortalecimiento de las redes y los sujetos sociales comunitarios.

EL PROGRAMA IBERCULTURA VIVA, COOPERACIÓN INTERSECTORIAL PARA LAS POLÍTICAS CULTURALES COMUNITARIAS.

El programa IberCultura Viva (IBCV) es una acción de cooperación intergubernamental enmarcada en el ámbito de la Secretaría General Iberoamericana (SEGIB) que articula acciones entre 22 países: los 19 de América Latina de lengua castellana y portuguesa, y los de la Península Ibérica España, Portugal y Andorra. La SEGIB tiene como mandato el apoyo a la organización de las Cumbres Iberoamericanas de Jefes de Estado y de Gobierno y el impulso de la Cooperación Iberoamericana en los ámbitos de la educación, la cohesión social y la cultura, para todos los actores del sistema: dinamiza los espacios iberoamericanos, coordina y genera sinergias, sigue y evalúa los Programas, Iniciativas y Proyectos Adscritos (PIPA) y comparte los resultados de esta, a través de un Plan de Acción Cuatrienal de la Cooperación Iberoamericana (PACCI) que se renueva cada cuatro años y cuyos ejes principales de actuación son el fortalecimiento de la Cooperación Iberoamericana; la inclusión social y la mejora de la gobernanza; el conocimiento, la educación superior, la ciencia y la tecnología; la igualdad de género; la cultura para el desarrollo sostenible; la dimensión ambiental del desarrollo sostenible y la innovación, el emprendimiento y la transformación digital.

Como parte de los programas de cooperación del denominado Espacio Cultural Iberoamericano (ECI), el Programa IBCV está regulado por normas acordadas por los responsables de cooperación y que exigen, entre otras cosas, la participación de al menos 7 países, un fondo multilateral, y una Unidad Técnica para la planificación y gestión de sus actividades. Una cosa importante, pero que muchas veces pasa desapercibida, es que los PIPA no tienen personalidad jurídica, por lo tanto, sus fondos deben ser gestionados por otra institución que sí cuente con ella.

Durante los primeros tres años de implementación, IBCV fue atravesando distintas etapas, desde su misma constitución y estructuración, hasta su consolidación como articulador de políticas culturales de base comunitaria. Desde el momento inaugural en 2014, en el que fue aprobado su reglamento, con la definición de la misión, objetivos y

estructura del programa, hasta el momento de consolidación y proyección actual, la misión del programa como instrumento para “fortalecer las culturas vivas de base comunitaria en el espacio iberoamericano mediante la promoción de políticas públicas y el desarrollo de acciones que promuevan la ciudadanía y la colaboración y cooperación iberoamericana”, ha encontrado diversas formas de concreción. La relación con las organizaciones, redes y con el movimiento de cultura viva comunitaria también. Para 2013, al momento de la constitución del programa, sólo Brasil (2004), Argentina (2011) y Perú (2012) contaban con programas de Puntos de Cultura. Diez años después, también han desarrollado programas de Puntos de Cultura Costa Rica (2015), El Salvador (2016-2018), Uruguay (2017), Paraguay (2021) y Chile (2023), en tanto que Ecuador ha incluido a la Cultura Viva Comunitaria como fundamento de su ley orgánica de cultura (2016). Si bien la iniciativa para concretar la recomendación que los ministros de cultura habían firmado en la declaración de Sao Paulo en 2009 fue impulsada por Brasil solamente a partir de 2013, tal como describe Debora Rebello Lima (2024) la promoción del modelo del programa Cultura Viva y de lo Puntos de Cultura pasó a ser parte central de la estrategia de diplomacia cultural del gobierno brasileño. Podría afirmarse que a partir de la creación de la Plataforma Puente en 2010, hubo una mudanza de la estrategia de Brasil, con énfasis hacia los países latinoamericanos, pero sólo fue posible concretar un espacio de cooperación a partir del encuentro con otros espacios gubernamentales que implementan, o estaban interesados en implementar, políticas similares. La existencia de un programa de Puntos de Cultura en Argentina posibilitó un espacio de cooperación bilateral inédito hasta entonces. En noviembre de 2011, cuando se firmó el memorándum de entendimiento entre ambos países, el programa Cultura Viva y los Puntos de Cultura fueron una de las principales acciones de cooperación planteadas. En virtud a estos acuerdos, en el año 2012 se realizaron algunos intercambios de funcionarios y se programaron, para ser realizadas al año siguiente, acciones de intercambio entre Puntos de Cultura. Es a partir de estas acciones acciones bilaterales (y la necesidad de contar con una herramienta que permitiera profundizar la promoción de la diplomacia cultural brasileña), junto con los intercambios producidos entre gestores y gestoras públicas y organizaciones culturales comunitarias en el Congreso Latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria de la Paz, que llevó la creación del programa de cooperación IberCultura Viva y Comunitaria.

Impulsada por el gobierno de Brasil en el año 2013, la creación del “Programa Iberoamericano de Fomento a la Política Cultural de Base Comunitaria denominado Ibercultura Viva” fue aprobada dentro del plan de acción de la XXIII Cumbre Iberoamericana de Jefes y Jefas de Estado y Gobierno, realizada en 2013 en la Ciudad de Panamá y contó con la adhesión de los gobiernos de Argentina, Bolivia, Costa Rica, Chile, El Salvador, España, Paraguay y Uruguay.

La primera reunión del Consejo Intergubernamental sucedió entre el 20 y 21 de mayo de 2014, en la ciudad de Natal, Brasil, en el marco de la TEIA de la Diversidad, pocas semanas después de la presentación oficial del Programa en el VI Congreso Iberoamericano de Cultura de “Culturas Vivas Comunitarias”, realizado en Costa Rica. Junto con el evento oficial se realizaron diversas acciones por parte de la sociedad civil que fueron incorporadas a las conclusiones del Congreso. En el caso de IBCV, en el documento de trabajo del II Encuentro del Consejo Latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria se hace énfasis para que los debates y conclusiones del Congreso sean tomados como insumos para la instrumentalización del programa. Además se manifiesta el pedido para que todos los países hagan aportes al fondo IberCultura Viva y que se “garantice un asiento permanente a las redes de Cultura Viva Comunitaria, articuladas en torno a la Plataforma Puentes Culturas Vivas Comunitarias y el Consejo Latinoamericano de CVCs”. Esta demanda parecía coherente con el creciente grado de institucionalidad que estaba tomando el movimiento, y tenía como antecedente la declaración de la red de funcionarios, servidores y legisladores firmada durante el Congreso de La Paz, donde se manifiesta que la red trabajará para garantizar la participación en los procesos y fiscalización pública de los procesos de selección.

Sin embargo, las recomendaciones y compromisos mencionados anteriormente no lograron formalizarse institucionalmente. En el reglamento del programa, aprobado en esa primera reunión, no fue incluido ningún órgano consultivo de la sociedad civil y en el acta de la reunión de Natal solo se hace mención a que, en materia de articulación, el programa se guiará por “los mecanismos establecidos por el Manual de la Cooperación de interlocución, diálogo y participación de las organizaciones de la sociedad civil y de los organismos interesados en el programa”. Aunque estos mecanismos expresados en el Manual sí prevén la posibilidad de aprobar la creación de un Consejo Consultivo, esta

opción no fue impulsada en ninguna de las reuniones del CI realizadas durante la primera etapa.

En la siguiente reunión del CI, realizada en Chile en junio de 2015, el Programa ya presentaba algunas novedades. Por un lado, desde marzo de ese año, su presidencia había cambiado debido al cambio de autoridades en el Ministerio de Cultura de Brasil. La nueva Secretaria de Ciudadanía y Diversidad Cultural, Ivana Bentes, había asumido la presidencia del CI, llevando consigo a la gestión del programa a uno de los más destacados militantes del movimiento de CVC en Brasil, Alexandre Santini, quien había asumido como Director de Ciudadanía Cultural del MinC. Además, se decidió trasladar a otra área a la coordinadora de la UT, Giselle Dupin, servidora de carrera del ministerio especializada en diversidad cultural, abriéndose concurso para la contratación de una persona que ejerciera la coordinación del programa, generando un dispositivo de gobernanza externo a la estructura de gobierno y a la misma presidencia. Además, la reunión de Chile también significó la incorporación de una modalidad que luego acompañaría la mayoría de los encuentros presenciales del CI: la visita y el encuentro con organizaciones culturales comunitarias. Y también el comienzo de la ejecución de sus acciones, ya en la reunión se aprobó la realización de la primera convocatoria de intercambio entre organizaciones culturales comunitarias y movilidad para participar del II Congreso de Cultura Viva Comunitaria de El Salvador y la habilitación de una línea especial para el ingreso de recursos extras para el fomento de acciones nacionales relacionadas a los objetivos del programa, mediante la cual Brasil realizará una convocatoria especial para reforzar la movilidad al II Congreso Latinoamericano de CVC. Además se aprobó que la siguiente reunión del CI se realizará en el marco del Congreso, recomendando especialmente que “en el marco del II Congreso en El Salvador, se proponga una articulación de un diálogo intersectorial con representantes de la sociedad civil, experiencias de gobiernos locales, legisladores y funcionarios públicos”, un poco buscando recuperar la iniciativa de la red gubernamental establecida en el Congreso de la Paz. Estos diálogos se fueron materializando en distintos encuentros, en 2015 en Río de Janeiro y en 2016 en San José de Costa Rica, pero sin lograr avances institucionales concretos.

En 2017 el programa IBCV cumplió sus primeros tres años de implementación y comenzó un proceso de evaluación interna que lo llevó a revisar su formulación. En un

proceso participativo entre los miembros del Consejo Intergubernamental, con la suma de nuevos países que se incorporaron, y recogiendo los aportes de los distintos grupos de trabajo, el programa reformuló sus objetivos estratégicos y clarificó su misión, visión y valores. Este proceso significó un gran avance en el diseño de la política, ya que quedó mucho más claro quienes son los destinatarios principales del programa: Las organizaciones culturales comunitarias, pero también, pudo evidenciarse la necesidad de orientar acciones para el fortalecimiento de las estructuras institucionales que sustentan las políticas a nivel nacional y local, que la mayoría de las veces suelen ser marginales en el complejo entramado de las políticas públicas en cultura.

El proceso de actualización se realizó acorde a los mandatos del nuevo Manual Operativo de los Programas, Iniciativas y Proyectos Adscritos de la Cooperación Iberoamericana, incorporando una planificación trienal por Gestión Orientada a Resultados de Desarrollo (GORD) estructurada en tres objetivos específicos (OE): El OE1, orientado al fortalecimiento de las políticas públicas, sus instituciones y agentes; el OE 2, orientado al fortalecimiento y promoción de las organizaciones, redes y colectivos culturales comunitarios; y el OE 3, a la difusión y sensibilización sobre los procesos de las políticas culturales comunitarias a la población en general.

Entre los logros más importantes a partir de esta reforma se destacan, dentro del OE 1, la creación del grupo de trabajo, que en 2018 se convirtió en la Red de Ciudades y Gobiernos Locales IberCultura Viva, que ya cuenta con 36 gobiernos locales de 6 países adheridos, y que viene articulando importantes proyectos como la Cartas de Derechos Culturales en las ciudades de San Luis Potosí (México), Niteroi (Brasil) y Concepción (Chile) o los intercambios con apoyo de la Unión Europea mediante el proyecto Avante. Otro logro dentro del mismo objetivo es la creación del curso de Postgrado Internacional en Políticas culturales de base comunitaria, junto a FLACSO, que a través de 7 cohortes ya ha formado a más de 700 agentes culturales, tanto públicos como representantes de organizaciones culturales comunitarias. Pero además, en el año 2021 se creó el Grupo de Trabajo sobre Sistematización y Difusión de Prácticas y Metodologías de las Políticas Culturales de Base Comunitaria, que reunió a 59 personas vinculadas a la investigación en instituciones de educación superior provenientes de 10 países y que en 2023 realizó su primera publicación aportando a la consolidación de la propuesta del Programa, incluso con una primera aproximación conceptual a las políticas culturales de base comunitaria.

Al igual que en el caso de los gobiernos locales, este grupo de trabajo se encuentra en vías de la creación de una Red de Casas de Estudio IberCultura Viva, ampliando aún más el espacio para la cooperación multilateral.

En el caso del OE 2, el programa ha actuado fundamentalmente en el fortalecimiento de las organizaciones culturales comunitarias a partir de convocatorias de fomento para la realización de encuentros de redes de puntos de cultura, cultura viva o similares, mediante las cuales se distribuyeron casi un millón de dólares en 225 proyectos colaborativos; las convocatorias de movilidad mediante las cuales se han movilizado más de 150 agentes culturales para participar de los Congresos Latinoamericanos de Cultura Viva Comunitaria y con la realización de 4 Encuentros de Redes IberCultura Viva, con acciones de formación, debate e intercambio entre representantes de organizaciones culturales comunitarias, funcionarios de gobiernos y personas del ámbito académico. Además se han articulado espacios de diálogo con la sociedad civil, pero ninguno de ellos de carácter institucional.

Pero también, el Programa se ha propuesto intervenir activamente en las discusiones sobre políticas culturales, buscando llevar los principios de la cultura viva a otros ámbitos de las políticas culturales. Por eso en el marco del OE 3 se ha impulsado una activa articulación con otros actores del sistema de cooperación iberoamericano: sinergías con otros Programas como IberCocinas, IberRutas, Ibermuseos o IberMemoria sonora y audiovisual; también proyectos conjuntos con otras organizaciones de cooperación de América Latina, como el Crespial y CLACSO; y algunos concursos para sensibilización ciudadana. Sin embargo, la promoción de los principios del buen vivir y las políticas culturales de base comunitaria en la discusión de las políticas culturales aún no han logrado materializarse con acciones concretas.

CONCLUSIONES

En estos 10 años desde su primera reunión en Brasil y posterior presentación en Costa Rica, el Programa IberCultura Viva ha experimentado un gran crecimiento, consolidando su propuesta para el fomento y el fortalecimiento de las políticas culturales de base comunitaria. Sin dudas la activa participación de los países que lo integran, junto con el acompañamiento de las organizaciones culturales comunitarias es su principal valor, y esto hay que reconocerlo y cuidarlo. Pero también es preciso destacar el alto nivel

de recursos humanos que ha convocado su Unidad Técnica en sus diversas etapas, y la gran capacidad de sinergías que el Programa ha demostrado poder motorizar en forma transversal. La instalación de las políticas culturales de base comunitaria, presente en el documento de formulación de 2013, y el consenso generado en el seno de su Consejo Intergubernamental para homologar esta definición a una diversidad de políticas culturales construidas desde una perspectiva territorial, y con al menos alguna “aspiración” a la participación social es un claro ejemplo de este alto perfil técnico, lo que le ha permitido convertirse en un actor central en el ámbito de la cooperación cultural en la región.

Tal vez sea oportuno aprovechar esta centralidad para lograr una incidencia mayor en el ecosistema de las políticas culturales. Estamos viviendo momentos de zozobra, frente a una aguda crisis civilizatoria en la que la diversidad se ha convertido en un problema social dando lugar a nuevos fascismos, intensificados al calor de las redes sociales y el mundo digital. Las políticas culturales de base comunitaria han demostrado ser una buena herramienta para el fomento de experiencias y procesos vinculados a otro tipo de desarrollo. Y sin dudas los principios y valores que las animan pueden ser una guía para pensar las políticas culturales en general, especialmente en aquellos problemas sociales que son eminentemente culturales a pesar de que no los ubiquemos dentro de la esfera cultural. Clarisa Fernández dice acertadamente que las PCBC “amplían el espectro de participación y construyen relaciones entre la cultura y otras dimensiones de la vida, como el cuidado del medio ambiente, que no se incluyen generalmente en las políticas culturales”, ayudando de esta manera a recuperar los derechos culturales a una dimensión ordinaria de la vida, permitiendo actuar más críticamente ante los nuevos órdenes, o narrativas sociales, que el neoliberalismo sigue disputando. Sin dudas la recuperación de la Mondiacult como evento permanente de la Unesco es un terreno muy fértil para una acción de diplomacia cultural que difunda y promocioe el modelo de Políticas Culturales de Base Comunitaria. Más aún la próxima edición que será celebrada en España, lo que amplía las posibilidades de la cooperación Iberoamericana en el escenario global para plantear la discusión sí los acuerdos sobre la cultura como bien global, así en singular, no deberían ampliarse para tomar a las culturas como bienes comunes, así, en plural.

Y sí bien el programa es exitoso para alcanzar los resultados que se propone, especialmente en el fortalecimiento de las políticas culturales de base comunitaria, hay

un punto que no debe descuidar y que es tal vez su desafío más importante para los años venideros: lograr una plena participación social en todas las etapas de sus procesos. Sería muy interesante poder aprovechar la potencia del cruce de la gobernanza cultural vertical que atraviesa a las instancias gubernamentales, tanto a nivel central como local y supranacional, con la gobernanza cultural horizontal que surge de las organizaciones culturales territoriales y de las redes de la cultura viva comunitaria. Es posible que, si nos comprometemos a realizar un verdadero ejercicio de “comunidad organizada” finalmente podamos constituir un modelo propio de gobernanza cultural participativa que nos permita alcanzar la justicia social en nuestros territorios y comunidades, con pleno respeto de nuestras diversidades, pero también, con la responsabilidad del ejercicio de una ciudadanía activa que fortalezca nuestras democracias y garantice el respeto a vivir en paz y a buen vivir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Álvarez, S., Danigno, E y Escobar, A. (2008). Lo cultural y lo político en los movimientos sociales de América Latina, En Álvarez, S. (et. al) Culturas en América Latina y el Perú. Luchas, estudios críticos y experiencias. Lima: Programa Democracia y Transformación Global.

Balán, E. (2015) “Camino de los futuros Aportes al Consejo Latinoamericano de Cultura Viva Comunitarias”. En Melguizo, J. (Ed). Cultura Viva Comunitaria. Convivencia para el Bien Común. Congreso Latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria (2a): San Salvador.

Camacho, F. (2015). “Un Quilpú de mil nudos”. En Melguizo, J. (Ed). Cultura Viva Comunitaria. Convivencia para el Bien Común. Congreso Latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria (2a): San Salvador.

Chauí, M. (2013). Ciudadanía Cultural. El derecho a la Cultura. Caseros: RGC libros.

Fernandez, C. (2023) “Políticas Culturales de Base Comunitaria. Desafíos y propuestas para su conceptualización” en Fernández C. (et al.) Desafíos, debates y experiencias sobre las culturas comunitarias en Iberoamérica : reflexiones del GT de Sistematización del Programa Ibercultura Viva. La Plata : Clarisa Inés Fernández,

Fuentes Firmani, E. (2018). IberCultura Viva: cooperación cultural, gobierno y organizaciones. En Prato, A. V. y Segura, M. S. Estado, Sociedad Civil y Políticas Culturales. Rupturas y Continuidades en Argentina entre 2003 y 2017. Caseros: RGC libros.

----- “Nuevos Paradigmas en las Políticas Culturales Latinoamericanas: Brasil y los Puntos Vivos de su Cultura” en Revista Deodoro, gaceta de crítica y Cultura, N° 6. Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba.

García Canclini, N. (ed). (1987). Políticas Culturales en América Latina. México, México: Grijalbo.

Gutierrez, M. (2024) “Política cultural y participación: las políticas culturales comunitarias en Argentina y en la ciudad de Córdoba” en Zamorano, M. (Comp) Tramas de la Política Cultural en la Argentina. Buenos Aires: RGC libros. Mata Benavides, A. (2023) La acción colectiva del Movimiento Latinoamericano Cultura Viva Comunitaria, Buenos Aires. URL:

<https://www.teseopress.com/laaccioncolectivadelmovimientolatinoamericanoculturaviva>

Rebello Lima, D. (2024). Política cultural de base comunitária: o Cultura Viva e o Ibercultura Viva como exercícios de diplomacia cultural. Revista Espirales, 8(2), 350–370. <https://doi.org/10.29327/2336496.8.2-17>

Rubim, A. (2023). Comunicación, Cultura y Políticas Culturales. Buenos Aires: RGC libros.

Santini, A. (2017). Cultura Viva Comunitaria: políticas culturales en Brasil y América Latina. Caseros: RGC Libros.

Santos, M. (1996). De la totalidad al lugar. Barcelona: OIKOS-TAU SA.

Santos, E. S. dos. (2016). Cultura e cidadania: políticas culturais de base comunitária. Revista Extraprensa, 9(2), 18-36.

Svampa, M. (2005). La Sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo. Buenos Aires: Taurus

Turino, Célio (2013). Puntos de Cultura. Cultura Viva en Movimiento. Caseros: RGC libros.

Valdizán Romero, G. (2024) Katatay. Políticas culturales en la historia del Perú 1821-2023. Lima: Heraldos Editores.

Wortman, Ana (2009) Entre la Política y la Gestión de la Cultura. Nuevos Actores en la Argentina Contemporánea. Buenos Aires: EUDEBA.

Yúdice, G. (2002). El Recurso de la Cultura. Usos de la cultura en la era Global. Barcelona: Gedisa.

POLÍTICAS CULTURALES DE BASE COMUNITARIA EN LOS PAÍSES MIEMBROS DE IBERCULTURA VIVA. UNA CARACTERIZACIÓN

Diego Hernán Benhabib¹

RESUMEN: El presente artículo aborda el desarrollo y consolidación de las políticas culturales de base comunitaria en 12 países miembros de IberCultura Viva, celebrando su décimo aniversario. A través de un análisis exhaustivo de caracterización, se destacan los logros alcanzados en la institucionalización de este tipo de políticas, los fundamentos comunes que las sostienen y se pone de relieve la importancia que adquieren los distintos componentes que la integran. Asimismo, se subraya el papel crucial de la sociedad civil en cuanto a su protagonismo y la gestión asociada.

PALABRAS CLAVE: IberCultura Viva, Políticas culturales, Base comunitaria, Institucionalización, Caracterización

Introducción

IberCultura Viva es un programa de la Cooperación Iberoamericana que sigue las pautas de la Secretaría General Iberoamericana (Segib), y se enmarca en los valores de la diversidad, el respeto, la participación y la igualdad. Desde su implementación en 2014, el programa ha buscado fortalecer las políticas culturales de base comunitaria y apoyar el desarrollo de procesos culturales participativos en las comunidades de los países iberoamericanos. Su importancia radica en el impacto positivo que genera en la ciudadanía y en la promoción del ejercicio pleno de los derechos culturales en territorios de alta vulnerabilidad social.

En el marco de la celebración por el cumplimiento del décimo aniversario, el programa se propuso realizar una serie de producciones que pudieran reflejar los logros alcanzados a lo largo de la historia, entre ellos una publicación que contiene una línea de tiempo y un detalle sintético acerca de las características y alcances de las principales políticas culturales de base comunitaria implementadas por los países miembros².

¹ El autor es licenciado en organización y dirección institucional por la UNSAM, Argentina. Es consultor en formación y redes del Programa Ibercultura Viva y fue coordinador del Programa Puntos de Cultura de Argentina de 2011 a 2023. Docente en gestión cultural, y coautor del libro “Valorizar lo propio, potenciar lo común. Gestión Cultural para organizaciones sociales” (RGC; 2019).
diegobenhabib@gmail.com

² Al momento de la recopilación de información (septiembre de 2024) los países miembros eran 12: Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Ecuador, El Salvador, España, México, Paraguay, Perú y

Esto último fue realizado a partir de un extenso cuestionario elaborado luego de reuniones con los y las Representantes Institucionales (REMPI) y enlaces técnicos de los países para establecer aspectos comunes en cuanto a la génesis, fundamentos, metodologías de trabajo, líneas de acción y componentes de las principales políticas culturales de base comunitaria que implementan.

El presente artículo pretende hacer un breve análisis acerca del panorama general -y vigente hacia fines del año 2024- de este tipo de políticas impulsadas en los países miembros de IberCultura Viva, las cuales se han ido consolidando a partir de la institucionalización de programas y áreas destinadas específicamente al apoyo y promoción de la cultura comunitaria, como así también a través del aporte realizado por el Programa.

Políticas Culturales de Base Comunitaria

En las últimas dos décadas, los movimientos sociales y políticos han transformado el diseño de las políticas públicas culturales en la región latinoamericana, promoviendo su jerarquización dentro de los gobiernos y consolidando a la cultura como un eje central en la construcción de ciudadanía. Tanto es así que, en la actualidad, 10 de los 12 países que integran IberCultura Viva tienen un área directa destinada a fortalecer al sector de la cultura comunitaria (sólo Ecuador y España no han identificado una en particular, a pesar de que, como veremos, también impulsan políticas culturales de base comunitaria).³ Si bien con jerarquías diversas (secretarías, direcciones generales, nacionales, áreas, departamentos, etc.), esta institucionalización ha cambiado el panorama general y ha permitido trascender la visión elitista de la cultura como privilegio, heredada de la *Ilustración*, hacia un enfoque basado en derechos culturales que busca garantizar la participación de todas las personas.

El exponente mayor de este tipo de políticas ha sido, sin lugar a dudas, el Programa Nacional Cultura Viva surgido en 2004 en Brasil, tanto por el desarrollo conceptual y metodológico con el que fue creado como por la magnitud en su alcance y

Uruguay. República Dominicana, miembro pleno desde 2024, no formó parte del estudio porque para entonces era un país invitado.

³ En el cuadro 1 se detalla el nombre y rango del área específica destinada a fortalecer a la cultura comunitaria, por país.

presupuesto asignado. Se trató de un ejemplo inspirador para las organizaciones comunitarias, las carteras de cultura de los estados nacionales y una referencia para su estudio académico, en tanto expresaba la implementación práctica del paradigma de la democracia cultural participativa desarrollado por Néstor García Canclini.⁴ Que hasta entonces, sólo desde una perspectiva que quedaba en el plano de lo discursivo, enfatizaba el rol de la actividad en detrimento de las obras, y la participación en el proceso antes que el consumo de los productos. Además de sostener una definición amplia del término cultura, donde se defiende la coexistencia de múltiples culturas en una misma sociedad y se propicia su desarrollo.

De esta forma, los *Pontos* de Cultura se fueron multiplicando por el continente. Para el año 2011 Argentina y Perú lanzaron sus propias políticas y luego de la creación de IberCultura Viva en 2014 (momento en el que Brasil también conquista la Ley N°13.018 - Política Nacional Cultura Viva), se fueron sucediendo en otros países de América Latina el desarrollo de programas, iniciativas o fondos concursables llamados “Puntos de Cultura” (Costa Rica, El Salvador, Uruguay, Paraguay, Chile -aquí agregan “Comunitaria”); o similares como “Cultura Comunitaria” (México), “Cultura Viva Comunitaria” (Ecuador), “Cultura y Ciudadanía” (España) y la “Estrategia Territorial Gobernanza Cultural para la Paz” (Colombia)⁵. Estas políticas ofrecen alguno o varios de los siguientes componentes: apoyo económico, reconocimiento institucional, formación, encuentros y articulación en red, y visibilización a organizaciones de la sociedad civil, pueblos originarios y comunidades de matriz africana.⁶

Si bien en los distintos países ya se venían desarrollando políticas socioculturales, de democratización del acceso a la cultura, o de promoción de las culturas populares, indígenas y/o tradicionales, se presentaron como las vigentes y pasibles de enmarcarse dentro de las Políticas Culturales de Base Comunitaria a las mencionadas. Porque, para

⁴ García Canclini, en su obra “Políticas culturales en América Latina” (1987) propone una tipología que al día de hoy sigue ordenando las discusiones dentro del campo. Allí realiza una clasificación de diferentes paradigmas relacionándolos con los agentes sociales que lo sustentan, las maneras de estructurar la relación entre política y cultura y, finalmente, con las concepciones de desarrollo cultural que maneja cada uno de ellos. Para ahondar en el tema, ver el capítulo “Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo. Un balance latinoamericano”.

⁵ En el cuadro 2 se detallan las políticas por país y sus años de creación.

⁶ Una descripción y alcance sintético de estas políticas puede verse en el apartado “Cooperación que fortalece la cooperación” de la publicación: [“IberCultura Viva 10 Años: Tejer memorias, celebrar la diversidad, ampliar redes y construir el futuro”](#) (2024) páginas 146 a 169.

revelar y posicionar esta expansión a partir de 2015, IberCultura viva propició un marco de acuerdo -plasmado en su colección de publicaciones y plataforma web⁷- sobre el sentido y las características de las denominadas “Políticas Culturales de Base Comunitaria”, entendiendo a la cultura como un factor transformador y un derecho humano fundamental. Bajo esta premisa, todas estas políticas tienen como objetivo valorar y potenciar las iniciativas colectivas que surgen desde las propias comunidades, apoyando lo que ya están haciendo en sus territorios (en lugar de imponer nuevas ideas “desde arriba”). Asimismo, buscan la transformación social, reconociendo a las comunidades y a sus organizaciones como agentes de cambio, como protagonistas principales para mejorar su situación social, política y económica (sin desligar, obviamente, la responsabilidad del estado sobre el ejercicio de los derechos ciudadanos). Por ello priorizan a colectivos en situación de vulnerabilidad, pueblos originarios y comunidades afrodescendientes, quienes a menudo tienen un acceso reducido a los medios de producción y disfrute cultural. Finalmente, también impulsan y fomentan el trabajo en red entre diferentes organizaciones culturales, ayudando a que compartan recursos y experiencias, lo que fortalece sus capacidades, y promueven su visibilización, buscando que más personas conozcan y participen en estas actividades.

En este punto es necesario soslayar que el cuestionario apuntó a relevar información de políticas orientadas exclusivamente bajo estos criterios, y para los cuales también se reforzó su inscripción en torno a los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS), la Agenda 2030 y a distintos lineamientos y conceptos vinculados a la cultura comunitaria.

Conceptos y fundamentos que apoyan a las PCBC

Como se desprende del apartado anterior, varios son los principios rectores de este tipo de políticas y, con distintas palabras pero una misma sintonía, **en todos los países** aparecen en mayor o menor medida los preceptos del protagonismo de las comunidades y su autonomía para decidir sobre sus proyectos culturales, con el estado como facilitador de procesos. También el respeto por la diversidad cultural, el territorio y las identidades

⁷ IberCultura Viva generó una colección de publicaciones junto a la Alcaldía de Medellín y la mencionada anteriormente, que pueden consultarse en el repositorio de su página web: <https://iberculturaviva.org/publicaciones/libros-y-publicaciones-gubernamentales/?lang=es>

con la respectiva pluralidad de voces y lenguas. La descentralización y capilaridad en la implementación de la política, con la intersectorialidad y la gestión asociada y participativa. Y la búsqueda de inclusión social, no discriminación y promoción de una cultura de paz, con las personas como centro de la política, pero a través del trabajo colectivo que las potencia, entre tejidos y redes.

Si nos referimos a los ODS y la Agenda 2030, encontramos que **10 de los 12 países** (83,33%) integrantes de IberCultura Viva (menos Uruguay y El Salvador) la tienen como marco de su política cultural de base comunitaria aunque no necesariamente explicitada en sus documentos de creación, convocatorias o iniciativas. El caso a destacar es el de España que, a diferencia de los países latinoamericanos, su Programa “Cultura y Ciudadanía” forma parte de la Estrategia de Desarrollo Sostenible 2030, impulsada por el Ministerio de Derechos Sociales y Agenda 2030.⁸

En relación a los conceptos en los que se ha enfocado especialmente el cuestionario⁹, presentamos las definiciones utilizadas y los porcentajes obtenidos en función de si guardan o no vinculación con la política implementada en cada país miembro. No forma parte de este trabajo y de este análisis ahondar en las particularidades, coherencia y/o detalles de lo que ocurre en cada uno de ellos.

Ciudadanía cultural y derecho a la cultura.

Entre los distintos fundamentos que se postularon para caracterizar a las políticas culturales de base comunitaria, **todos los países** (100%) consideraron que las implementadas en sus territorios estaban basadas en el concepto de ciudadanía cultural y derecho a la cultura. Por ciudadanía cultural entendemos "a la cultura como un derecho del ciudadano y, en particular, como un derecho a la creación de ese derecho por todos aquellos que vienen siendo sistemática y deliberadamente excluidos..."¹⁰ (CHAUÍ, 2013). Nos referimos al acceso por parte de todos y todas al ejercicio de los derechos a la

⁸ Concretamente está incluido en la "Política Aceleradora 1: La transición social. Redistribuir la riqueza y garantizar los derechos", que se compromete con los ODS 1, 5, 6, 7, 10, 11, 16 y 17.

⁹ En el cuadro 3 se detallan los conceptos y fundamentos preestablecidos en el cuestionario y las respuestas de cada país.

¹⁰ CHAUÍ, Marilena. Ciudadanía cultural. El derecho a la cultura. Caseros: RGC Ediciones, 2013. Págs. 82 y 83.

información, al disfrute, a la producción cultural y a la participación, entre otros aspectos sustanciales.

Interculturalidad.

Lo mismo ocurre con el principio de la interculturalidad. Por interculturalidad entendemos al “tipo de relación que se establece intencionalmente entre culturas y que propugna el diálogo y el encuentro entre ellas a partir del reconocimiento mutuo de sus respectivos valores y formas de vida.”¹¹ Como estas respuestas lo demuestran, en el campo de las políticas culturales el tema del derecho a la cultura y la reivindicación del diálogo entre culturas, es compartido por **todos los países** (100%), cualquiera sea la forma que adquiera el desarrollo de la política que impulse su ejercicio.

Intergeneracionalidad.

“Por intergeneracionalidad entendemos a las prácticas de reunir a personas de diferentes edades o generaciones en actividades decididas y mutuamente beneficiosas que promueven una mayor comprensión y respeto.”¹² Este principio, que refleja el espíritu de una comunidad inclusiva con sus generaciones, es compartido en **11 de los 12 países** (91,66%). El único que marcó que no lo contempla es Costa Rica, cuyo Ministerio es de Cultura y Juventud.

Perspectiva de género.

“Por perspectiva de género entendemos la inclusión de las políticas y acuerdos internacionales en materia de género, así como de un enfoque que prioriza las políticas de eliminación de brechas y violencias hacia las mujeres y LGBT+”¹³. Esta perspectiva, que la cooperación iberoamericana incluye en sus programas e iniciativas, y que como sabemos, tiene de manera explícita un ODS que lo promueve - el 5: “Lograr la igualdad entre los géneros y empoderar a todas las mujeres y las niñas”-, es compartida por **9 de los 12 países** (75%). Han contestado que no utilizan este enfoque Paraguay, El Salvador y Uruguay (estos dos últimos, como vimos más arriba, tampoco tienen como marco la Agenda 2030).

¹¹ Ver entrada del diccionario de términos clave ELE, del CVC (Centro Virtual Cervantes): https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/interculturalidad.htm

¹² Ver <https://iberoamericamayores.org/>

¹³ Convención interamericana para prevenir, sancionar y erradicar la violencia contra la mujer - "Convención de Belem do Pará".

Buen Vivir o Vivir Bien.

“El Buen Vivir o Sumak Kawsay es una idea movilizadora que ofrece alternativas a los problemas contemporáneos de la humanidad. El Buen Vivir construye sociedades solidarias, corresponsables y recíprocas que viven en armonía con la naturaleza, a partir del cambio en las relaciones de poder. El Sumak Kawsay fortalece la cohesión social, los valores comunitarios y la participación activa de individuos y colectividades en las decisiones relevantes para la construcción de su propio destino y felicidad.”¹⁴ (SECRETARÍA NACIONAL DE PLANIFICACIÓN Y DESARROLLO DE ECUADOR, 2013, p. 23).

Este concepto, recogido de los pueblos indígenas de *Nuestra América*, se ha expandido en el último decenio, con el protagonismo de los movimientos sociales ligados a la cultura comunitaria. Por ello, es una conquista importante que **dos tercios de los países** (66%) lo tengan como uno de sus basamentos en sus políticas. No lo han incluido Costa Rica, El Salvador, Uruguay y, ciertamente, España.

Gestión compartida. Participación social.

Finalmente, si bien la pregunta acerca de la participación social estuvo más ligada a los procesos de gestión de la política pública que a sus fundamentos, es importante destacar que se trata de un elemento central en el campo de las políticas culturales de base comunitaria, ya que marca un posicionamiento político claro que genera condiciones para construir otro tipo de institucionalidad, más cercana a las necesidades de sus sujetos destinatarios (protagonistas). Por *gestión asociada* entendemos al ámbito de la gestión pública donde la sociedad civil, a través de referentes y/o representantes, participa de una manera más o menos activa en alguno de los procesos de desarrollo de la política pública y no solamente como “beneficiaria”. Asumimos además que es “transformadora” cuando ese proceso logra generar cambios profundos en los modos de gestión y en los resultados de esa política. **10 de los 12 países** (83,33%) integrantes del Programa IberCultura Viva lograron construir y/o declarar tener una gestión asociada. Uruguay y Perú fueron los dos países que no la contemplaron, siendo este último, paradójicamente, el único país -además de Brasil- que ha logrado sancionar una Ley de Promoción de los Puntos de Cultura (la N° 30.487 - publicada en julio del 2016 y su reglamento en 2018), la cual fue construida participativamente.

¹⁴ SECRETARÍA NACIONAL DE PLANIFICACIÓN Y DESARROLLO DE ECUADOR. Plan Nacional para el Buen Vivir 2013-2017. Quito, Ecuador. SENPLADES, 2013. Página 23.

Destinatarios, ejes temáticos y componentes de las PCBC

Venimos afirmando que las políticas culturales de base comunitaria se asientan en iniciativas colectivas -y no individuales-, y que su inspiración han sido los Puntos de Cultura. Repasemos entonces lo que el Programa IberCultura Viva entiende por ellas:

“Se entienden por organizaciones culturales comunitarias aquellas que desarrollan una acción cultural, educacional y/o de comunicación popular vinculada a un determinado territorio, permanentemente y no directamente vinculadas al ámbito estatal o al mercado de bienes, productos y servicios culturales. Son *cultura viva* iniciativas desarrolladas en/por centros culturales, radios o televisión comunitaria, diarios barriales, grupos de teatro, danza, circo, artes visuales, grupos que trabajan con cine, literatura, rescate de identidad, saberes tradicionales, alternativas económicas solidarias y colaborativas.”¹⁵ (IBERCULTURA VIVA 10 AÑOS: Tejer memorias, celebrar la diversidad, ampliar redes y construir el futuro, 2024, p. 29)

También venimos reforzando la idea del trabajo en red, de la incorporación de cosmovisiones diversas y de poblaciones excluidas o en situación de vulnerabilidad, entre ellas las de pueblos originarios y comunidades afrodescendientes. Estos sujetos sociales son, efectivamente, la principal población destinataria de IberCultura Viva, y la que suelen contemplar las distintas políticas culturales de base comunitaria de los países. Al tener ese fuerte arraigo participativo e intersectorial por un lado; y una convicción movilizadora y de agencia para su incorporación en las agendas públicas locales, regionales e internacionales por el otro, se *vuelven* destinatarias las personas de ámbitos públicos y académicos (y también de la sociedad civil), sobre todo en términos de sensibilización, investigación y comunicación de las experiencias y de los procesos. Personas a las que solemos denominar *gestores culturales*.

Principal Público Destinatario.

Al consultar en el cuestionario acerca de cuál es el principal público destinatario del programa o política, teniendo la posibilidad de seleccionar los 4 que tiene IberCultura Viva (Colectivos, organizaciones y redes culturales de base comunitaria; Pueblos originarios; Comunidades afrodescendientes; Gestores Culturales), **todos los países, los**

¹⁵ [“IberCultura Viva 10 Años: Tejer memorias, celebrar la diversidad, ampliar redes y construir el futuro” \(2024\) página 29.](#)

12, mencionan a los colectivos, organizaciones y redes de Cultura Comunitarias (como era de esperar). Por otra parte, **casi el 60%** tiene también como principales destinatarios a pueblos originarios y a comunidades afrodescendientes (Costa Rica, México, Argentina, Perú, Brasil, El Salvador y Ecuador). Y **dos tercios** destinan sus acciones a Gestores Culturales. Es decir que, a los anteriores 7 países que tienen a los 4 públicos como destinatarios, se le suma España para Gestores (8 de 12).

Además, 3 países identifican específicamente dentro de sus destinatarios a las instancias territoriales de cultura, Consejos Departamentales, Distritales y Municipales de Cultura (Colombia); la población rural y campesina (Costa Rica); y a infancias y juventudes; personas privadas de la libertad; mujeres; personas con discapacidad (México). Es de subrayar que en los demás países esas poblaciones detalladas por Costa Rica y México podrían estar contempladas dentro del trabajo de los colectivos; y la población detallada por Colombia podría estar contemplada dentro de los gestores.¹⁶

Ejes temáticos específicos o prioritarios.

Un público destinatario tan diverso requiere un abanico temático múltiple que, al sólo efecto de ilustrar de manera general, fueron agrupados en el cuestionario en una cantidad de 8 dimensiones: Comunicación Comunitaria; Economía social y solidaria; Diversidad sexual e Igualdad de géneros; Identidad, memoria y patrimonio inmaterial; Cultura Ambiental; Cuidado y promoción de la salud; Cultura digital; Arte, educación y deportes.

En términos de ejes temáticos específicos o prioritarios que abordan las políticas, sólo 2 países no tienen alguno para detallar (Uruguay y Perú, que marcaron la opción “Ninguno”). Los otros 10 tienen a la “Identidad, memoria y patrimonio inmaterial” (marcado por todos), “Comunicación comunitaria”, “Economía social y solidaria”, “Diversidad sexual e igualdad de géneros” (90%), “Arte, educación y deportes” (80%), “Cultura ambiental” (70%), “Cultura digital” (50%) y “Cuidado y promoción de la salud” (40%).

Otros temas que surgieron son: “Accesibilidad Cultural y equidad”, “Territorios Rurales y Cultura Alimentaria”, “Cultura Urbana y derecho a la Ciudad”, “Territorios de Frontera e Integración Latinoamericana” (Brasil). Y la “Construcción de redes culturales comunitarias y populares” (Colombia) y el “Fortalecimiento de las organizaciones”

¹⁶ Para un detalle más ilustrativo, ver el Gráfico 1.

(Perú), que tienen mayor relación con el objetivo de la política que con un eje temático particular.¹⁷

Dimensiones centrales y componentes de las PCBC

Como fue mencionado, el presente cuestionario fue elaborado a partir de reuniones con los 12 países integrantes del Programa IberCultura Viva con el fin de conocer más profundamente los modelos de desarrollo de las políticas culturales de base comunitaria que implementan y cómo es su concepción operativa general, es decir, cuáles son los componentes o bienes, servicios y producciones que ofrecen a la población.

El emergente fundacional de este tipo de políticas, ese que implicó *la inversión de lo cotidiano*, tuvo cara de convocatoria. Se trató de redireccionar el presupuesto disponible para construir grandes infraestructuras culturales en centros urbanos de Brasil, a una inversión en las periferias y las comunidades que sostenían a diario sus espacios culturales de manera colectiva. Esa quizás fue la principal iniciativa, pero no la única. La articulación en red, los procesos educativos y formativos, la inclusión digital y las posibilidades de tener herramientas tecnológicas para contar las propias historias y no ser contadas por otros, también tuvieron su lugar y complementaron el trabajo.

Aportaron también en el continente los programas vinculados al *arte y la transformación social*, con otros mecanismos y capacidades; las experiencias de movilización, congresos y encuentros; el patrimonio cultural inmaterial y el reconocimiento de los saberes populares, ancestrales, comunitarios; la incidencia y la imaginación política. Una nueva pedagogía: creativa, pulsante y viva; una *escuela latinoamericana de gestión y política cultural*. Tiempos constituyentes, de abajo hacia arriba.

Las formas delineadas para homogeneizar el relevamiento de la información, en tanto componentes que tienen o han tenido las políticas culturales de base comunitaria, fueron las siguientes: el otorgamiento de apoyo económico y/o material a proyectos y actividades; el registro, mapeo y/o reconocimiento de actores y/o prácticas; los esquemas de formación presencial y/o virtual; la política de articulaciones con distintas áreas,

¹⁷ Para un detalle más ilustrativo, ver el Gráfico 2.

instituciones y/o actores sociales; las estrategias de visibilización y difusión; y la producción de publicaciones e investigaciones sobre la política y sobre el tema.¹⁸

Apoyo económico y/o material.

Este componente suele desarrollarse a través de convocatorias públicas para el financiamiento de proyectos, pero también a través de algunas contrataciones directas para el fortalecimiento de actividades puntuales o por determinado período (asistencias artísticas en festivales, apoyo jurídico y administrativo para los espacios y organizaciones, talleristas y capacitadores propios de los colectivos, movilidad de los agentes culturales a encuentros, foros, etc.).

De los 12 países integrantes de IberCultura Viva, 10 tienen o han tenido en sus políticas culturales de base comunitaria alguna convocatoria pública para el financiamiento de proyectos (menos España y Uruguay). Además, 8 países han tenido al menos una propuesta de apoyo a través de contrataciones directas (menos Brasil, Ecuador, Paraguay y Uruguay).

Registros y mapeos. Reconocimientos y prácticas.

Este componente implica un trabajo de delimitación del universo de destinatarios de las políticas culturales de base comunitaria y puede llevarse a cabo a través de Registros nacionales específicos de Puntos de Cultura, registros generales de agentes culturales, mapeos en línea y/o sistemas de información cultural.

El proceso de registro y mapeo suele ser autoadministrado y funcionar como requisito previo para participar de las convocatorias u otras iniciativas de la política. De los 12 países integrantes de IberCultura Viva, 10 tienen o han tenido algún tipo de registro y/o mapeo de los colectivos culturales comunitarios, pueblos indígenas y/o comunidades afrodescendientes existentes en el país y de sus prácticas culturales (menos El Salvador y Paraguay).

A diferencia de la anterior, la certificación y el reconocimiento, o la inclusión en un inventario, banco y/o recusero de prácticas y saberes culturales suele incluir un proceso de evaluación y valoración por parte de la institucionalidad pública para determinar quiénes pueden o no obtenerla o integrarlo. Con respecto a si realizan o han realizado algún tipo de certificación o reconocimiento, la mitad de los países lo tiene:

¹⁸ En el cuadro 4 se detallan los componentes mencionados y las respuestas de cada país.

Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica y España. Si bien Uruguay contestó “no” a esta pregunta, sí ha marcado la cantidad de colectivos que tiene certificación o reconocimiento, por lo que podría incluirse también. Con lo cual, podemos establecer que **todos los países** han incluido en el desarrollo de sus políticas culturales de base comunitaria al menos una convocatoria pública para el financiamiento de proyectos; o algún tipo de reconocimiento o certificación al colectivo cultural, pueblo originario y comunidad afrodescendiente..

Esquemas de Formación

Los procesos formativos han sido una parte sustancial y constitutiva del campo de las políticas culturales a lo largo de la historia. Y también han sido una estrategia de articulación y construcción de sentido entre las propias organizaciones y colectivos culturales. Por ello, también son impulsadas como uno de los componentes más relevantes de las políticas culturales de base comunitaria. Al respecto, y al ser múltiples sus posibilidades de implementación, se establece contemplar las instancias impulsadas directamente desde el programa o política como un esquema planificado y medianamente sostenido (ya sea de manera presencial o virtual), el desarrollo de plataformas web de contenidos y los acuerdos específicos con otros actores sociales (como universidades).

De los 12 países integrantes de IberCultura Viva, **2 tercios** tienen o han tenido en sus políticas culturales de base comunitaria un esquema de formación (presencial o virtual) planificado y más o menos sostenido en el tiempo (menos España, Uruguay, El Salvador y Paraguay). El mismo porcentaje (y los mismos países menos Paraguay, pero sí Ecuador) tiene espacios de formación presencial, que se desarrollan a través de distintas modalidades, relevancia y frecuencia como jornadas específicas en épocas de convocatorias (procesos pedagógicos facilitadores del acceso, a sectores que no solían estar “acostumbrados” a presentar proyectos); encuentros nacionales, regionales, zonales; intercambio de saberes y/o experiencias.¹⁹ También 8 países (Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, México, Paraguay y Uruguay) tienen o han tenido acuerdos específicos de formación brindados por otros actores sociales, generalmente universidades públicas, y en el caso de Brasil los Pontones de Cultura.

¹⁹ Para un detalle más ilustrativo, ver el Gráfico 3.

Finalmente, la mitad de los países tiene una plataforma web específica de formación con contenidos relevantes para la cultura comunitaria (España, Paraguay, Argentina, Colombia, Brasil, Chile).

Visibilización, difusión, divulgación.

Es probable que los procesos de posicionamiento público de las políticas culturales de base comunitaria no hayan acompañado el grado de desarrollo obtenido en términos de institucionalidad.²⁰ La sociedad en su conjunto no está muy interiorizada o familiarizada con el término, pero tampoco lo está el gran universo organizativo que podría caracterizarse como integrante del sector. Más allá de esto, el relevamiento estuvo orientado a los servicios brindados a los colectivos en cuanto a las posibilidades de darle visibilidad a sus proyectos a través de plataformas, calendarios y acceso a la información por parte de la población general.

Al respecto, se destaca que **menos de la mitad de los países** tienen una plataforma web específica de difusión de las producciones culturales de las organizaciones, pueblos originarios y/o comunidades afrodescendientes (Argentina, Brasil, Chile, México y Paraguay). Y **sólo 3 países** (Argentina, Paraguay y Costa Rica) tienen un calendario especialmente dedicado a difundir las actividades, festividades, espectáculos, etc. que realizan.

Finalmente, en cuanto a la investigación y publicaciones, podemos mencionar que **un único país** tiene este componente como dimensión principal de su política (España) y otros 3 países lo tiene como una dimensión secundaria (El Salvador, Argentina y Chile).

Articulaciones y Trabajo en Red.

Para las políticas culturales de base comunitaria la articulación, en sí misma, es más un objetivo que un medio. Es tan importante porque pone en funcionamiento el fundamento de *desculturizar la cultura* (VICH, 2014), su transversalidad, la capacidad de territorialización y capilaridad con las comunidades y la idea de intersectorialidad, entre otras. Y por supuesto, el salto diferencial del trabajo en red. Por ese motivo, el cuestionario pretendió relevar con cuáles áreas del estado, actores sociales y/o

²⁰ Con excepción del alcance logrado en Brasil al calor de la movilización social y política que impulsó la sanción de la ley en 2014, con cientos de Puntos de Cultura en la cámara legislativa; o la declaración de la ley de emergencia cultural Aldir Blanc y otras sucesivas (Paulo Gustavo y Aldir Blanc 2) para la descentralización de los recursos y el fomento a la cultura.

institucionales la política cultural de base comunitaria ha fomentado y/o fomenta y promueve articulaciones. Identificó entre las potenciales a las siguientes: otras áreas y/o programas de la cartera de cultura; otros organismos del Estado Nacional, los Estados/provincias; las Municipalidades/ alcaldías/ ciudades; Universidades u otras casas de estudios; Organismos y/o programas de cooperación internacional; y a las Redes de Organizaciones de Cultura Viva Comunitaria.

Lo primero y principal es que **todos** los países han desarrollado estrategias de articulación para promover sus políticas culturales de base comunitaria. La mayoría, con otros organismos del estado nacional y con municipalidades, alcaldías o ciudades (83% ambos) y/u otras áreas o programas del organismo de cultura (75%). Es de destacar que menos de la mitad lo han logrado hacer con provincias o estados (41%). Con respecto a la articulación con Universidades u otras casas de estudios; Organismos y/o programas de cooperación internacional y Redes de Organizaciones de CVC en todos los casos existe un porcentaje algo mayor a la mitad (58%). Finalmente, en uno de los casos (Colombia) se integra a “los procesos de iglesia” y a otras redes de organizaciones de víctimas de crímenes de Estado, redes de lugares de memoria (que podrían interpretarse dentro de las Redes de organizaciones de CVC).²¹

Para finalizar este apartado nos parece importante hacer mención a la jerarquización²² que le han dado los países a cada uno de estos componentes desarrollados.

Con respecto a las dimensiones centrales de la política cultural de base comunitaria que impulsan, es interesante resaltar que en los casos en los cuales existe apoyo económico y/o material, este se constituye en el principal componente (66%) y en el resto se da de manera ocasional. En el caso del reconocimiento, registro y/o mapeo, también se constituye en principal en el 66% de los países, y secundario en un 17%.

El proceso de articulación y trabajo en red también es jerarquizado como importante ya que en el 75% de los casos aparece como componente principal o secundario de la política.

²¹ Para un detalle más ilustrativo, ver el Gráfico 4. Para un detalle por país, ver el cuadro 5.

²² Para un detalle más ilustrativo, ver el Gráfico 5. Para un detalle por país, ver el cuadro 6.

Tanto la difusión y visibilización, como la formación, aparecen como dimensiones importantes de este tipo de políticas (66%), aunque han aparecido ambas con mayor porcentaje como componente secundario. Finalmente, la investigación y publicaciones es un componente que se da en la mayoría de las políticas de forma ocasional (41%), no se realiza o es secundaria (25% en cada caso) y es secundaria o principal solo en el 33%.

Con estos datos parece haber una pista sobre los modelos de gestación de estas políticas, no excluyentes, a veces complementarios, pero que se constituyen en componentes indispensables: el apoyo material y/o económico por un lado; y el reconocimiento, registro y/o mapeo por el otro.

Apostillas

Emprender un trabajo de este tipo, en el que se busca generar una caracterización de las políticas culturales de base comunitaria a partir de un cuestionario modelo, tiene infinidad de complejidades en cuanto al manejo e interpretación de la información, y a los actores institucionales, tiempos y dedicación que le dedica cada uno de ellos. Sin embargo, tuvo un diseño cuidado y colaborativo, y el programa IberCultura Viva brindó un espacio de capacitación y asesoramiento permanente para que pueda ser completado de acuerdo a lo previsto.

Sistematizar para comprender mejor. Desde la creación de IberCultura Viva hace una década, podemos decir que todos los países miembros han desarrollado su propia política cultural de base comunitaria o han incorporado a este campo de producción a algunas otras políticas similares destinadas a las culturas populares y tradicionales. Se trata de la institucionalización de una perspectiva latinoamericana de política cultural, que incluso se ha ganado su lugar en los procesos de construcción del Plan de derechos culturales de España (enclave iberoamericano).

Pueden ser políticas o programas diversos y de diferente alcance o magnitud (temas que quedarán para otro trabajo), pero que tienen claramente visiones compartidas y que sus iniciativas se adaptan a las situaciones y condiciones de posibilidad de cada país, lo que puede reflejarse en el desarrollo de los componentes. Y por supuesto, a sus coyunturas políticas e institucionales.

Si bien fue mencionado, no fue profundizado en este análisis el rol que ha tenido el Movimiento de Cultura Viva Comunitaria de cada país en términos de incidencia y de su aporte específico a la creación y/o consolidación de cada política. Que sabemos que, de una forma u otra, la hubo. Sí fue resaltada la importancia del protagonismo de la sociedad civil en la construcción de su propio destino, en la reivindicación de la participación como modelo de gestión indisoluble para este tipo de políticas.

Cerramos este trabajo con la esperanza de que haga algún aporte sustantivo para la consolidación de las políticas y para construir las iniciativas necesarias para la próxima década. 10 años de IberCultura Viva, una oportunidad para seguir sistematizando y fortaleciendo las políticas culturales de base comunitaria.

Referencias bibliográficas

CHAUÍ, Marilena. Ciudadanía cultural. El derecho a la cultura. Caseros, Argentina. RGC Ediciones, 2013.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo. Un balance latinoamericano. En: GARCÍA CANCLINI, Néstor (ed.), Políticas culturales en América Latina. México. Grijalbo, 1987.

IBERCULTURA VIVA. IberCultura Viva 10 Años: Tejer memorias, celebrar la diversidad, ampliar redes y construir el futuro. Buenos Aires. RGC - Redes de Gestión Cultural, 2024. Disponible en línea en: [Inicio > Biblioteca > LIBRO | IberCultura Viva 10 Años: Tejer memorias, celebrar la diversidad, ampliar redes y construir el futuro](#)

SECRETARÍA NACIONAL DE PLANIFICACIÓN Y DESARROLLO DE ECUADOR. Plan Nacional para el Buen Vivir 2013-2017. Quito, Ecuador. SENPLADES, 2013.

VICH, Víctor. Desculturizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política. Buenos Aires. Siglo XXI, 2014.

Otras fuentes

CENTRO VIRTUAL CERVANTES. Diccionario de términos clave de ELE. https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/

CONVENCIÓN INTERAMERICANA PARA PREVENIR, SANCIONAR Y ERRADICAR LA VIOLENCIA CONTRA LA MUJER - "Convención de Belem do Pará".

Página web del “Programa Iberoamericano de Cooperación sobre la Situación de las Personas Adultas Mayores” (PICSPAM). <https://iberoamericanamayores.org/>

Relevamiento de la información vertida en el Cuestionario para Países - “Políticas Culturales de Base Comunitaria”, desarrollado en el mes de septiembre de 2024. Cuadros y gráficos de elaboración propia en base a las respuestas.

Anexo 1. Cuadros y gráficos.

Cuadro 1.

País	Rango jerárquico más alto del área específica
Brasil	Diretoria da Política Nacional de Cultura Viva - Secretaria de Cidadania e Diversidade Cultural
México	Dirección General de Vinculación Cultural
Paraguay	Dirección General de Diversidad, Derechos y Procesos Culturales
Chile	Departamento Ciudadanía Cultural
Costa Rica	Dirección de Gestión Sociocultural
Argentina*	Dirección Nacional de Diversidad y Cultura Comunitaria - Secretaría de Gestión Cultural (2023)
El Salvador	Dirección Nacional de Espacios Culturales
Colombia	Dirección de Fomento Regional - Viceministerio de los Patrimonios, las Memorias y Gobernanza Cultural
Uruguay	Área de Gestión Territorial - Dirección Nacional de Cultura
Perú	Puntos de Cultura - Dirección de Artes - Dirección General de Industrias Culturales y Artes
España	Sin área específica
Ecuador	Sin área específica

* Hacia fines de 2024 pasó a ser la Dirección de Programas Socioculturales y Formación

Cuadro 2. Políticas y año de creación.

País	Nombre de la PCBC más importante vigente	Año
Brasil	Política Nacional de Cultura Viva	2004
Argentina	Puntos de Cultura	2011
Perú	Iniciativa Puntos de Cultura	2011
Costa Rica	Puntos de Cultura*	2015
España	Programa Cultura y Ciudadanía	2015
Ecuador	Ley Orgánica de Cultura**	2016
Uruguay	Programa Puntos de Cultura	2017
México	Programa Cultura Comunitaria	2019
El Salvador	Fondos concursables para la reactivación del sector cultural***	2021
Paraguay	Programa Puntos de Cultura	2021
Chile	Programa Puntos de Cultura Comunitaria .	2022
Colombia	Estrategia Territorial Gobernanza Cultural para la Paz	2022

* Costa Rica planteó que su política es integral, y no sólo Puntos de Cultura. Los Programas de apoyo y fortalecimiento a la cultura comunitaria de la Dirección de Gestión Sociocultural son: Acompañamiento Técnico en Gestión Sociocultural, Fondos Concursables (Becas Taller y Puntos de Cultura) y Capacitación en Gestión Sociocultural

** Cultura Viva Comunitaria. Red de Gestión Cultural Comunitaria. Arts. 105 y 122 de la Ley Orgánica de Cultura

*** Estos fondos corresponden al 2021-2023. Por otra parte, es interesante mencionar que El Salvador, en 2016, tuvo una convocatoria de Puntos de Cultura.

Cuadro 3. Conceptos, fundamentos y principios

País	Agenda 2030-ODS	Ciudadanía cult. y der. a la cultura	Buen vivir o vivir bien	Interculturalidad	Intergeneracionalidad	Perspectiva de género	Gestión asociada/compartida
Argentina	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí
Brasil	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí
Chile	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí
Colombia	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí
Costa Rica	Sí	Sí	No	Sí	No	Sí	Sí
Ecuador	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí
El Salvador	No	Sí	No	Sí	Sí	No	Sí
España	Sí	Sí	No	Sí	Sí	Sí	Sí
México	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí
Paraguay	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	No	Sí
Perú	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	No
Uruguay	No	Sí	No	Sí	Sí	No	No

Cuadro 4. Componentes

	Apoyo económico y/o material		Registro y reconocimiento		Esquema Formación				Difusión y visibilización	
País	Convocatorias	Contrataciones	Registro o mapeo	Certificación o reconocimiento	Formación Gr.	Web educativa	Presencia propia	Acuerdos con otros actores	Web producciones	Calendario
Argentina	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí
Brasil	Sí	No	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	No
Chile	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	No
Colombia	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	No	No
Costa Rica	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	No	Sí	Sí	No	Sí
Ecuador	Sí	No	Sí	No	Sí	No	No	No	No	No
El Salvador	Sí	Sí	No	No	No	No	No	No	No	No
España	No	Sí	Sí	Sí	No	Sí	No	No	No	No
México	Sí	Sí	Sí	No	Sí	No	Sí	Sí	Sí	No
Paraguay	Sí	No	No	No	No	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí
Perú	Sí	Sí	Sí	No	Sí	No	Sí	No	No	No
Uruguay	No	No	Sí	No	No	No	No	Sí	No	No

Cuadro 5. Articulaciones

Articulaciones	AR	BR	CH	CO	CR	EC	SV	ES	MX	PY	PE	UY
Otras áreas y/o programas de la cartera de cultura	x	x	x	x	x		x		x	x		x
Otros organismos del Estado Nacional	x	x	x	x	x		x	x	x		x	x
Estados/ provincias	x	x		x					x			x
Municipalidades/ alcaldías/ ciudades	x	x	x	x	x		x		x	x	x	x
Universidades u otras casas de estudios	x	x	x	x	x				x			x
Organismos y/o programas de cooperación internacional	x	x	x	x	x				x			x
Redes de Organizaciones de CVC	x	x	x	x		x				x		x
Otros; procesos de iglesia y otras redes				x								

Cuadro 6. Jerarquización de componentes.*

Componentes	AR	BR	CH	CO	CR	EC	SV	ES	MX	PY	PE	UY
Apoyo económico y/o material	Princ.	Princ.	Princ.	Ocas.	Princ	Princ.	Princ.	Ocas.	Ocas.	Princ.	Ocas.	Princ.
Registro, mapeo - Reconocimiento	Princ.	Princ.	Princ.	Princ.	No R.	Princ.	No R.	Princ.	Sec.	Sec.	Princ.	Princ.
Formación	Princ.	Sec.	Ocas.	Sec.	Sec.	Ocas.	Ocas.	Sec.	Princ.	No R.	Sec.	Sec.
Articulación. y trabajo en Red	Princ.	Princ.	Princ.	Princ.	No R.	Ocas.	Sec.	Princ.	Sec.	Sec.	Ocas.	Sec.
Difusión y visibilización	Princ.	Sec.	Princ.	Sec.	Ocas.	Sec.	No R.	Princ.	Sec.	Ocas.	Sec.	Ocas.
Investigación y publicaciones	Sec.	Ocas	Sec.	Ocas.	No R.	No R.	Sec.	Princ.	Ocas.	No R.	Ocas.	Ocas.

* Principal / Secundario / Ocasional / No realiza.

Gráfico 1. Destinatarios.

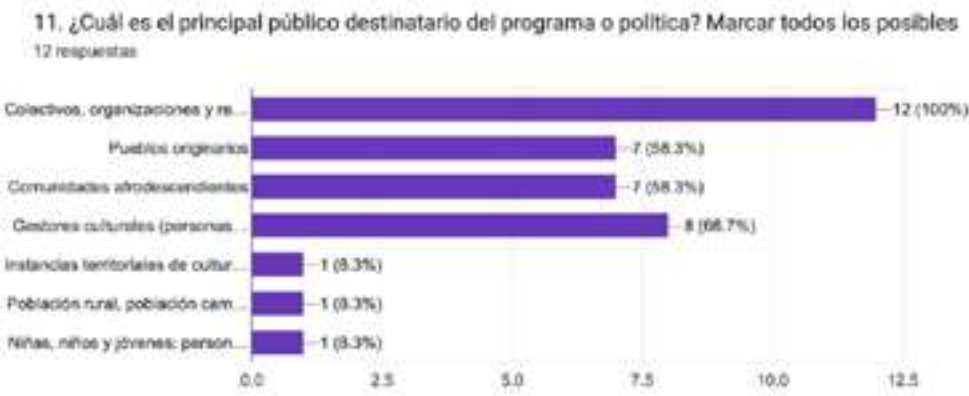


Gráfico 2. Ejes Temáticos.

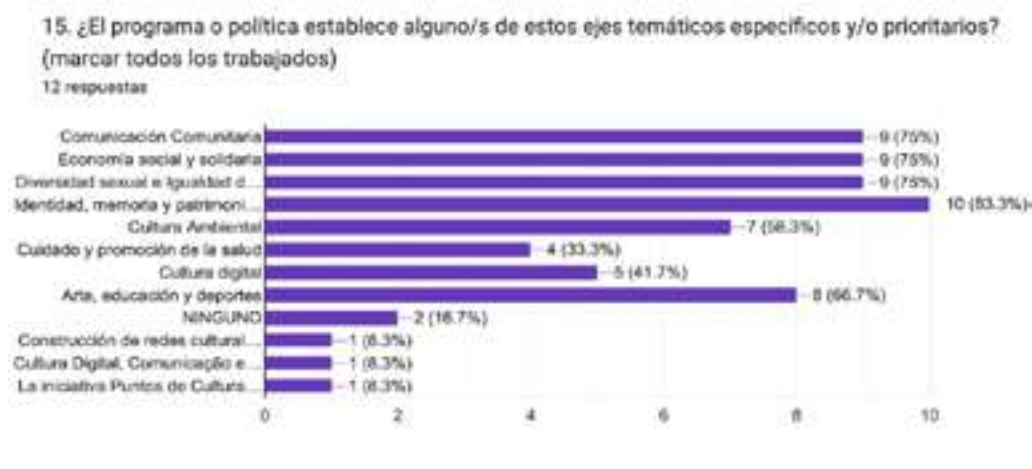


Gráfico 3. Modalidad de formación presencial

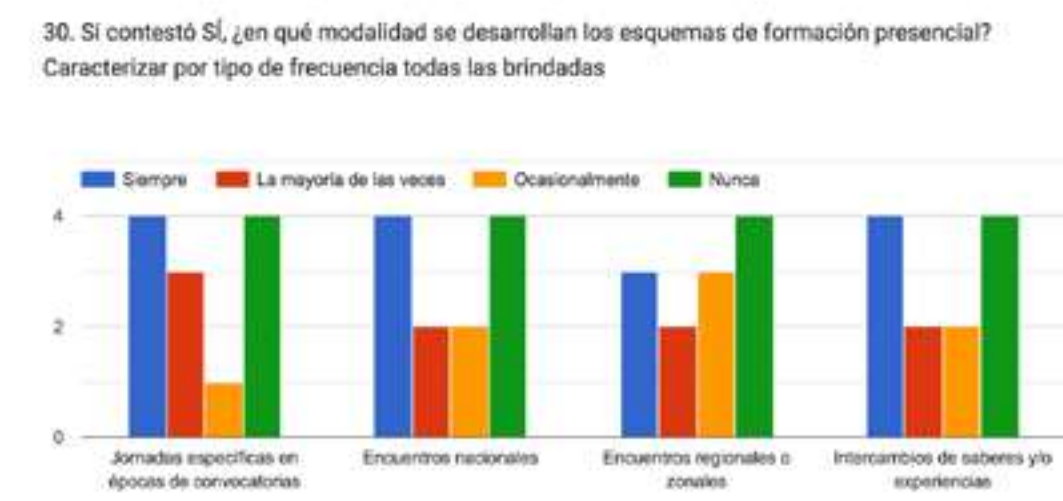


Gráfico 4. Articulaciones

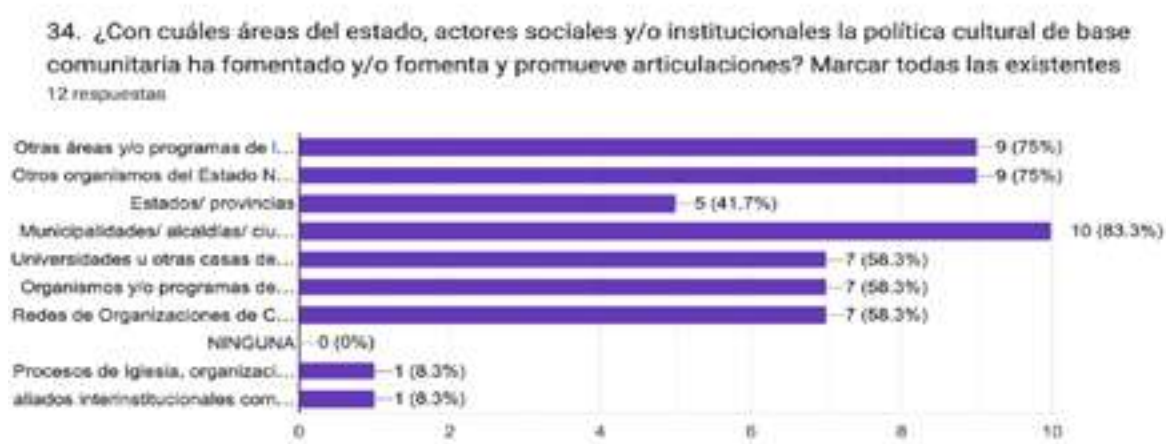
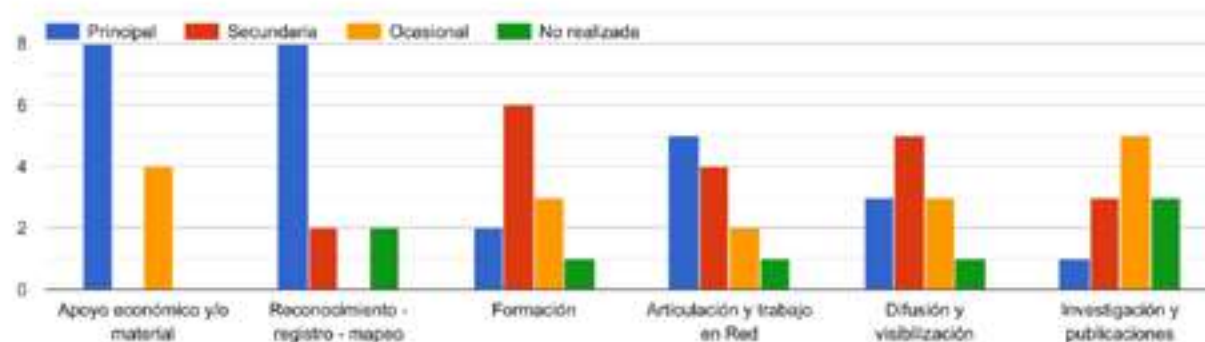


Gráfico 5. Jerarquización de componentes.

19. Jerarquizar las dimensiones, componentes o actividades centrales que tiene la política cultural de base comunitaria en función de su importancia y presupuesto asignado



20 AÑOS DE PUNTOS DE CULTURA: SU INFLUENCIA EN LA POLÍTICA LOCAL (CÓRDOBA, ARGENTINA), EXPERIENCIAS Y DESAFÍOS

Mariana Carla Gutiérrez¹

RESUMEN: Este artículo analiza la influencia del Programa Nacional de Cultura, Educación y Ciudadanía Cultura Viva, de Brasil, en las políticas culturales cordobesas. Se examina la experiencia de implementación local y el modo en que la construcción de la política cultural intervino en la subjetivación política de colectivos culturales. Destacamos la importancia de las redes y la construcción de legitimidad en el contexto latinoamericano y argentino, junto con las dimensiones instituidas e instituyentes de la cultura comunitaria local. Dentro de los desafíos, identificamos problemáticas como la participación instrumental, la descoordinación estatal y la precarización en el ámbito cultural. Finalmente, planteamos nuevos interrogantes sobre el rol de la cultura comunitaria en el contexto de radicalización de proyectos políticos autoritarios y agendas anti-igualitarias.

PALABRAS CLAVE: Política Cultural; Política Local; Subjetivación Política; Participación; Gobernanza En Red.

1. INTRODUCCIÓN

Apelando a la pedagogía pero también a la efectividad que tienen las metáforas matemáticas para resaltar variables y relaciones, Celio Turino, ideólogo de los Puntos de Cultura, propuso la fórmula $PC=(A+P)^R$: “Punto de Cultura presupone autonomía y protagonismo sociocultural potencializados por la articulación en red (2013, p. 91)”.

Esta idea de la red es potente debido a que condensa una serie de representaciones sobre el entramado de actores gubernamentales y no gubernamentales para la construcción política y de políticas que cobró popularidad desde finales de siglo pasado. De hecho, la administración pública y la ciencia política, a principios de la década de 1990, comenzaron a conceptualizar las “redes de políticas públicas” y la “gobernanza en red” (DAVIES, 2011) como modelos de gestión pública.

En el ámbito particular de la cultura comunitaria, la red de organizaciones que se dio en llamar Movimiento Cultura Viva Comunitaria, amplificó el alcance de las políticas culturales comunitarias, irradiando los efectos de la experiencia brasileña hacia otros contextos iberoamericanos.

¹ Doctora en Ciencia Política por la Universidad Nacional de Córdoba. Investigadora postdoctoral del Instituto de Economía y Finanzas, FCE, UNC. Ex becaria doctoral de CONICET, con beca radicada en el Instituto de Estudios en Comunicación, Expresión y Tecnologías, FCC, UNC.

En particular, el Programa Nacional de Cultura, Educación y Ciudadanía Cultura Viva, del que toma el nombre el movimiento, comenzó a implementarse en Brasil en 2004. Se inspiraron en este numerosos procesos de incidencia para la implementación de políticas similares. A saber, los Parques Bibliotecas de Medellín, el Programa Esquinas de Montevideo y las políticas de fomento de la cultura comunitaria desarrolladas por los gobiernos de Argentina y Costa Rica. En los años sucesivos a la inauguración de estos, el encuadre de ciertas políticas públicas como políticas de base comunitaria cobró fuerza en países como Argentina, Perú, Costa Rica y Guatemala y en ciudades como Medellín, Lima y Campinas y iniciándose también procesos legislativos inspirados en los Puntos de Cultura y la Cultura Viva Comunitaria (en adelante, CVC) (FUENTES FIRMANI, 2018).

Particularmente en la ciudad de Córdoba, en 2019 fueron sancionadas dos ordenanzas vinculadas al marco de política pública (*policy frame*) de la Cultura Comunitaria (GUTIÉRREZ, 2019), fruto de la *expertise* y trayectoria de incidencia de algunos actores movilizados en este ámbito subnacional particular.

Las políticas culturales de base comunitaria contienen desde su concepción elementos de la democracia cultural y del enfoque recursista de la cultura (GUTIÉRREZ, 2023). Lo innovador para el momento del surgimiento de tales acciones públicas era que, partiendo de un proceso de construcción “de abajo hacia arriba” (TURINO, 2013; WORTMAN, 2017) de la política pública, el Estado reconocía las iniciativas culturales generadas en sus territorios así como sus propias necesidades y planes de trabajo.

Aunque puede resultar complejo determinar cuán “de abajo hacia arriba” se han formulado las políticas culturales que se fueron desplegando por América Latina, las formas de participación de la ciudadanía presentan una gran variedad de modalidades que, al analizarlas, permiten trascender las tradicionales lecturas en clave de cooptación. No solo es posible identificar activistas de la cultura comunitaria que se integraron a distintas instancias de gobierno, sino también funcionarios de las carteras de cultura que luego comenzaron a movilizarse o generar acciones de incidencia por la cultura comunitaria en diversos niveles del estado. En ese sentido, una serie de prácticas más o menos activadas desde las reparticiones estatales han convivido con iniciativas que se le

podrían atribuir a organizaciones de la sociedad civil, conjugando la dimensión instituida con la instituyente².

En este artículo nos proponemos discutir cuál ha sido la influencia del Programa inaugurado hace dos décadas en Brasil en la subjetivación política de los colectivos culturales de la ciudad de Córdoba y qué desafíos se presentaron en la implementación de los programas locales. Para ello, reportamos algunos resultados de dos estudios de tipo cualitativo (GUTIÉRREZ, 2019; GUTIÉRREZ, 2023) realizados a partir de entrevistas (con funcionarios estatales y organizaciones culturales comunitarias), observaciones participantes realizadas en Encuentros de Puntos de Cultura -en el que se instrumentaron las instancias participativas nacionales- y documentos como resoluciones ministeriales y ordenanzas municipales.

Hacia el cierre, abrimos nuevas líneas de indagación en torno a las dificultades emergentes en el contexto de radicalización de proyectos políticos autoritarios y agendas anti-igualitarias.

2. LAS REDES Y LA CONSTRUCCIÓN DE LEGITIMIDAD: PUNTOS DE CULTURA EN EL CONTEXTO LATINOAMERICANO Y ARGENTINO

A nivel latinoamericano, cuatro instancias reforzaron la difusión del marco de la cultura comunitaria y catalizaron el reconocimiento del sector: el Fórum Social Mundial realizado en Belém do Pará, en 2009; los sucesivos Congresos Iberoamericanos de Cultura, en 2010 y 2011 y la implementación del Programa Ibero cultura Viva.

Durante el Foro, se dieron a conocer las experiencias de trabajo de los Puntos de Cultura reconocidos por el Ministerio de Cultura de Brasil a referentes de la cultura y la política latinoamericana (FUENTES FIRMANI, 2018). La repercusión de este evento fue la elaboración de un proyecto de ley que procuraba la creación de un Programa Puntos de Cultura regional para ser presentado en el PARLASUR. Esa iniciativa obtuvo gran respaldo y en 2009 culminó con un recomendación formal para que todos los Estados miembro aplicaran en modelo de política cultural de los “Puntos de Cultura”(GUTIÉRREZ, 2019).

² Aunque no resultan equivalentes, a estas dimensiones las hemos asociado a la lógica policial y política (*sensu* Rancière), respectivamente. Una explicación exhaustiva sobre las implicancias de esos conceptos y su aplicación al caso de estudio puede revisarse en Gutiérrez (2023).

Ese mismo año, durante el II Congreso Iberoamericano de Cultura en São Paulo, ministros y funcionarios de carteras culturales allí reunidos apoyaron a la Secretaría General Iberoamericana (SEGIB) en la creación de un programa inspirado en la experiencia brasileña. El aval supuso la incidencia para que este fuera tratado en la siguiente Cumbre de Jefes de Estado y Gobierno (FUENTES FIRMANI, 2018; MATA BENAVIDES, 2019).

Por su parte, tanto el III como el IV Congreso Iberoamericano de Cultura, desarrollados en 2010 y 2011, propiciaron espacios para la articulación y la organización de las estrategias de incidencia. En el Congreso de Medellín (2010) se reunieron organizaciones culturales comunitarias y gobiernos locales para debatir la conformación de una red latinoamericana a los fines de dar visibilidad y apoyo a la CVC. Como resultado se creó la “Plataforma Puente CVC”, una “red continental de organizaciones colaborativas y redes de base comunitaria” (MATA BENAVIDES, 2019, p. 5) que tenía la consigna de demandar a los países de las organizaciones miembro la asignación de 1% de las partidas presupuestarias al rubro Cultura y específicamente un 0,1% para la CVC.

Además, en el Congreso celebrado en Mar del Plata (2011) se realizó la Cofralandes de organizaciones culturales y comunitarias nucleadas en torno a la temática “Cultura, Política y Participación Popular”. En ese espacio también se ideó la “Caravana por la Vida de Copacabana (Bolivia) a Copacabana (Río de Janeiro)” llevada a cabo al año siguiente con referentes de la CVC.

En 2013, finalmente, se aprobó el Programa de Fomento de la Política Cultural de Base Comunitaria Ibero cultura Viva. La inauguración de esa etapa supuso un refuerzo del imaginario de la Cultura Viva dado que representó una conquista para el sector cultural que ya se encontraba movilizado desde hacía diez años en diferentes latitudes del subcontinente. El programa transnacional comenzó a ser una instancia fundamental para la difusión de las políticas culturales de base comunitaria tanto nacionales como locales (GUTIÉRREZ, 2019).

A nivel nacional, un intento legislativo de relevancia fue impulsado por el movimiento "Pueblo Hace Cultura", articulado a nivel regional con el Movimiento CVC. Vale destacar que el desarrollo del Proyecto de Ley en Apoyo a la Cultura Comunitaria, Autogestiva e Independiente, primer esfuerzo estructurado para institucionalizar el apoyo a las expresiones culturales comunitarias, se insertaba en un contexto más amplio de

participación de organizaciones sociales y culturales en la formulación e implementación de políticas de cultura y comunicación. A saber, la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, la Ley Nacional de la Música, los proyectos de ley en torno a la Danza, el Teatro Comunitario, y la Ley Federal de las Culturas.

No obstante, en el caso de la Cultura Comunitaria, el esfuerzo en torno a una ley que aglutinara las demandas del colectivo se dispersó. En 2011, el Proyecto de Ley en Apoyo a la Cultura Comunitaria en el Congreso se presentó en simultáneo al lanzamiento del Programa Nacional Puntos de Cultura y el intento legislativo quedó trunco³.

Según la Res. del Ministerio de Cultura 2641/2011, el Programa argentino consideraba a la cultura como un recurso mediante el cual se podía alcanzar el desarrollo del país con inclusión social. Tal concepción se asentaba en el proyecto político-cultural del kirchnerismo, cuyos imaginarios condensaban valores contrapuestos al *ethos* neoliberal de la década menemista. Por ello, la inclusión social, que a comienzos del gobierno de Néstor Kirchner se presentaba como una deuda del Estado con la sociedad, se había convertido en una clave para la “reconstrucción de la nación cultural” (ZAMORANO, 2016, p.75).

En sus inicios, y bajo lo que se denominó “primera etapa”, la política consistió en un programa de transferencia de recursos hacia organizaciones culturales comunitarias que competían mediante la postulación de proyectos en diferentes convocatorias. Por otro lado, el Programa estipulaba desde sus comienzos instancias de participación y concertación pero estas no fueron implementadas sino hasta la “segunda etapa” (Res. ministerial 190/2016) cuando el discurso oficial trasladó su narrativa de la inclusión a la “co-gestión”. En particular, el paradigma de la gobernanza en red y los vínculos con instancias de gobierno multinivel apuntalaron la decisión de la cartera de cultura nacional de activar instancias de participación como la Comisión Nacional de Puntos de Cultura y el Consejo Federal de Cultura Comunitaria.

El tópico de la “co-gestión”, entonces, emergió, según los testimonios de los funcionarios a cargo del Programa, con la expectativa de que las organizaciones que formaban parte de la red Puntos de Cultura pudieran organizarse a partir de representantes en los órganos participativos. Ante el panorama de desfinanciamiento paulatino del

³ Para más detalles sobre el proceso de construcción colaborativa del proyecto de Ley, los actores involucrados y las tensiones presentes, ver Gutiérrez (2019).

Programa Nacional, la cartera de Cultura se abocó a fortalecer el potencial participativo y a fomentar articulaciones con otras instituciones o niveles de gobierno en las que se ponían en juego la militancia/activismo por la cultura comunitaria de referentes de organizaciones, gestores culturales, funcionarios públicos y la confianza o trayectoria compartida.

Las condiciones de posibilidad para ese traslado de competencias fueron las modificaciones del ordenamiento nacional y la imposición de nuevos marcos normativos por parte del gobierno de Mauricio Macri (dic. 2015- dic. 2019). La transformación de los vínculos del Estado nacional con instancias supranacionales, como el Programa IberCultura Viva durante la “segunda etapa”, se complementó con la preeminencia que cobraron las instancias de gobierno provinciales y municipales ante el corrimiento del Estado Nacional de su rol promotor del desarrollo.

Fue a partir de ese contexto que se desplegaron las acciones de incidencia de los colectivos de cultura comunitaria por políticas locales. A la par, esa movilización también permitió evidenciar los rasgos de subjetivación política de algunos colectivos que les permitieron negociar y/o confrontar con el rol de meros beneficiarios de políticas asignado por el orden gubernamental.

3. LAS POLÍTICAS DE CULTURA COMUNITARIA EN CÓRDOBA

Cuando nos referimos a las políticas culturales comunitarias, consideramos necesario aludir a dos dimensiones: la instituida y la instituyente. Estas dos no son categorías dicotómicas, sino nociones que nos permiten operar analíticamente. Es decir, o bien colocar el foco en la dinámica institucional y en el orden gubernamental, o bien enfatizar en los procesos que se dieron en los colectivos que, como veremos a continuación, encontraron en la cultura comunitaria una posibilidad de subjetivación política.

a. LOS FESTEJOS COMUNITARIOS DE CARNAVAL Y LA PROMOCIÓN DE LA CULTURA VIVA

Desde el punto de vista institucional, la cultura comunitaria cobra visibilidad en los procesos participativos de legislación en torno de los Festejos Comunitarios de Carnaval (Ordenanza 12500/2015). Estos nuclearon a referentes que ya tenían una trayectoria de incidencia en procesos legislativos nacionales como el Proyecto de Ley en

Apoyo a la Cultura Comunitaria Autogestiva e Independiente y el Proyecto de Ley Federal de las Culturas. Además, la participación de estos en el Primer Congreso Nacional de Cultura Comunitaria (desarrollado en el interior de Córdoba en 2014) permitió crear conexiones importantes tanto con autoridades municipales como con representantes de la Universidad Nacional de Córdoba, la que implementaba los "Puntos de Extensión" basados en el modelo de Puntos de Cultura. Estas alianzas fueron clave para impulsar y consolidar la normativa que permitiría agilizar las habilitaciones municipales para las expresiones artísticas que tienen lugar en algunos barrios de Córdoba.

Por su parte, la Ordenanza de Promoción de la Cultura Viva (12957), sancionada en Córdoba en 2019, no sólo implicó un proceso colectivo de formulación, sino también estipulaba la implementación de un órgano participativo, el Consejo Municipal de Cultura Comunitaria. Esta innovación indicó un contraste en el modo de contemplar la participación de la ciudadanía y, por ende, en el modelo de política cultural. Si la Ordenanza de Festejos de Carnaval consideraba a la ciudadanía como protagonista de la fruición y la producción cultural, la Ordenanza de 2019 también concebía la participación como involucramiento en la toma de decisiones y criterios de implementación de la política cultural. En términos de modelos de política cultural, la transición se dio de un modelo de política democrática a un modelo recursista (GUTIÉRREZ, 2023).

A propósito de ésta segunda ordenanza, también los encuentros de Cultura Comunitaria (en particular, el 3er Encuentro de Puntos de Cultura y 1er Encuentro de Redes de IberCultura) jugaron un rol importante. Esto es así dado que, más allá de convocar a los beneficiarios del Programa Puntos de Cultura, se invitó a una serie de organizaciones culturales comunitarias con trabajo territorial y funcionarios de las carteras de Cultura de diversos municipios. Ese fue el puntapié inicial, según las personas entrevistadas, para abrir un espacio de diálogo importante en pos de la ordenanza de Promoción de la Cultura Comunitaria en Córdoba. De esa manera, se consolidó un proceso participativo, aprovechando la capacidad organizativa y conocimientos de sujetos que ya estaban movilizados y compartían un lenguaje y una trayectoria de activismo. El proceso redundó en la generación de conocimiento experto tanto en los colectivos como en los funcionarios que continuaron en sus cargos.

Lo señalado sobre el segundo proceso vuelve a confirmar, como en el caso de los Festejos Comunitarios de Carnaval, que los encuentros promovidos por el Estado o por

el Movimiento CVC son oportunidades de reconocimiento entre organizaciones y gestores. Allí se producen vínculos informales basados en la confianza interpersonal descubierta en la comunión de intereses, que luego alcanzan una traducción institucional en el plano local:

Estas dos personas [de la Secretaría de Cultura de Córdoba] (...) saben de qué se trata y saben el valor estratégico de este instrumento legal para las organizaciones de cultura comunitaria. Entonces teníamos ahí como "compañeros en la lucha" que están justamente en lugares estratégicos que nos ayudaron a nosotros a poner esta ordenanza y que saliera (Referente del Consejo Municipal, comunicación personal, 7 de octubre de 2020).

No obstante, el Consejo Municipal de Cultura Comunitaria quedó desactivado. Por un lado, a raíz de que en la ordenanza en cuestión no se instrumentó su funcionamiento. Es decir, no se había estipulado de antemano la cantidad de miembros, el plazo de duración de la designación, las modalidades de toma de decisiones, etc. Por otro lado, desde la perspectiva de los colectivos de cultura comunitaria, la crisis provocada por la pandemia de COVID-19 repercutió en la desactivación del órgano de participación, debido a que se reconfiguraron las demandas y agendas políticas del sector.

b. LA SUBJETIVACIÓN POLÍTICA DE LOS COLECTIVOS CULTURALES COMUNITARIOS

Colocando el foco en la dimensión instituyente, hemos podido observar que el proceso de producción de sentidos en torno de la cultura comunitaria y su circulación, han constituido un fenómeno cultural-comunicacional de relevancia, en tanto que implicó la transformación de percepciones, lenguajes y prácticas de los sujetos involucrados. Los relatos contruidos sobre la trayectoria de articulación de colectivos culturales comunitarios comienzan con la experiencia brasileña del Programa Puntos de Cultura y terminan con un *racconto* local que evidencia, en algunos casos, la apropiación y redefinición situada del concepto de Cultura Comunitaria.

Al realizar una genealogía más amplia en términos históricos y geográficos se suele mencionar también la conformación de la Plataforma Puente CVC. Esa reconstrucción narrativa cargada de la mística de la experiencia del Foro Social Mundial de 2009, menciona la confluencia de las llamadas “100 organizaciones culturales⁴”. Dicha

⁴ Entre ellas, la Red de Gestores Culturales, la Red Latinoamericana de Teatro en Comunidad, la Red Maraca, la Red de Transformación Social, la Red Cultura y Política (ALACP), FARCO, ALER, etc.

convergencia fue el germen del Movimiento CVC, que adquiere relevancia con la organización del Primer Congreso de CVC en 2013. Este hito, sumado a la previa recomendación de aplicación de los “Puntos de Cultura” a todos los Estados miembro del Mercosur y la posterior conformación del Programa Ibercultura Viva, como se ha señalado más arriba, dotan de legitimidad a las políticas públicas de cultura comunitaria, sean efectivamente formuladas de “abajo hacia arriba” o de “arriba hacia abajo”.

Los relatos han provisto una orientación para la acción política de los sujetos locales que se han sentido convocados por las reivindicaciones del movimiento. En particular, según los testimonios recogidos en el trabajo de campo, el proceso de movilización articulado por Pueblo Hace Cultura provocó una transformación en su modo de percibir el quehacer político y cultural, comenzando a pensarse a sí mismos como productores de sentido y artífices de la política cultural.

Al mismo tiempo, la subjetivación política se evidencia en la intención de encontrar un lugar de enunciación propio desde lo local, que se oponga a la interpelación a desempeñar un determinado rol en la agenda del Programa Nacional Puntos de Cultura: “Siempre fue la idea de que las cosas locales fueran armando su propia agenda de construcción en el barrio o en la zona. Entonces hay que pensar lo de la CVC donde uno incluya a Puntos de Cultura y no al revés.” (Referente Centro Cultural de Villa El Libertador; Comunicación personal; marzo 2017)

Entre quienes se han vinculado con el Movimiento CVC (o Pueblo Hace Cultura), se evidencia una construcción de sentido en torno a la cultura que no la homologa a un recurso para lidiar con problemáticas de otras agendas, sino más bien la considera como un ámbito en permanente disputa, capaz de ser revisado y co-construido con el Estado.

Esa confrontación con un modo instrumental de concebir a la política cultural (y su legitimación extrínseca), se ve reflejada en propuestas que impulsan reflexiones sobre y con el Estado, como una institución que es accesible, que articula demandas y las refuerza mediante programas y políticas públicas estatales, pero que de ninguna manera subsume a lo público ni se equipara con lo común⁵.

⁵ Esta lectura puede complementarse con la de Rowan, quien se refiere a los diferentes “gradientes y matices que aparecen entre lo público estatal, lo público no estatal, las diferentes formas de cogestión, la gestión comunitaria y la gestión común” proponiendo el concepto de “espectro de lo común” (2016; p. 43).

Sin embargo, también existe una confrontación con los mecanismos de gobierno que reproducen los esquemas conocidos de subsidios y gestión por proyectos, que colocan a los beneficiarios de las políticas a merced de la inestabilidad institucional, el carácter coyuntural de las decisiones de política pública y los modos precarizantes de la lógica policial consensual⁶:

Generalmente impulsados por políticas de Estado y las ONGs, la mayoría de los proyectos tienen un financiamiento por un corto tiempo (...) Entonces, hay muchas experiencias que duran 6 meses y 8 meses, porque dura solamente lo que tienen financiamiento. Y eso tiene esa doble trampa, porque mucha gente lo hace como parte de su oficio, su trabajo, entonces arma un proyecto acá, otro proyecto allá; esa persona o ese grupo vive bien, se sostiene haciendo lo que le gusta. Pero, los beneficiarios indirectos se quedan sin la experiencia. (sic Referente Centro Cultural de Villa El Libertador; Comunicación personal; marzo 2017).

El hecho de que los colectivos locales vinculados a la CVC se perciban a sí mismos como creadores de políticas culturales, no tiene que ver con una subjetivación anárquica, sino con que se constituyen en sujetos capaces de construir significados acerca de qué es lo “disputable”. En consecuencia, se esgrime una igualdad para participar en la definición de lo común, al tiempo que trastocan las fronteras de sentido que se presuponen (como en el caso del próximo testimonio, en torno a la labor artística), proponiendo una repolitización de las políticas culturales. En sus testimonios, si bien hay una crítica al Estado, no hay un discurso antiestatal, sino todo lo contrario. Hay una apuesta por la construcción pública de lo común y su horizonte igualitario, contra todo intento de privatización del Estado.

En ese “que le llegue a todos” está esta cosa de empezar a verlo al artista, a ese artista que es barrial, que es comunitario, es empezar a verlo desde otro lugar, desde justamente lo que va construyendo. No solo va trabajando con el entramado social, va fortaleciendo su espíritu. Va armando su espíritu para que después esas políticas él las pueda salir a pelear y sienta que tienen que ser democráticas y que tienen que llegar a todos. O sea, todo lo que le llegó a él, le tiene que llegar a otras generaciones y sobre esa base se trabaja” (Referente del Instituto de Arte Folklórico “El Teyú”, comunicación personal, noviembre de 2022).

⁶ La lógica policial se refiere a las regulaciones normativas y al establecimiento de los sujetos que importan en la definición de lo común, así como a los mecanismos integradores del gobierno y el control social. La lógica policial ha adquirido en el marco de la democracia liberal contemporánea una forma específica, la lógica consensual. Desde la filosofía política de Jacques Rancière (2012) este escenario de obturación de la política configura lo que él llama la “posdemocracia”.

La apelación a lo democrático supone una profundización de la democracia en línea con la disputa por los sentidos que insiste en restablecerse continuamente y que se propone demostrar lo que, por decirlo en términos de Rancière (1996), sería “la igualdad de cualquiera con cualquiera”. En ese sentido, “quien se asigne esa tarea –la de verificar esa igualdad- puede fundar, a partir de allí, una práctica política” (VINUESA, 2021: p. 415).

c. LOS DESAFÍOS DE LA POLÍTICA LOCAL: DE REVESES Y NUEVAS INCÓGNITAS

A modo de discusión, presentamos aquí algunos de los desafíos presentes en las políticas culturales comunitarias instituidas en la ciudad de Córdoba. Tomamos como base las investigaciones precedentes y actualizamos las preguntas a la luz de los nuevos desafíos que supone el ataque a lo público desde el inicio del gobierno de Javier Milei (dic. 2023), objetivados en el sector cultural en la desjerarquización de las carteras y el desfinanciamiento generalizado a institutos, áreas y direcciones de Cultura en los diferentes niveles del Estado.

En relación a las particularidades evidenciadas en el ámbito de la cultura comunitaria local, hemos dado cuenta de tres aspectos desafiantes: la participación efectiva de sectores amplios de la ciudadanía, la coordinación con otros niveles del estado y el compromiso a largo plazo con los beneficiarios de los programas.

La primera problemática, es el revés de lo que dimos en llamar “giro participativo”. Es decir, al cambio en las estrategias y enfoques de las políticas culturales que enfatizan la participación de la ciudadanía y de diversos actores sociales y culturales en la toma de decisiones y en la gestión de la cultura.

Según los testimonios de los referentes entrevistados en las dos investigaciones previas (GUTIÉRREZ, 2019; GUTIÉRREZ, 2023) existe una deuda pendiente con la ampliación de la participación tanto en la política nacional como en la local. A la vez, esto aplica tanto para el caso de los órganos (Consejo Cultural Comunitario, Comisión Nacional de Puntos de Cultura y Consejo Municipal de Cultura Comunitaria) como de los procesos participativos (en torno de Festejos Comunitarios de Carnaval y la Promoción de la CVC). El interrogante tiene que ver con el tipo de interpelación que puede resultar efectiva para movilizar a muchos más sujetos en la disputa por las políticas culturales que solo los que componen el sector. Y, por otro lado, resuena la pregunta sobre

cómo lograr que las instituciones participativas trasciendan su estatus de “estructuras creadas de arriba hacia abajo que funcionan solo cuando las convoca el Estado” (DE LA IGLESIA, 2018, p. 287).

Para ello, se podría comenzar por reconocer que la incorporación de mecanismos de participación ciudadana no son *per se* una garantía de democracia cultural y quienes hacen evaluaciones de implementación deberían contemplar caso por caso, considerando en la empiria quiénes están comprometidos con dicha participación, cómo y cuándo participan (SORRIBAS, GUTIÉRREZ, MOLA Y GARAY REYNA, 2022).

Négrier señala que “la observación de procesos participativos, en el sector cultural como en otras esferas, muestra que estos arreglos están, paradójicamente, no siempre dirigidos a compartir el poder” (2020, p.14). De hecho, en numerosos ámbitos de política pública se ha analizado que las innovaciones participativas u otros instrumentos de inclusión habían sido diseñados y activados para que las estrategias de neoliberalización del sector público tuvieran cierto margen de acción. Es decir, para incrementar el consenso sobre sus normas y valores, silenciado a disidentes (MOINI, 2017). Este argumento complementa lo apuntado arriba en relación a la necesidad de que los análisis de las innovaciones participativas y/o de los esquemas de gobernanza den cuenta de la divergencia entre las afirmaciones prescriptivas y las experiencias concretas (EAGLETON PIERCE, 2014).

Por su parte, la contracara del “giro local-emprendedor” (producto del cambio en las orientaciones estratégicas de los Estados nacionales) en las políticas culturales da lugar a los otros dos desafíos: el de la descentralización (con una eventual descoordinación respecto de otros niveles estatales) y la inestabilidad institucional y otras limitaciones burocráticas. Ambas tienen como efecto la precarización señalada más arriba y el reforzamiento de las desigualdades preexistentes, discutidos en antecedentes tales como Ferreño, 2014; Lacarrieu y Cerdeira, 2016; Fernández, 2020.

Si bien es cierto que estas dinámicas forman parte de una manera de entender la formulación de políticas públicas y de vincular a Estados y sociedad civil que está en el corazón de la democracia liberal y su lógica consensualista, hemos planteado la necesidad de desmenuzar la realidad para aportar a la comprensión de la construcción política de largo aliento, así como arrojar luz sobre los procesos de resistencia que pueden servir para construir nuevos imaginarios de futuro. Imaginarios que se contrapongan a los que ofrece

la discursividad de derecha en la Argentina contemporánea, que toma como argumento las brechas de implementación de las políticas públicas o las contradicciones o complejidades de las configuraciones estatales para legitimar el minarquismo, el despojo de lo público y el ataque a las formas de construcción comunitaria.

En la construcción nacional de los países latinoamericanos, el autoritarismo social y su cristalización en el autoritarismo político son rasgos que han predominado. Esa matriz no ha cambiado en lo sustancial. La influencia de los valores jerárquicos y colonialistas continúan operando de manera explícita o subrepticia, legitimando las diferencias sociales basadas en la raza, el género, la clase social. Dicho terreno ha sido fértil para las nuevas expresiones de la derecha liberal, que desde la crisis de 2008 interpela a los desencantados del sistema, conjugándose con las derechas más conservadoras y ampliando la base de una ofensiva cada vez más autoritaria.

En ese sentido, es que abrimos interrogantes sobre una serie de desafíos que tienen que ver con las formas de movilización, las posibilidades de subjetivación política y construcción de lo común en un contexto signado por la polarización y el uso “resentido” de la rabia como gramática afectiva central. Creemos necesario “desarmar las narrativas de la subjetivación que niega el carácter múltiple, heterogéneo y contingente de la realidad y lo social” (SANCHEZ CECI Y GUTIÉRREZ, 2024, p. 255), incluyendo las narrativas sobre el propio funcionamiento del Estado, así como propiciar condiciones de existencia y arreglos institucionales más preocupados por la igualdad que por la conservación del statu quo. De allí, la pregunta por el modo en que la cultura comunitaria puede aportar en esa tarea.

4. CONCLUSIONES

Las políticas culturales bajo la concepción de la Cultura Comunitaria se han extendido en la región latinoamericana gracias a varios fenómenos. En primer lugar, se puede reconocer el efecto de la agencia individual de algunos referentes/militantes y de la agencia institucional de reparticiones del Estado y organizaciones internacionales, rasgo presente en varios otros tipos de políticas públicas que cuentan con “embajadores” o “difusores” para su transnacionalización. Asociado a esto, existe una mística movimientista dotada de un relato que va desde el Foro Social Mundial a la actualidad, con sus encuentros, caravanas, congresos latinoamericanos. Segundo, y en relación a las

particularidades argentinas, la propia dinámica de conjunción entre las lógicas policiales y políticas ha propiciado que determinados referentes y organizaciones puedan posicionar sus demandas y que, al mismo tiempo, la trayectoria de activismo/ militancia sea leída como una “expertise” muy valorada desde las diferentes instancias estatales que se hicieron eco de la idea de Cultura Comunitaria. En tercer lugar, la CVC ha sido propuesta como un paradigma de política cultural que empodera a la ciudadanía, en línea con el modelo de democracia cultural. Se ha presentado como atractiva ante la crisis de representación y el intento de revitalizar la pasión participativa en varios ámbitos. En consecuencia, el imaginario post-tradicional que propone “nuevos esquemas” de interacción entre Estado y sociedad civil, el llamado a la creación de redes “horizontales” y las políticas de cercanía han afectado a los procesos de formulación de políticas públicas y la búsqueda de legitimación a través “nuevas prácticas participativas”, aunque se ha demostrado que estas pueden producir tanto efectos beneficiosos como lo contrario, dependiendo el caso.

No obstante, más allá del análisis de la participación institucionalizada, es posible analizar la subjetivación política que un modo particular de concebir las políticas culturales ha propiciado. En el caso abordado se demuestra la imbricación de las políticas culturales producidas desde el Estado y las políticas culturales instituyentes, unas no existen sin las otras. Las políticas culturales estatales (incluso aquellas que se proponen ampliar la participación) expresan la lógica consensual imperante y característica de la gobernanza neoliberal, pero, al mismo tiempo, también hay intersticios o espacios que esta no logra capturar por completo. En ese marco, se produce un uso político de la definición de cultura propiciando procesos de subjetivación política que irrumpen y que devuelven lo político a la disputa por lo común. Las luchas abordadas han sido inspiradas por disputas previas y, si se mantiene con vida en el relato de la experiencia, posiblemente alimenten el imaginario de las futuras, en el efecto recursivo de una disputa democrática que, aunque continuamente amenazada, no cesa de restituirse.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAYARDO, Rubens. **Prólogo**. En: ZAMORANO, Mariano. *Tramas de la política cultural en Argentina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: RGC Ediciones, 2023. P.7-14.

DAVIES, Jonathan. **Challenging governance theory: From networks to hegemony**. Bristol: Policy Press, 2011.

DE LA IGLESIA, María Emilia. **Un canal de diálogo**. El Consejo Cultural Comunitario y la Comisión Nacional de Puntos de Cultura. En: PRATO, Ana Valeria; SEGURA, Soledad (comps.) *Estado, sociedad civil y políticas culturales. Rupturas y continuidades en Argentina entre 2003 y 2017*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: RGC Ediciones, 2018. P. 279-288.

FUENTES FIRMANI, Emiliano. **IberCultura Viva, cooperación cultural, gobierno y organizaciones**. En: PRATO, A.; SEGURA, S. (comps.) *Estado, sociedad civil y políticas culturales. Rupturas y continuidades en Argentina entre 2003 y 2017*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: RGC Ediciones, 2018. P. 201-230.

FERREÑO, Laura. **“En nombre de los otros”. Ciudadanía y políticas culturales**. En: GRIMSON, Alejandro (comp.) *Culturas políticas y políticas culturales*. Buenos Aires: Ediciones Böll Cono Sur-CLACSO, 2014. P.109 – 116.

FERNÁNDEZ, Clarisa. **Estado y políticas culturales en Argentina**. Un análisis comparativo entre el Kirchnerismo y la Alianza Cambiemos (2007-2017). *Sociohistórica*, v. 1, n. 45, 2020. P. 1-17.

GUTIÉRREZ, Mariana. **La “Cultura Comunitaria” como práctica y como política pública: Un análisis desde la perspectiva de actores colectivos e institucionales** [Tesis de Maestría – Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Córdoba], 2019.

GUTIÉRREZ, Mariana. **Política cultural, gobernanza y subjetivación política: las políticas culturales comunitarias en Argentina y en la ciudad de Córdoba**. [Tesis de Doctorado – Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Córdoba], 2023.

HARVEY, David. **From managerialism to entrepreneurialism: the transformation in urban governance in late capitalism**. *Geografiska Annaler: series B*. v. 71, n. 1, 1989. P. 3-17.

INFANTINO, Julieta **Disputar la cultura**. Arte y Transformación social. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: RGC libros, 2019.

LACARRIEU, Mónica y CERDEIRA, Mariana. **Institucionalidad y políticas culturales en Argentina. Límites y tensiones de los paradigmas de democratización y democracia cultural**. *Políticas culturais em revista*, v. 9, n.1, 2016. P. 10-33.

MACCIONI, Laura; MERCADAL, Silvina. **Subjetivaciones y resistencias desde la cultura: articulaciones entre política, arte y comunicación en experiencias contemporáneas**. Córdoba, Lago editora, 2020.

MATA BENAVIDES, Ana. **La acción colectiva del movimiento latinoamericano Cultura Viva Comunitaria**. *Revista de la escuela de Antropología*, v.. 1, n. 25, 2019. P. 1-16,

MOINI, Giulio. **Participation, neoliberalism and depoliticisation of public action**. *SocietàMutamentoPolitica*, v..8, n. 15, 2017. P. 129- 145.

NÉGRIER, Emmanuel. **Introduction** En: DUPIN-MEYNARD, Félix y E. NÉGRIER, Emmanuel (comps.) *Cultural Policies in Europe: a Participatory Turn?*. Toulouse: Éditions de l'Attribut, 2020. P. 11-27.

NORVAL, Aletta. **“Writing a Name in the Sky”**: Rancière, Cavell, and the possibility of egalitarian inscription”. *A. P.S. Review*, v. 106, n. 4, 2012. P. 810-826.

PRATO, Ana Valeria ; SEGURA, Soledad. **Estado, sociedad civil y políticas culturales: rupturas y continuidades en Argentina entre 2003 y 2017**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: RGC Libros, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **El desacuerdo**. Filosofía y política. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.
ROWAN, Jaron. **Cultura libre de Estado**. Madrid: Traficantes de sueños, 2016.

SÁNCHEZ CECI, Pablo y GUTIÉRREZ, Mariana. **Cuando la igualdad es el daño**: Derechas y expresión de la rabia en spaces de Twitter (X). *Revista Temas Sociológicos*, v. 1, n. 34, 2024. P. 225-258.

SORRIBAS, Patricia ; GUTIÉRREZ, Mariana; MOLA, Débora; GARAY REYNA, Zenaida. **Dos caras de la participación ciudadana**: análisis sobre la inclusión - exclusión política en instancias presenciales y mediadas por aplicaciones. *Administración Pública y Sociedad*, v. 1, n. 13, 2022. P. 141-175.

SORRIBAS, Patricia; GARAY REYNA, Zenaida. **La participación, entre la democracia participativa y la democracia directa: Aportes desde un enfoque psicosocial**. *Polis*, v. 10, n. 2, 2014. P. 39-69.

TURINO, Célio. **Por uma cultura viva desescondendo o Brasil profundo**. *Revista Rio de Janeiro*, v. 15, 2005. P. 135-139.

TURINO, Célio. **Puntos de Cultura**. Cultura Viva en movimiento. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: RGC Libros, 2013.

VINUESA, Lucía. **Política, ciudadanía y subjetividad. Reflexiones sobre la emancipación y la democracia a partir de Étienne Balibar y Jacques Rancière**. *Eidos: Revista de Filosofía de la Universidad Del Norte*. v. 35, n. 1, 2021. P. 404-434.

WORTMAN, Ana. **El desafío de las políticas culturales en la Argentina**. CLACSO; Buenos Aires, 2001.

ZAMORANO, Mariano. **La transformación de las políticas culturales en Argentina durante la primera década kirchnerista**: entre la hegemonía y la diversidad. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, v. 70, n.1, 2016. P. 53-83.

PUNTOS DE CULTURA GUADALAJARA, EL INICIO DE LA EXPERIENCIA DE LA POLÍTICA CULTURAL DE BASE COMUNITARIA MÁS AL NORTE DEL SUR

Luisa Beatriz Velásquez Santiago¹

RESUMO: El municipio de Guadalajara cuenta con una gran oferta artística y cultural de reconocimiento mundial, así como un patrimonio e identidad reconocidos como símbolos de la mexicanidad. En este contexto en 2022 la Dirección de cultura de Guadalajara hace la apuesta política por crear su primer programa público enfocado en reconocer y fortalecer a las organizaciones culturales del municipio, para ello realiza como uno de los primeros pasos un ejercicio de diagnóstico sobre la taxonomía de las organizaciones culturales comunitarias del municipio a partir de un análisis de cuatro ámbitos (ser, hacer, pensar y tener) y siete dimensiones: datos generales, actividades y comunidad, estrategia de planeación, vinculación y trabajo en red, sostenibilidad, comunicación, y, equipo y equipamiento, a partir del cual crea las primeras líneas de acción del programa Puntos de Cultura Guadalajara.

PALAVRAS-CHAVE: Política cultural de base comunitária. Cogestión entre Estado y sociedad civil.

INTRODUCCIÓN

El artículo presenta el diagnóstico inicial de las 12 primeras organizaciones culturales comunitarias que participaron en el programa Puntos de Cultura Guadalajara (PCG), impulsado por la Dirección de Cultura del municipio. Este diagnóstico sentó las bases de una política pública local inédita, centrada en el reconocimiento del papel protagónico de organizaciones autogestivas en la vida sociocultural de sus territorios, respetando su autonomía y promoviendo la colaboración con el gobierno municipal.

El programa PCG fue anunciado en marzo de 2022 con el objetivo de reconocer, fortalecer y garantizar la sostenibilidad de estas organizaciones, clave para la diversidad cultural, la participación ciudadana y el desarrollo local. El primer paso fue un análisis de políticas similares en Lima y Zapopan, complementado por un diagnóstico participativo para comprender el contexto específico de Guadalajara.

El proceso permitió identificar fortalezas y áreas de mejora, y diseñar estrategias adecuadas a las realidades locales. Las organizaciones fueron parte activa del diagnóstico, consolidando una nueva forma de relación entre el gobierno y la sociedad civil basada en

¹ Jefa de la unidad de Gestión del Ecosistema Cultural

la corresponsabilidad, la asociatividad y la confianza. Este diagnóstico marcó el inicio de uno de los programas estratégicos de la Dirección de Cultura.

CONTEXTO

Guadalajara es la capital de Jalisco, cuenta con 1.385.629 habitantes (INEGI, 2020), 151 km² (IIEG, 2023, p. 8); por su población, comercio e industria es considerada la segunda ciudad más importante del país. Entre los elementos que destacan a esta ciudad se encuentra su rica herencia cultural que brinda a todo México una identidad nacional reconocida internacionalmente a partir de elementos como el mariachi, la charrería, el paisaje agavero declarado por UNESCO patrimonio de la humanidad desde el 2006 y el tequila, además de una rica producción artística pasando desde los murales de José Clemente Orozco hasta la obra cinematográfica de Guillermo del Toro.

En 2015 se creó la Dirección de Cultura de Guadalajara, con atribuciones centradas en las artes, el patrimonio y las tradiciones. Se impulsaron programas y equipamientos culturales de proximidad (centros culturales barriales, bibliotecas y escuelas de música), aunque aún insuficientes para cubrir las necesidades de las 584 colonias del municipio (IIEG, 2015).

La ciudad cuenta con una cultura viva diversa, sostenida en gran parte por organizaciones culturales comunitarias (OCC), que impulsan la participación ciudadana y el desarrollo cultural local. Sin embargo, estas organizaciones enfrentan múltiples desafíos, como falta de recursos y desigualdades socioeconómicas.

En este contexto, se vuelve fundamental construir mecanismos de participación ciudadana incidente, gobernanza intersectorial e instrumentos jurídicos que garanticen tanto el acceso como el derecho a participar en la vida cultural. Esta visión se integra en el Plan de Desarrollo y Gobernanza 2021–2024 Visión 2042-500, cuyo objetivo estratégico 6 establece el compromiso de "garantizar el derecho a la cultura y fomentar el desarrollo cultural comunitario" (Ayuntamiento de Guadalajara, 2022, p. 62), incluyendo líneas de acción específicas para fortalecer las culturas urbanas y comunitarias, y recuperar espacios públicos mediante el arte.

En coherencia con este marco, se crea la Coordinación de Cultura Comunitaria y el programa Puntos de Cultura Guadalajara, concebido para dar respuesta a dichas estrategias. La elaboración de un diagnóstico sobre las OCC fue un paso clave para diseñar líneas programáticas adecuadas a sus realidades, retos y capacidades, y para

evaluar en el mediano plazo la eficacia del programa como política pública cultural con enfoque en derechos y equidad territorial.

MÉTODO

El diagnóstico del programa se realizó de forma flexible y adaptativa, ajustándose en el camino según el conocimiento de las organizaciones culturales comunitarias (OCC) y otros actores. El proceso inició con una convocatoria pública por parte de la Coordinación de Cultura Comunitaria, que identificó tres tipos de actores: OCC, agentes culturales comunitarios y organizaciones vecinales con actividades culturales. Por capacidad operativa, se decidió enfocar el diagnóstico en las OCC.

Dado el uso ambiguo de términos como "cultura" y "comunidad", se estableció un marco conceptual para definir *cultura viva comunitaria*, *organizaciones culturales comunitarias* y *Puntos de Cultura*. Se subrayó que estas organizaciones deben tener trabajo cultural territorial sostenido, sin fines de lucro, con un mínimo de cuatro integrantes y un enfoque en el fortalecimiento comunitario, la diversidad, la memoria, y los derechos culturales.

El proceso incluyó cinco etapas, desde la localización de las organizaciones hasta su incorporación formal, con especial énfasis en construir confianza institucional mediante el diálogo transparente. El diagnóstico se llevó a cabo en las sedes de las OCC mediante sesiones participativas de dos a cuatro horas, aplicando un instrumento diseñado para fomentar la reflexión interna y generar agendas y rutas de mejora.

El diagnóstico también funcionó como autodiagnóstico y abarcó cuatro ámbitos (ser, pensar, hacer y tener) y siete dimensiones (datos generales, actividades y comunidad, planeación, vinculación, sostenibilidad, comunicación, y, equipo y equipamiento).

SER

El 41.7% de los Puntos tienen entre 6 y 10 años de trabajo cultural sostenido en sus comunidades, seguidos por dos segmentos del 16.7% con 10 a 15 años y de 0 a 2 años (siendo 2 años el tiempo mínimo para incorporarse al programa), en tercer lugar se encuentran las organizaciones de entre 3 a 5 años con el 25%.

Las organizaciones cuentan con un equipo base o permanente de entre 4 a 14 personas siendo el promedio 6.4 personas. En un segundo círculo de participación más amplio todos cuentan con colaboraciones puntuales que se suman para eventos o

actividades particulares de manera eventual que van entre 4 a 50 personas más, siendo el promedio 18.5 personas.

El programa aborda el concepto de comunidad desde lo territorial, sin embargo reconoce que las comunidades también se generan a partir de temáticas comunes. En este sentido se encontró que el 33.3% de los Puntos generan comunidad a partir de su vinculación territorial y el 66.7% lo hacen tanto a partir del territorio como también de temáticas específicas compartidas por las y los participantes de las actividades, siendo los temas más comunes el cuidado ambiental, la agroecología, la defensa del territorio, las artes, el deporte, la memoria de los barrios, tradiciones e identidad cultural.

El 91.7% de los integrantes de los Puntos son personas que habitan en el mismo barrio o colonia donde el colectivo desarrolla sus actividades culturales. Casi el 60% de los integrantes conocen la historia y razón de ser de la organización, a pesar de que el 66.7% cuenta con algún documento o video que recupera dicha información.

Las mayores dificultades a las que se han enfrentado o enfrentan los Puntos son sumamente diversas a partir de sus contextos y vocación, entre ellas se encuentran:

- Dificultades económicas para sostener los procesos
- Baja participación de la comunidad.
- Conflictos con instituciones gubernamentales por el uso de los espacios públicos.
- Las condiciones climáticas de quienes no cuentan con un inmueble.
- Falta de equipamiento o mobiliário.
- Envidias de otros colectivos.
- Mantener procesos horizontales en la toma de decisiones.
- Retomar el ritmo de trabajo después de la pandemia.
- Falta de seguridad e iluminación en espacios públicos donde desarrollan sus actividades.
- La incertidumbre de operar sin una licencia municipal como espacio cultural, ya que la de centros culturales independientes pareciera que es más para espacios para bares o centros de entretenimiento.

PENSAR

El modelo de planeación que tiene una organización cultural es clave para definir si su trabajo es realmente colectivo, sin duda no todos los Puntos se encuentran en el mismo estado de experiencia y ética, pero comparten ciertos matices.

A grandes rasgos todos los Puntos los integrantes identifican la problemática que atienden y cómo se relaciona su quehacer con ella, en el 33.3% solo algunos identifican esta relación, en el 25% la mayoría y en el 41.7% en su totalidad.

En este mismo sentido, el 66.7% de los Puntos ha realizado análisis sobre las causas de dichas problemáticas, el 16.7% no ha realizado ningún tipo de análisis y un porcentaje similar si ha reflexionado y discutido, pero no generado un análisis como tal.

El 75% de los Puntos cuenta con misión y visión, aunque no en todos los casos de forma visible o compartida por todos integrantes.

Respecto a la forma de planeación, se coincide en que no es de una sola manera, el 50% realiza algún tipo de planeación anual, aunque el 58.3% incorpora muchas actividades aprovechando las oportunidades que surgen sin estar previamente planeadas, un 33% realiza planeaciones mensuales, seguidas por el 8.3% de planeaciones semestrales, bimestrales, espontáneas y actividades de temporal en el caso de quienes trabajan en agroecología.

El 33.3% comenta no realizar ningún tipo de evaluación en sus proyectos y procesos, el resto varía entre distintos tipos y frecuencia de evaluación, el 41.7% lo hace al finalizar un proyecto, el 33.3% cada mes, el 8.3% cada semana y con el mismo porcentaje otros tipos de ejercicios de retroalimentación, recapitulación o diálogos informales.

El 41.7 % de los Puntos no han realizado ningún tipo de ejercicio de sistematización de experiencia que les permita contar con un documento o producto para compartir sus aprendizajes y logros. Pese a esto el 75% ha contado con posibilidades de compartir su experiencia o saberes en diversos foros y plataformas tanto locales, nacionales e internacionales convocados por instituciones académicas, gubernamentales y de sociedad civil.

Respecto a la coordinación de actividades, roles y responsabilidades que asumen los integrantes del Punto de cultura solo el 33.3% de los Puntos cuentan con algún documento que permita identificar esas responsabilidades y roles el otro 66.7% no cuenta con un documento como tal, sin embargo, mencionan que los roles se asumen de manera

orgánica a partir de las habilidades talentos, perfiles, intereses y disponibilidad de tiempo de cada uno. Sobre la evaluación del desempeño de las responsabilidades y tareas que se asumen en el colectivo, solo el 33.3% tiene algún proceso o mecanismo de evaluación, en ningún caso formal, solo a través del diálogo y la retroalimentación.

En cuanto a la toma de decisiones el 83.3% no cuenta con instrumentos que definan la toma de sesiones. El 75% afirma que las decisiones son tomadas por todas las personas integrantes del colectivo, y el 25% comentan que solo los liderazgos o las personas mayormente involucradas en la organización son quienes toman las decisiones.

HACER

La siguiente dimensión buscó recuperar información sobre qué hacen los Puntos, para quienes lo hacen y cómo lo hacen, es decir, con qué actividades construyen comunidad.

Los Puntos realizan diversas actividades mayoritariamente talleres con un 91.7%, seguida por intervenciones en espacios públicos con el 75%, y en el tercer lugar charlas temáticas, intervenciones escolares, exposiciones y comunicación comunitaria con un 58.3%, seguidas por una amplia diversidad a partir de los recursos humanos, el territorio y la razón de ser del colectivo, como también sucede con las disciplinas con las que trabajan, siendo la principal las artes plásticas con un 75%, arte urbano con 66.7%, integración comunitaria con el 58.3% y manualidades, creatividad, artes escénicas, agroecología y música con un 50%.

Las actividades de los Puntos de cultura indistintamente si son artísticas o no, comúnmente están articuladas a otras ámbitos del desarrollo, ya sea de forma transversal o articulada, principalmente a la salud (97.7%), la educación (83.3%), los derechos humanos y la paz (75%).

La mayoría de las organizaciones desea generar más actividades, sin embargo su principal dificultad es la falta de recursos (83.3%), seguido de la falta de materiales o herramientas de trabajo(50%) y por último, la falta de personas involucradas (33.3%).

El interés de los Puntos por ampliar sus actividades esta encabezado por incrementar talleres y realizar proyecciones de cine (33.3%), seguido de conferencias y actividades de educación popular (25%).

Los Puntos programan sus actividades de varias formas, la mayoría lo hace de acuerdo a oportunidades y vinculaciones que se presentan (75%), seguido de actividades

de acuerdo a la demanda de la comunidad (50%) y de la decisión de quienes lideran la organización (41.7%). Sin embargo, por las características y trabajo de las organizaciones la programación de algunas obedece al calendario de siembra de la milpa, al calendario de tradiciones de ciertos pueblos originarios, y algunas otras de forma virtual o a partir de metodologías muy particulares.

El 75% de los Puntos realizan actividades directamente relacionadas con la memoria colectiva, tradiciones e historia del barrio o localidad en la que inciden, en complementariedad al 66.7% acciona en el espacio público como calle, parques, plazas, mercados; el 33.3% lo hace de manera eventual, indistintamente si cuentan o no con una sede fija o infraestructura propia.

Una de las cifras importantes además del número de personas que sostienen o se involucran en la realización de las actividades de los Puntos, es el número de personas que se benefician del trabajo del colectivo el cual va desde 1 a 50 personas con el 8.3 % hasta 520 con el mismo porcentaje, siendo de 151 a 200 personas el mayor segmento con el 25%.

Es necesario puntualizar que dentro de la red de Puntos de cultura existe una particularidad con la Colectiva Intercultural Mujeres Artesanas de la Ferro, quienes son una organización compuesta por mujeres de distintos pueblos originarios de México que habitan en la colonia Ferrocarril. Parte de sus actividades culturales no están precisamente planeadas o dirigidas a un sector de la población sino que son parte de su vida cotidiana con las que conservan sus lenguas, tradiciones, modos de vestir y gastronomía; las actividades que desarrollan hacia fuera de su propia comunidad están vinculadas a espacios de venta y exhibición de artesanías como medio de generación de ingresos económicos a partir de la preservación y difusión de su identidad cultural.

Además de las actividades autogestivas de los propios Puntos, el 100% mencionó que tiene interés de recibir actividades culturales por parte de la Dirección de Cultura de Guadalajara u otras instancias, algunas puntualizaron que siempre y cuando sean consultadas y no impuestas. Entre las actividades de interés están talleres para la niñez y espectáculos escénicos con un 75%, seguidas de actividades para mujeres y actividades para recuperar la memoria de los barrios, y en tercer lugar conciertos con 33.3%.

Las formas y el nivel de vinculación y participación de las personas de las comunidades donde inciden los Puntos es uno de los factores claves para saber si

realmente construyen comunidad, ya que muchas veces las organizaciones sociales son proyectos personales o unifamiliares que solo se reproducen a sí mismas.

Las formas de integración y participación son diversas, desde las personas que no participan de manera activa, es decir, sólo son públicos, espectadores o participantes pasivos (50%), quienes apoyan como equipo técnico en eventos (75%), quienes facilitan charlas y talleres (33.3%), aportando al sostenibilidad de los procesos (33.3%), involucrándose en la toma de decisiones (33.3%) y quienes se involucran de manera parcial en las decisiones técnicas o logísticas (8.3%).

Las articulaciones y vinculaciones de los Puntos con otros actores es sumamente importante, el 100% de ellos se vincula con otros colectivos, el 91.7% con organizaciones de la sociedad civil legalmente constituidas y en el mismo porcentaje con instancias de gobierno, el 75% lo hace con promotores culturales y artistas al igual que con negocios locales, el 58.3 % lo ha hecho con universidades, seguido del 50% con grupos vecinales y empresas privadas, solo el 33.3% articula con instituciones religiosas ya que muchos de los Puntos prefieren mantenerse al margen de estas instituciones, al igual con organizaciones políticas y sindicatos con tan solo el 8.3%, ese mismo porcentaje lo comparten con profesionistas expertos y testistas.

La dimensión económica no deja de estar presente en los procesos de cultura viva de los Puntos de cultura como de cualquier ámbito social. El mencionar las dificultades económicas como una de las principales dificultades requiere que se analice las estrategias de sostenibilidad de las organizaciones.

Sobre los recursos económicos el 91.7% de las organizaciones menciona que no son estables, predecibles y adecuados, a diferencia del 8.3% que menciona que si lo son. Sin embargo, solo el 16.7% se asegura de contar siempre con aportaciones económicas de la comunidad, el 16.7% lo hace frecuentemente, el 25% solo algunas veces y el 41.7% nunca lo hace.

Una de las formas organizadas de generación de recursos para los Puntos es a través de estrategias de economía social y solidaria, respecto a esto el 50% menciona conocer e implementar este tipo de estrategias, el 25% menciona conocer sobre ellas pero no implementarlas y el otro 25% comenta no saber ni conocer sobre este tema ni del tipo de estrategias.

Sobre la planeación anual el 8.3% asegura contar con un presupuesto de los costos de las actividades anuales, mientras el 91.7% no hace este tipo de planeación presupuestal.

El 25% de los Puntos planea de forma previa (ya sea calendarizada o de forma informal) planeación para la búsqueda y gestión de recursos y solo el 33.3% genera recursos propios a partir de las contribuciones de la comunidad, venta de servicios o productos, campañas de crowdfunding entre otros.

Las fuentes de financiamiento de los Puntos son diversas, independientemente de si generan recursos propios o dependen de recursos externos, un 58.3% financian los proyectos a partir de recursos autogenerados y de métodos de economía social y solidaria, en un 41.7% de donaciones y recursos públicos, un 25% proviene de convenios de colaboración, un 8.3% de patrocinios y un 16.7% no cuentan con ningún tipo de financiamiento ni recursos propio o externo.

Independiente a la capacidad de generación de recursos o gestión externa de los mismos, el 50% de los Puntos no cuentan con ningún tipo de registro de flujo de capital, quienes lo realizan lo hacen de diversas maneras, un 25% de forma mensual y en el mismo porcentaje de manera anual y por proyecto, sobre todo cuando se trata de financiamiento proveniente de recursos públicos.

El 58.3% de los Puntos han participado al menos en una ocasión en alguna convocatoria de recursos públicos, casi en su totalidad en convocatorias relacionadas a la creación artística, los Puntos de Cultura dedicados a otras expresiones culturales pertenecen al 41.7% que no han tenido esa posibilidad.

El porcentaje de organizaciones que han participado en convocatorias públicas, solo el una cuarta parte ha sido beneficiario de las mismas. Indistintamente del origen de los recursos de los Puntos el 58.3% cuenta con algún mecanismo continuo de transparencia y comunicación comunitaria del uso de los recursos, sin embargo hay diferentes matices sobre a quienes se les informa sobre el origen, destino y ejercicio de los recursos que maneja la organización, el 58.3% lo hace solo entre los miembros del equipo base o núcleo del colectivo, el 8.3% a los donantes y a la comunidad en general, con el mismo porcentaje a los socios del ahorro colectivo y el 25% no informa a nadie, mientras que para el 8.3% esta información no aplica al operar sin ningún tipo de recurso.

La comunicación externa es una parte medular para cualquier proyecto que busque convocar la participación de las personas y la difusión de actividades y resultados. Por ello es importante conocer cuales son las estrategias de los Punto de cultura en este sentido.

El 83% usa redes sociales para su difusión aunque comentan que lo hace con la finalidad de dejar registro y memoria en las redes y tener un mayor alcance de difusión de sus actividades aun sabiendo que no llegan por este medio a sus destinatarios objetivos, con el mismo porcentaje lo hacen a través de "boca en boca" puesto que este es el medio más eficiente para llegar a las personas del barrio, el 75% usa chats de whatsapp o telegrama, el 58.3% lo hace por medio de carteles colocados en sitios estratégicos del barrio, el 33.3% usa las páginas o grupos barriales, el 25% imprime y reparte volantes y perifoneo, el 16.7% se apoya de las parroquias del barrio para invitar a los feligreses a sus actividades, y con 8.3% la visita de escuelas de la zona y stencil en la vía pública.

El 66.7% menciona que cuenta con alianza estratégicas con otras organizaciones de la sociedad civil, colectivos, instituciones y líderes de opinión para su difundir sus actividades, entre los actores con los que generan este tipo de estratégicas son líderes y asociaciones religiosas y directores escolares con un 55.6%; mesas de colonos, concejos vecinales, comerciantes y empresas locales con un 44.5% y con un 11.1% líderes vecinales, medios de comunicación alternativo, líderes políticos, medios de comunicación independiente e instituciones gubernamentales como la Colmena.

El 83.3% de los Puntos cuenta con alguien en el equipo o de la comunidad que les apoya con diseño gráfico y gestión de redes sociales, en algunos casos realizado por profesionales de estas áreas y en otros por personas autodidactas apoyadas en aplicaciones de diseño para no diseñadores , solventando de una u otra forma sus necesidades de comunicación.

TENER

El principal recurso de los Puntos culturales son las personas y su capacidades, habilidades y saberes, sin embargo, el contar con las herramientas y equipamiento necesario y adecuado para sus actividades puede hacer una gran diferencia en el impacto social.

Como anteriormente se mencionó por la perspectiva de base territorial del programa todos los Puntos desarrollan sus procesos culturales de base en una comunidad

o territorio, sin embargo las condiciones en las que los desarrollan no son los mismos en todos los casos. El 66.7% acciona en un espacio público como sede fija (parque, plaza, camellón), el 16.7% renta un espacio como sede, el 8.3% tiene como sede la casa de alguno de los integrantes, y con el mismo porcentaje quienes tienen un espacio en comodato, quienes activan diversos espacios públicos del mismo barrio y quienes han hecho de un inmueble municipal su sede de actividades como es el caso del Centro Creativo la Ferro.

Respecto al equipamiento y herramientas con las que para sus actividades el 41.7% mencionan que cuentan con lo necesario para su quehacer cultural, entre este equipamiento se encuentran equipo de proyección y mesas con un 71.4%, equipo de sonido, cómputo y sillas con un 57.1%, toldos e internet con un 42.9% y el 28.6% con licencias de software necesarias para sus actividades. Algunas organizaciones cuentan con más herramientas y equipamiento especializado para su quehacer.

Aun cuando el 41.7% afirmó contar con el equipamiento necesario para sus actividades culturales los Puntos requieren equipamiento complementario, en este sentido el 75% requiere sillas y toldos; el 66.7% equipo de sonido, equipo de computo y mesas; el 58.3% equipo de proyección, el 25% acceso a internet en sus sedes de trabajo; el 16.7% licencias de software; y el 8.3% lámparas o reflectores con tripié, manteles, hilos y materiales para artesanías, carretillas, diablito o triciclo, planta de luz eléctrica y piso de resina para su sede.

Si bien los integrantes de los Puntos cuentan con diversas expertises y saberes, reconocen que hay temas y áreas en la que requieren de capacitación para eficientar sus procesos o bien generar un mayor impacto social.

Entre los temáticas en las que requieren formación destacan desarrollo comunitario con un 58.3%; economía social y solidaria con 50%; desarrollo sostenible, integración de personas con discapacidad y arte para la transformación social con 33.3%, derechos culturales con 25%; cultura de paz y derechos humanos con 16.7%; y cultura, género, diversidad y agroecología con 8.3%.

Al igual que la necesidad de formación en ciertos temas, los Puntos requieren capacitación técnica en algunos ámbitos como lo son gestión de recursos con el 83.3%; diseño de proyectos culturales con el 50%; finanzas y pedagogía de las artes con 33.3%; evaluación de impacto con el 25%; diagnósticos comunitarios y comunicación

comunitaria con el 16.7%; planeación estratégica, diseño gráfico, redes sociales y agroecología con el 8.3%.

Respecto a los días y horas viables para agendar programas de formación y capacitación no hay un consenso mayoritario, pero sí coincidencias comunes en los días entre semana a cualquier horario o sábados en la mañana.

Reconociendo las expertises y saberes con los que cuentan los Puntos para realizar transferencias de conocimientos a otras organizaciones y agentes siendo ellos los facilitadores se encuentran: procesos jurídicos y fiscales para lograr hacer de su colectivo una asociación civil legalmente constituida, procesos de gestión y participación ciudadana con instancias gubernamentales, talleres de manualidades y juegos colaborativos, producción de festivales comunitarios, gestión de redes sociales, agricultura urbana y agroecología, pedagogías alternativas, metodologías de circo social y comunitario, actividades de fomento a la lectura y narración oral, cocina saludable, farmacia viviente, medicina con plantas, educación menstrual, inteligencia emocional, orientación vocacional, planeación educativa, proyecto de vida para adolescentes, estrategias de defensa del territorio y apropiación de espacios públicos.

CONCLUSIONES

En conclusión, los Puntos de Cultura desempeñan un papel crucial en la vida cultural de los barrios, siendo mantenidos principalmente por vecinos y vecinas locales, demostrando una capacidad notable para involucrar a más personas en sus actividades, a pesar de ser sostenidos por núcleos pequeños de aproximadamente seis personas

Sin embargo, el diagnóstico revela algunas debilidades significativas, desde lo simbólico como la falta de conocimiento sobre la historia y propósito de las organizaciones, así como la carencia de materiales de memoria, hasta lo estratégico como la planeación y sostenibilidad.

La economía y recursos de las organizaciones es sin duda una dimensión importante para la sostenibilidad a largo plazo de sus procesos, sin embargo (a diferencia de en otros ámbitos), se observan contradicciones en las percepciones de las organizaciones, que ofrecen actividades gratuitas pero esperan que alguien (sin determinar quien) cubran los costos. Aunque algunas organizaciones se ocupan de generar recursos, existe una necesidad generalizada de fortalecer la capacidad de generación de ingresos.

En general, el programa Puntos de Cultura Guadalajara cuenta con organizaciones sólidas y comprometidas con la transformación sociocultural de sus comunidades. Sin embargo, se requiere un fortalecimiento en áreas clave como la planificación estratégica, la sostenibilidad, el equipamiento y el desarrollo de capacidades del equipo. Estas áreas de mejora son fundamentales para garantizar el impacto a largo plazo y la viabilidad de las actividades culturales comunitarias en Guadalajara.

El fortalecimiento de dichas organizaciones es importante, puesto que contribuyen a diversos ámbitos de la vida que son de interés público, como la salud, la educación, la seguridad, la cohesión social y la paz.

Si bien su alcance porcentualmente no es grande en comparación de la población de la ciudad, es sumamente significativo en la vida barrial y comunitaria, siendo aliados potenciales en las estrategias de la Dirección de Cultura de Guadalajara para garantizar derechos culturales desde la participación social.

Estos hallazgos no son muy distantes a lo que el equipo de la Coordinación suponía de forma previa al diagnóstico, sin embargo, brinda claridad hacia a donde hay que dirigir los recursos que fueron planteados en siguiente apartado como recomendaciones e invariablemente marca una especie de línea base para comparar los beneficios que el programa brinda o no a las organizaciones a mediano plazo.

RECOMENDACIONES

Basándonos en los hallazgos del diagnóstico y las necesidades identificadas en el programa Puntos de Cultura Guadalajara, se proponen las siguientes recomendaciones para el desarrollo y fortalecimiento del programa:

1. Mantener asambleas periódicas: Continuar con el ejercicio permanente y sostenido de asambleas para el trabajo articulado y la toma de decisiones conjunta. Estas reuniones deben seguir una dinámica transparente y democrática, con una orden del día previamente socializada y una minuta firmada al final de cada sesión, ejercicio que permitirá continuar con la construcción de confianza y trabajo horizontal.
2. Facilitar el acceso a infraestructura en desuso: Se sugiere que el Gobierno Municipal de Guadalajara facilite el uso de equipamientos municipales desocupados en los barrios donde operan los Puntos de Cultura. Esto permitiría

a las organizaciones culturales comunitarias aprovechar estos espacios para llevar a cabo sus actividades de manera más efectiva.

3. Crear y administrar una fanpage: Mantener una fanpage administrada por el equipo de comunicación y la Coordinación de cultura comunitaria para dar visibilidad al programa y a los Puntos de Cultura. Esta plataforma de visibilidad del programa y de las actividades autónomas de cada Punto.
4. Facilitar equipamiento y contenidos: Poner a disposición de los Puntos de Cultura equipamiento (escenarios, equipo de audio, luces, sillería, toldos, bancos, vehículos) y contenidos (compañías artísticas municipales) para fortalecer o complementar sus actividades autogestivas. Esta colaboración puede provenir tanto de la Dirección de Cultura como de solicitudes específicas de los Puntos.
5. Ofrecer capacitación: Proporcionar capacitación técnica y desarrollo de habilidades blandas para los Puntos de Cultura. Esta formación ayudará a las organizaciones a potenciar sus capacidades internas en distintos ámbitos.
6. Otorgar apoyos económicos: Emitir convocatorias flexibles de recursos económicos que permitan a los Puntos de Cultura mejorar las condiciones en las que desarrollan sus actividades, a partir de la adquisición de equipamiento, insumos y remuneración al trabajo realizado por quienes sostienen a la organización.
7. Incentivar la articulación en red: Propiciar intercambios de experiencias y proyectos conjuntos entre diversos Puntos de Cultura.

Además de estas recomendaciones, se sugieren las siguientes acciones desde otras direcciones o áreas del Gobierno Municipal adicionales para fortalecer los objetivos del programa:

1. Convertir el programa en un esfuerzo interinstitucional: Se recomienda promover el conocimiento interinstitucional del programa Puntos de Cultura para evitar conflictos burocráticos con otras áreas del municipio, como la Dirección de Parques y Jardines o la Agencia Metropolitana de Bosques Urbanos. Establecer una coordinación entre diferentes dependencias municipales facilitaría la colaboración y el apoyo a las organizaciones de base.

2. Desarrollar licencias municipales adecuadas: Es necesario generar licencias municipales que sean adecuadas para el trabajo cultural autogestionado y comunitario sin fines de lucro. Esto proporcionará un marco legal claro y favorable para las actividades de las organizaciones culturales comunitarias.

Implementar estas recomendaciones y acciones adicionales contribuirá al fortalecimiento del programa Puntos de Cultura y al desarrollo y nacimiento de nuevas organizaciones culturales comunitarias en Guadalajara.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AYUNTAMIENTO DE GUADALAJARA. Plan Municipal de Desarrollo y Gobernanza 2021-2024 Visión 2042 | 500 años. 2022.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA, GEOGRAFIA E INFORMÁTICA (INEGI). *Censo de Población y Vivienda 2020*. 2020.

INSTITUTO DE INFORMACIÓN ESTADÍSTICA Y GEOGRÁFICA DE JALISCO (IIEG). En el año 2010 el Área Metropolitana de Guadalajara contaba con más de mil colonias. *Estrategos*, Revista digital del Instituto de Informática, Estadística y Geografía. 2015.

INSTITUTO DE INFORMACIÓN ESTADÍSTICA Y GEOGRÁFICA DE JALISCO (IIEG). *Guadalajara Diagnóstico municipal 2023*. 2023.

LA CONSTRUCCIÓN DE POLÍTICAS CULTURALES DE BASE COMUNITARIA EN LA CIUDAD DE MÉXICO: UN ASUNTO PENDIENTE

Gabriela Paulina Ibarrarán Hernández¹

RESUMEN: En la Ciudad de México, existen programas y recursos destinados al desarrollo cultural comunitario desde hace más de 15 años, sin embargo, la desarticulación entre legislación, administración pública y participación colectiva limita la construcción de políticas culturales de base comunitaria efectivas. Se pretende, abonar desde el análisis cualitativo, el impacto institucional en los procesos socioculturales de esta urbe.

PALABRAS CLAVE: *Desarrollo Cultural Comunitario, Participación colectiva, Desarticulación*

Introducción

El crecimiento de las ciudades contiene dinámicas socio espaciales y culturales que han sido invisibilizadas históricamente, por ejemplo, hace un poco más de 30 años, la política cultural en la Ciudad de México había sido concedida a los sectores más privilegiados de la sociedad, como había sucedido en la planeación de la infraestructura y su equipamiento cultural como museos, auditorios, bibliotecas, monumentos y recintos culturales, los cuáles se ubican en su mayoría en la centralidad de ésta misma.

En este sentido, el “acceso a la cultura” ha tenido una tendencia a establecerse en las áreas con los mejores ingresos económicos o de mayor “aprecio simbólico” (NIVÓN & ROSAS, 2006, p. 23) tanto a nivel estatal como federal, de esta forma, el análisis académico y la gestión cultural de diversos actores, han incidido con el paso de los años en la apuesta por la descentralización de equipamientos y programas institucionales con la intención de contribuir al desarrollo cultural comunitario de la ciudad.

Ejemplo de esto se observa desde la creación del Instituto de Cultura de la Ciudad de México (ICCM) en julio de 1998 (VÁZQUEZ, 2018) que actualmente es la Secretaría

¹ Estudiante del doctorado em Sociología, línea de Investigación Sociedad y Territorio, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco. Docente de asignatura em la Licenciatura em Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, plantel Cuauhtpec. paulina.ibarraran@gmail.com / al2243804722@azc.uam.mx

de Cultura de la Ciudad de México, en la creación del Faro de Oriente y la Red de FAROS que se encuentran en las zonas más lejanas del corredor centro-sur (CHÁVEZ & ROJAS, 2012).

A partir de estas experiencias, las políticas culturales de la ciudad comenzaron a trazarse desde el enfoque de *Democracia Cultural* aportando a la incidencia de colaboración con miras a un cambio de paradigma en el acceso a la cultura, a pesar de los grandes esfuerzos, la dimensión administrativa y político partidista que ha caracterizado nuestra ciudad fueron alternando las posibilidades y marcos de acción institucional, posteriormente, después de la apuesta de un sector importante del ámbito cultural, en las décadas del 2000-2020, se configura un nuevo escenario en términos legales, para la Ciudad de México, se expide la Ley de Fomento Cultural del Distrito Federal en 2003 y posteriormente, es en el 2018 cuando se expide la Ley de Derechos Culturales.

En este proceso, la búsqueda y construcción de políticas culturales de base comunitaria, aún no logran tomar un enfoque certero frente a la legalidad y la administración pública, pues diferentes factores como la falta de profesionalización, la falta de disposición política, la poca inversión de recursos, la desarticulación institucional y de sectores públicos, así como la falta de planeación y evaluación, por mencionar las más relevantes, han sido una constante en la institucionalidad de la cultura, por su parte, las comunidades que activan procesos culturales comunitarios, con mayor énfasis en las periferias de la ciudad, persisten y resisten ante la desconfianza a las prácticas institucionales que han prevalecido en el sector cultural.

Con los cambios sucedidos a partir del último quinquenio del siglo XX, el interés de diversos sectores principalmente de la sociedad civil y la academia, en la construcción de políticas públicas de tipo cultural, han modificado el rumbo de las acciones para la implementación de programas y proyectos que desde lo institucional atiendan a la demandas locales de desarrollo social y comunitario, sin embargo, esto no ha sido tarea fácil ya que, un aspecto central de la política cultural en la era neoliberal son las nuevas reglas, regulaciones, programas y micro-políticas que, siempre desde una perspectiva económica, ponen la ciudad en valor.

En este panorama, es importante precisar que en la Ciudad de México, si bien, se ha tenido una incidencia relevante en la apuesta por el fomento del desarrollo cultural comunitario, a pesar de llevar más de veinte años implementando en programas y

convocatorias institucionales como el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias PACMYC que se deriva del presupuesto federal, los Programas dirigidos a Colectivos, Colectivas y Colectividades Culturales, así como los Programas para Promotorías Culturales, entre otros, aún se observa que uno de los grandes retos, persiste en la distribución y la efectividad de los recursos para el desarrollo de proyectos de incidència a largo plazo en las comunidades locales, así como la falta de escucha y de articulación efectiva entre las colectividades y las instituciones culturales.

La construcción de una política cultural enfocada en la descentralización

Pensar en las acciones que se gestan de la relación entre actores sociales institucionales y colectivos, para la construcción de *políticas culturales*, y en como inciden estas relaciones en la configuración identitaria de las comunidades culturales permanece como un reto, siempre que todo programa y acción institucional, parte solo del enfoque del “acceso a la cultura” y las instituciones juega el rol único de proveedoras de servicios culturales sin integrar en sus formas de organización y toma de decisiones la participación colectiva y ciudadana.

En este sentido, si partimos del planteamiento de que las políticas culturales son el:

“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 y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social” (GARCÍA CANCLINI, 1987, p.26.)

Además, el marco legal que se ha construido al margen de estos cambios en la política cultural de la ciudad, los cuáles son necesarios para comprender los cambios y el impacto que ha tenido la propuesta de descentralizar la cultura hacia las periferias, en el análisis sobre el “acceso a los equipamientos culturales” se observa que aún existen vacíos en términos de administración y de gestión pública, que suelen ser limitantes para la participación de la ciudadanía en el desarrollo cultural comunitario propuesto por las instituciones.

Entre estos destacan: la poca o nula experiencia o especialización en términos de gestión cultural de los funcionarios que administran estos recintos, con mayor énfasis a nivel local; ineficiente diseño o planeación de las agendas culturales; falta de diagnósticos

locales para la identificación de intereses y necesidades culturales de la población que frecuenta estos espacios; falta de comunicación interinstitucional y con actores colectivos, la inexistencia de procesos de consulta para la colocación de estos equipamientos en las comunidades.

Sin embargo, no todo está perdido, existen propuestas y un recorrido histórico que permite apostar a un nuevo paradigma de la política cultural de la ciudad. Es preciso señalar que, desde las administraciones locales, la actualización en el conocimiento de los marcos legales y su operatividad aún está pendiente con la ciudadanía, pues como se ha observado históricamente, lo cultural, se ha dejado de lado o simplemente ignorado desde los diferentes niveles de planeación institucional. Así mismo, como lo menciona Francisco Javier Dorantes Díaz, debe considerarse que “no hay derecho a la cultura ni la posibilidad de ejercer el derecho a la libertad, sin garantizar, previamente, la dignidad humana” (2013, p. 860).

Pero, como bien señala Liliana López Borbón (2015), en la construcción de una ciudadanía cultural y activa, no solo se tienen derecho a la ciudad por antonomasia, para ejercer este derecho, se tienen que apropiarse de “las reglas mínimas de convivencia que rigen la vida urbana”, y en esta apropiación, la descentralización abona a la corresponsabilidad de la sociedad civil con una participación dirigida tanto a apoyar las decisiones de los gobiernos en programas y proyectos encaminados a mejorar la calidad de vida, como a la elaboración de propuestas para una mejor implementación.

Por ende, es necesario que los gobiernos estatales, municipales y centrales le den a la descentralización el peso que tiene en la planeación y diseño de políticas públicas con la colaboración social y cultural, lo que sólo se logra manejando relaciones intergubernamentales que permitan una acción coordinada (JARAMILLO, 2010). De este modo, la incorporación de importantes regiones periféricas de la ciudad al radar de las políticas públicas para la cultura (el oriente, el norte, las regiones agrícolas y lacustres) es reciente, no obstante, que en términos jurídico-institucionales haya habido avances con mayor énfasis en los derechos culturales, en las últimas dos décadas.

A pesar de que en términos jurídicos se comenzó a legislar en torno a la cultura en la ciudad, la acción de descentralizar los recursos para la cultura en las delegaciones provocó una contradicción en términos de administración y planeación cultural (NIVÓN, 2012; URBINA, 2012), que hasta la fecha se observa en las acciones de las demarcaciones

respecto a los servicios culturales que ofertan. Sin embargo, las deficiencias administrativas e institucionales, tanto en las demarcaciones territoriales como en el modelo educativo propuesto durante la década 2000-2010, dejaron notar que aún no era suficiente la descentralización cultural y educativa existente, pues la demanda de las periferias, ha continuado entre la ineficiencia administrativa y de gestión gubernamental.

En este proceso de implementación y apuesta por la descentralización, desde el “desarrollo cultural comunitario”, también se han generado propuestas de intervención mediante convocatorias de financiamiento para proyectos sociales con actividades artísticas y culturales como propuesta para la creación, intervención y recuperación de espacios públicos en zonas consideradas de alta marginación social. Uno de los programas que han jugado un papel relevante en la acción colectiva para la cultura, ha sido el programa de mejoramiento barrial, este programa, que tuvo su origen el año 2007, también ha sido relevante en la transformación de las colonias populares.

En este vaivén institucional, cabe señalar otro programa, que en el marco de esta investigación cumple una década de implementación pero que fue hasta su tercer año de ejecución, cuando integró el rubro de “Promoción de actividades recreativas, deportivas y culturales” en sus categorías de participación, el presupuesto participativo, como lo señala Alberto Escamilla (2018) “se trata de los primeros ejercicios de democracia directa a través de los cuales las instituciones del Gobierno local convocan a sus habitantes para que opinen sobre la definición de los problemas que consideran prioritarios” (p. 169). Si bien su existencia ha dado apertura a la presentación de proyectos vecinales y comunitarios en el rubro cultural, la selección de los proyectos no garantiza necesariamente un proceso de democracia participativa, debido a las formas en que se seleccionan.

Por otra parte, la llegada de una nueva oleada de descentralización cultural y educativa para la ciudad y la creación de 300 Puntos de Innovación, Libertad, Arte, Educación y Saberes (PILARES) “se buscó hacer lo que en 50 años no se había hecho, duplicar la cantidad de espacios y recintos para acceder a servicios culturales, educativos y de autonomía económica, como nunca se había hecho, sin embargo, la “intervención” de estas propuestas, si bien incidieron en garantizar el acceso a la cultura y otros servicios educativos, están lejos de garantizar la participación de la ciudadanía en su proceso de instalación al no generar diagnósticos y formas de consulta previa e informada para la creación de estos espacios.

Un revisión de los marcos normativos y su desarticulación en la planeación de la ciudad.

Para tratar de entender la relación entre administración pública, servicios culturales y la participación ciudadana, la revisión del marco jurídico de la cultura existente y su aplicación en la Ciudad de México, es fundamental. Si bien, la intención de esta revisión no es evaluar el funcionamiento general de estas leyes, se pretende al menos conocer cuáles son los criterios que las conforman y como pueden incidir en la construcción de políticas culturales con enfoque comunitario.

En esta observación se retomaron los indicadores UNESCO de Cultura para el Desarrollo, en su dimensión de gobernanza ya que aborda el grado de compromiso y acción de las autoridades en la formulación e implementación de marcos normativos, políticos e institucionales y la puesta a disposición de infraestructuras y mecanismos institucionales que favorezcan un desarrollo cultural participativo e inclusivo, implementen los derechos culturales, promuevan la diversidad y fomenten el potencial de la cultura en términos de desarrollo (UNESCO, 2012. p. 64).

A partir de esto, se hizo una selección de artículos que tienen relación con esta dimensión a partir de los conceptos: colectivo, acceso a la cultura, desarrollo cultural, participación, vinculación y planeación con la finalidad de identificar elementos que aporten a la creación de líneas de acción colectiva, así como para explicar los argumentos legales que existen en el ámbito cultural y plantear una propuesta en términos de equipamientos culturales y de participación comunitaria para su integración en la planeación urbana.

Como se señala, en el análisis para la aplicación del marco normativo existente en la zona de estudio, se pudo corroborar que actualmente en términos de derechos culturales, su aplicabilidad a nivel ciudad de México y en las demarcaciones territoriales (alcaldías), aún no existe y no se cuenta con un mecanismo que integre estos lineamientos de manera que, tengan concordancia para vincularse con la participación ciudadana, la participación comunitaria y con especial énfasis en los planes de desarrollo a nivel alcaldía ni mucho menos a una escala estatal o metropolitana.

De esta forma, los vacíos normativos y reglamentarios son visibles, pues a pesar de los precedentes como la Ley General de Cultura y la reciente Ley de Espacios Culturales Independientes, no hay concordancia entre estos y no existen reglamentos para su aplicabilidad, ya que cada uno ha sido propuesto en diferentes temporalidades y si bien tienen relación con la Constitución Política de la Ciudad de México, no existe congruencia con otras normativas que tienen relación con el ámbito territorial o comercial.

Por ejemplo, en la Ley de Fomento Cultural del Distrito Federal, si bien, tuvo actualizaciones en 2019, ya no coincide con la propia Constitución de la Ciudad ni

tampoco con las nuevas actualizaciones a la Ley de Participación Ciudadana de la Ciudad de México, pues tenía mayor coincidencia con la Ley de Participación del Distrito Federal en su artículo 83 respecto al Presupuesto Participativo y que, en la nueva reforma, paso a ser el artículo 117.

Esta señala que, en términos de participación, para dar cumplimiento al reconocimiento de las diversas expresiones culturales, así como al fomento y el apoyo a la creación de otras expresiones, se deberá acudir al artículo 83 de la Ley de Participación Ciudadana que tiene relación con el ejercicio de Presupuesto Participativo para conocer cómo se puede sustentar el ejercicio de presupuestos participativos en proyectos culturales para las comunidades.

Sin embargo, con los cambios recientes en la normativa de la ciudad de México, este artículo solo coincide con la ley de Participación Ciudadana anterior, quedando sin resolución este apartado, esto sugiere en primer momento que si bien, la Ley de Fomento Cultural aun es vigente y ha tenido actualizaciones, en este punto no coinciden los artículos correspondientes, dejando en el limbo la aplicación de este reconocimiento.

Es importante que la Ley de Fomento Cultural sea actualizada nuevamente y contenga cambios importantes en su formulación, ya que la Secretaría de Cultura tiene actualizaciones en sus atribuciones e instancias, como la reciente creación del Instituto de los Derechos Culturales, es aún más pertinente, la planeación de un Programa Sectorial de Cultura para la Ciudad.

En términos operativos, no se establecen mecanismos técnicos que indiquen como se deberán garantizar el fomento y el desarrollo cultural de la ciudad, es decir no existe un reglamento de la ley que indique de manera puntual, las acciones que tendrían que aplicarse para el cumplimiento de esta. En cuanto a consulta, transparencia y participación, si bien se indica que tanto la Secretaría de Cultura como las alcaldías están obligadas a crear los Consejos consultivos para el seguimiento de esta normatividad, estos Consejos no se llevan a cabo o si se hacen, únicamente se convoca a personas afines a los cargos que durante el momento están vigentes políticamente.

Si bien en la ley orgánica de la administración pública de la ciudad, se le confiere a la Secretaría de Cultura “planear, coordinar, ejecutar y evaluar las políticas públicas en

materia de cultura y vincularlas con la planeación de la ciudad”, se considera que la viabilidad participativa de estos concejos tendría que garantizar el acceso mediante convocatoria abierta y no por invitación directa, incluso considerar la viabilidad de contar con un área de planeación que se vincule directamente con el Instituto de Planeación de la Ciudad.

Considerando lo expresado anteriormente, la Ley general de cultura y de derechos culturales, muestra un avance en la legislación en la materia. Como se observa en la línea de tiempo, el avance legislativo en la ciudad de México tenía una diferencia notoria a nivel nacional, pues transcurrieron tan solo 14 años entre la Ley de fomento cultural en el DF y esta ley, para que sucediera a nivel nacional.

En este sentido, para analizar cómo se puede vincular la ley de Participación de la Ciudad de México con los marcos normativos para la cultura, cabe señalar que es en términos de participación comunitaria, dónde se puede hacer esta relación de la participación en el desarrollo cultural de las comunidades en la ciudad.

A pesar de que en la Constitución está mandado el derecho a la cultura, esto no era suficiente, pues como señala Dorantes Díaz (2013), se tendrían que implementar algunas medidas en términos administrativos para garantizar que la ley sea de carácter vinculante y no se quede en el discurso únicamente, pues como bien se señala en el artículo 4 de la Constitución de los Estados Unidos Mexicanos y en el artículo 2 de la Ley General de Cultura y de derechos culturales, “La ley establecerá los mecanismos para el acceso y participación a cualquier manifestación cultural”.

Sin embargo, estos mecanismos siguen quedando ambiguos o no son del todo claros, sobre todo en términos de operatividad, lo cual implica revisar las reglas de operación de los programas institucionales que se han aplicado tanto a nivel nacional, estatal y local, esto se observa más adelante con la selección de la muestra en términos de programas y equipamientos culturales en la periferia norte de la ciudad, pero la intención es dejar una propuesta de análisis normativo en la cultura con la intención de que esto se pueda replicar, dependiendo del ámbito territorial de estudio.

En cuanto a la Constitución Política de la Ciudad de México, en su artículo 8. Ciudad educadora, inciso D. Derechos culturales se coloca un apartado específico para

hablar de “derechos culturales”, en su inciso h, menciona que el Gobierno de la Ciudad está obligada a brindar las herramientas para “Constituir espacios colectivos, autogestivos, independientes y comunitarios de arte y cultura que contarán con una regulación específica para el fortalecimiento y desarrollo de sus actividades”, sin embargo como lo veremos más adelante, la normativa en términos de Espacios Culturales Independientes aún tiene muchas modificaciones por resolver, para reglamentar y proteger los derechos colectivos en este rubro y que pueden ser fundamentales no solo para el acceso universal a la cultura, sino para el desarrollo social y urbano de la ciudad.

Considerando que en las leyes de cultura y las constituciones correspondientes si bien se mencionan los derechos y obligaciones, la ley de Fomento Cultural de la Ciudad permite especificar las atribuciones a nivel ciudad y de las alcaldías lo que corresponde en específico, además los nuevos equipamientos que se han construido como lo es el caso de los nuevos equipamientos “PILARES” de la ciudad, tendrían que formar parte de esta normativa en su actualización.

Algunas anotaciones para la continuidad.

En términos de desarrollo cultural, tendríamos que remontarnos años atrás, de acuerdo con lo que señala Cecilia Cervantes (2005, p. 40), sobre la inquietud de la ONU y de la UNESCO por incorporar la denominada “dimensión cultural” de la vida social a las políticas de desarrollo, en el año 1948 cuando se fundamenta que “el respeto a los derechos culturales individuales frente a los derechos de grupos y comunidades” sea colocado en los artículo 22 y 27 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos dictada en París por la Asamblea General de las Naciones Unidas.

Sin embargo, durante décadas, “hasta la fecha, la redacción de éstos artículos genera polémica y en distintos momentos se han presentado iniciativas de revisión” (CERVANTES, 2005, p. 40) Tal como lo señala Francisco Javier Dorantes Díaz (2013) con fundamento en este artículo, el 27 constitucional, el derecho a la cultura tiene las siguientes características: a) protege el acceso a los bienes y servicios culturales, b) protege el disfrute de los mismos y c) protege la producción intelectual, de éstas

características, apunta, el acceso a bienes y servicios es en nuestro país, uno de los principales problemas para legislar. (p. 848)

Por tanto “participar en la vida cultural” como se declara posteriormente, en el Pacto Internacional de Derechos Sociales y Culturales que dictó la ONU en 1966, en realidad, continuó siendo un precedente en esta materia, pero no nos dice mucho sobre la dificultad que implica considerar el derecho individual y colectivo de las comunidades a ejercer sus dinámicas culturales en toda forma de representación social, económica o política, ya que hasta la fecha:

[...] es muy frecuente que en planes y programas nacionales de cultura encontremos todavía formulaciones idénticas o muy parecidas a las que aparecen en el Pacto (“tener acceso a la vida cultural”, “tener acceso a los bienes culturales”, “respeto a la creación”, “libertad de creación”, etc...) más que normas, los derechos culturales se han integrado al diseño de políticas culturales bajo la modalidad de “intenciones” ...” (CERVANTES, 2005, p. 41)

Lo cierto es que las legislaciones en términos de derechos han sido lentas, y de muy reciente incorporación en los países miembros de Naciones Unidas. En la actualidad, incluso en las convenciones internacionales como el MONDIACULT, la cultura comunitaria continúa lejos de ser considerada como un elemento central de las políticas culturales.

Por su parte, los cambios de administración pública juegan un papel predominante en los alcances que se pueden lograr o no, en materia de planeación y fundamentación de las políticas públicas. Como ha sucedido en la Ciudad de México, a pesar de la apuesta por programas, proyectos y acciones en materia de Desarrollo Cultural Comunitario, construir políticas culturales con este enfoque. aún siguen prevaleciendo como un asunto pendiente.

Se requiere, no solo de modificar leyes, si no de sistematizar y organizar la información que históricamente ha producido la institución. Así mismo, posicionar frente a los grupos de planeación gubernamental, la importancia de la cultura como un eje del Desarrollo Social, Territorial, Económico y Político de la Ciudad misma, seguirá siendo percibida como un espacio de programación de contenidos públicos para la recreación y

el “acceso” y no como un espacio de construcción de ciudadanía, de fortalecimiento y de respeto por las dinámicas culturales vividas que coexisten en esta ciudad.

A partir de este referente se reitera, la importante necesidad de considerar que los derechos culturales son la clave para garantizar la dignidad humana y la participación. Por lo tanto, la importancia de integrar en la planeación de las ciudades, la cultura comunitaria como eje de articulación entre ciudadanía y Estado, es prioridad, para el posicionamiento de una política cultural que contemple lo comunitario como nodo central de su contenido. Sin embargo, en la realidad inmediata, este entramado de recomendaciones, aún tienen un gran reto para ser efectivos en la operatividad y su administración y por su parte en la ciudadanía de reconocerse y aplicarse como parte de la vida cotidiana y para el bien común.

Bibliografía y referencias

Barbieri, Nicolas (2014). Cultura, políticas públicas y bienes comunes: hacia unas políticas de lo cultural. Kult-ur, 1, no1, 101-119. <https://doi.org/Doi: http://dx.doi.org/10.6035/Kult-ur.2014.1.1.3>

Barreto, Irais., Fernández, Luis., & Martínez, Claudia. (2011). Desarrollo comunitario: bases para una intervención. En G. Covarrubias, Valderrama (Ed.), Desarrollo cultural Comunitario. Opciones para la cohesión social. Una aproximación (Primera edición). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Caballero Álvarez, Rafael. (2019). Apuntes metodológicos para evaluar la efectividad de una ley. Boletín mexicano de derecho comparado. Boletín Mexicano de Derecho Comparado. Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM, 1 (154), 411-423. <https://doi.org/https://doi.org/10.22201/ijj.24484873e.2019.154.14148>

Cervantes Barba, Cecilia (2005). Derechos culturales y desarrollo humano: implicaciones para el diseño de políticas culturales, Patrimonio Cultural y Turismo, Cuadernos. No. 13. CONACULTA. Disponible: <https://www.cultura.gob.mx/turismocultural/cuadernos/pdf13/articulo4.pdf>

Chávez, Luis & Rojas, Hector. (2012). Faro de oriente: Grupos Socioculturales. Capital Social, Sociedad Civil y Políticas Públicas (Primera). Instituto Mexicano para el Desarrollo Social, Cultural, Artístico, Tecnológico, Educativo y Ecológico, A.C.

Covarrubias Valderrama, Gerardo. (2011). Desarrollo cultural Comunitario. Opciones para la cohesión social. Una aproximación. CONACULTA. (Primera edición). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Declaración de Friburgo (2007). Los derechos culturales.

- Dorantes Díaz, Francisco (2011). El derecho a la cultura en México. DFensor, Revista de Derechos Humanos, Num 2 Año IX(02 Derechos culturales: ejercicio, rezago y olvido), 6–12.
- Dorantes Díaz, Francisco (2013). Derecho a la cultura en México, su constitucionalización, sus características, alcances y limitaciones. Alegatos, Año 3. Núm, 85. Septiembre/Diciembre, 845–842. <http://alegatos.azc.uam.mx/index.php/ra/article/view/133>
- Escamilla Cadena, Alberto. (2019). El presupuesto participativo en la Ciudad de México: modalidades y resultados. Espiral, 26 (74), 167–200. <https://doi.org/https://doi.org/10.32870/espiral.v26i74.7027>
- Evangelista, Eli (2018). Hacia la construcción de un modelo de desarrollo cultural comunitario para la ciudad de México, 2014-2018. Secretaría de Cultura de la Ciudad de México.
- García Canclini, Nestor. (1987). Políticas culturales en América Latina. (2a edición). ed. Grijalbo.
- García Canclini, Nestor. (1993). El consumo cultural en México: Vol. I (Primera). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Giménez, Gilberto. (1996). “Territorio y cultura”, Estudios sobre las Culturas Contemporáneas. Época 11 /, N, núm. 4.
- Gobierno de México. (2017). Ley General Cultura y Derechos Culturales. Diario Oficial de la Federación. https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LGCDC_040521.pdf
- IBERCULTURAVIVA. (s/f). IBERCULTURAVIVA. <https://www.iberkulturaviva.org/el-programa/historico/?lang=es>
- Jaramillo Cardona, Martha Cecilia. (2010). La descentralización: una mirada desde las políticas públicas y las relaciones intergubernamentales en Baja California. Región y sociedad, 22(49), 177–200.
- Laaksonen, Annamari (2005). Construyendo cohesión: participación, derechos culturales y convivencia. Cuaderno 13 Patrimonio cultural y turismo, 13, 23–30. <https://www.cultura.gob.mx/turismocultural/cuadernos2.php>
- López Borbón, Liliana. (2015). La gestión cultural como construcción de ciudadanía. Presentado al Premio Internacional Ramon Roca Boncompte de Estudios de Gestión Cultural. https://www.firatarrega.cat/media/upload/pdf/lopezb_gestion-cultural-como-construccion-de-ciudadania_editora_14_97_2.pdf
- Mendoza Velázquez, Maria de Lourdes (2015). Creación de políticas culturales y recuperación del espacio público a través del arte: un ejercicio de ciudadanía. Ponencia. Segundo Encuentro Nacional de Gestión Cultural, Jalisco. <https://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/handle/123456789/294>
- Nivón, Eduardo. (2006). La política cultural: temas, problemas y oportunidades. Conaculta/Fondo Regional para la Cultura y las Artes.
- Nivón, Eduardo (2016). “La Ciudad de México vista desde la periferia o la ingobernabilidad de la megalópolis”. Ponto Urbe [Online], 18. <https://doi.org/https://doi.org/10.4000/pontourbe.3063>
- Nivón, Eduardo (2017). Capítulo 1. Gobernanza I. Construcción de ciudadanía y vínculo con el gobierno. ¿Cómo articular las expresiones culturales a escala de barrio, colonia, pueblo,

delegación, ciudad y metrópoli?. En Eibenschutz, Roberto (Ed.), La ciudad como cultura, líneas estratégicas de política pública para la ciudad de México (1era edición, pp. 38–46). Penguin Random House.

Nivón, Eduardo & Rosas Mantecón, Ana (2010). Gestionar el patrimonio en tiempos de globalización (Universidad Autónoma Metropolitana). Juan Pablos (Biblioteca de Alteridades), Grandes Temas de la Antropología, 14.

Sales Heredia, Francisco. (2018). Perspectiva normativa legal de la cohesión social y una propuesta de medición. En Pobreza y derechos sociales en México. CONEVAL.

Tena, Ricardo. (2017). Ciudad, cultura y urbanización sociocultural. Ciudad de México: Plaza y Valdés. Instituto Politécnico Nacional.

Turino, Celio. (2015). «PC = (a + p) r: La fórmula de la Cultura Viva». En Cultura Viva Comunitaria: Convivencia para el bien común. <https://iberculturaviva.org/el-libro-cultura-viva-comunitaria-convivencia-para-el-bien-comun-es-presentado-en-el-salvador/?lang=es>. / https://issuu.com/congresocvc.elsalvador/docs/libro_ii_congreso_latinoamericano

UNESCO (2012). Indicadores UNESCO de cultura para el desarrollo: manual metodológico. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000229609>

Urbina, Adriana. (2012). Transformación de las políticas públicas en el gobierno del Distrito Federal. Revista digital de gestión cultural, Año 2, Número 5. https://issuu.com/sextocuentro/docs/n_mero_5

Vázquez Martín, Eduardo. (2018). Presentación. La cultura: el aire. En Derechos culturales y políticas Públicas. Reflexiones sobre la gestión 2014-2018 en la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México (pp. 7–33). Secretaría de Cultura. <https://www.cultura.cdmx.gob.mx/storage/app/media/memoria.pdf>

LA CULTURA EXPANDIDA : INTERSECCIONES CULTURALES PARA LA SOSTENIBILIDAD SOCIAL Y AMBIENTAL

Daniel Granados Ginés¹

RESUMEN: Este artículo presenta el marco conceptual y las conclusiones realizadas tras un proceso de investigación y recopilación de información desarrollado durante el 2024 en forma de mapeo de entidades y proyectos para el Mecanismo de Descubrimiento de Oportunidades (MDO) de la RIS3CAT 2030, impulsado desde el Departamento de Cultura de la Generalitat de Cataluña (España). Este trabajo se centra en situar los atributos y activos de estrategias centradas en el despliegue de los derechos culturales en su intersección con otros ámbitos como la alimentación, la energía, los recursos naturales, la movilidad sostenible y la salud social.

PALABRAS CLAVE: derechos culturales, equidad, transición ecológica justa.

Esta investigación sitúa el foco en una serie de vínculos que incorporan el ámbito cultural para el desarrollo de estrategias que interactúan con otros sistemas o contextos, aportando capacidad transformadora social y económica. El objetivo de este artículo es esbozar un nuevo campo expandido para la políticas públicas centradas en el reconocimiento y desarrollo de los derechos culturales, ampliando sus competencias y sus activos frente a diversos retos que nos atraviesan como sociedades. El trabajo se ha realizado abordando la intersección entre diversas dimensiones culturales en relación a la alimentación, la energía, los recursos naturales, la movilidad sostenible y la salud social.

Esta investigación propone un marco de debate ineludible para cualquier administración pública que busque innovar en sus políticas culturales a partir de nuevos cruces alejados de sus estrategias habituales. Partiendo del conjunto de confluencias presentadas, se ha realizado un análisis de proyectos implantados en Cataluña (España) que están propiciando una nueva cartografía cultural expandida y con capacidad de

¹ Daniel Granados tiene estudios en Historia por la Universidad de Barcelona, es investigador y consultor para diversas instituciones, profesor en varias universidades y actualmente ejerce el cargo de Delegado de Derechos Culturales de la Diputación de Barcelona. e-m.: granadaniel@gmail.com

explorar nuevas herramientas con el objetivo de afrontar los diversos retos ecosociales que hoy nos apremian.

A partir de entrevistas y grupos de trabajo con los proyectos analizados, la investigación se ha sustentado en un diálogo clave para contrastar y enriquecer el marco conceptual inicial. Estas conversaciones han permitido profundizar en las intersecciones culturales con la sostenibilidad social y ambiental desde una perspectiva práctica y situada. Además, se ha complementado este proceso con una revisión bibliográfica que aporta diversas miradas.

Contexto de la investigación

El Plan de Acción RIS3CAT² se estructura en torno a una serie de actuaciones para *“avanzar hacia un modelo socioeconómico más verde, digital, resiliente y justo”*. Desde esta perspectiva, el conjunto de interacciones planteadas en este trabajo pone de relieve la necesidad de ir más allá del marco tradicional preconfigurado por las principales instituciones internacionales en torno a la idea abstracta de “medioambiente” y su preservación. Se trata de profundizar, tal y como establece el economista José Manuel Naredo en su libro *“La crítica agotada”*³, en *“una mirada profunda de los ecosistemas agrarios, industriales y de configuración urbana, que determinan, más allá de los conceptos planteados por la hegemonía cultural y económica, la posibilidad material de una vida digna y de un planeta viable”*.

Las aproximaciones más generalistas a estos retos se están desarrollando, a menudo, obviando elementos estructurales sin los cuales el éxito de la tarea podría verse comprometido. Los desafíos de la preservación del medioambiente o el análisis más mediático del peligroso incremento de las temperaturas suelen ocultar, en su abstracción, otras problemáticas sistémicas que deben abordarse desde una voluntad política transformadora. Son precisamente este tipo de enfoques los que permiten ir más allá de las medidas paliativas para imaginar y reconfigurar formas de vida más sostenibles. Este artículo es el resultado de un nuevo trabajo de campo que, a partir de la identificación de diferentes atributos culturales, integra una perspectiva situada sobre las nuevas formas de gobernar, cuidarnos, alimentarnos y preservar los recursos y el patrimonio natural. La

2 <https://fonseuropeus.gencat.cat/ca/ris3cat/>

3 https://www.sigloxxieditores.com/libro/la-critica-agotada_51736/

interacción de la dimensión cultural con los distintos ámbitos abordados se convierte en un activo que puede dotar de nuevas herramientas a entidades e instituciones centradas en el desarrollo de políticas culturales con voluntad transformadora.

Los derechos culturales como vector de cambio

Durante los últimos 30 años, el foco de la políticas culturales em venido muy condicionado por tres enfoques principales. Primero, la promoción de la “ xcelência cultural”, centrada en grandes instituciones artísticas. Segundo, el impulso de la industria cultural como motor económico e identitario. Tercero, el uso instrumental de la cultura para potenciar otros sectores como el turismo, el mercado inmobiliario y la planificación urbana. Un marco hegemónico que ha relegado a un segundo plano el potencial de la cultura como generador de equidad e igualdad de oportunidades. La variable cultural se aborda como un eje transversal de primer orden que, junto con la capacidad de generar nuevos imaginarios compartidos, contribuye a configurar modos de vida más responsables y sostenibles, no solo en términos ambientales, sino también sociales y económicos.

Es por ello que, en el siglo XXI, todo proyecto colectivo basado en los derechos y libertades de las personas que habitan una ciudad o un país debe situar las cuestiones culturales en el centro del debate. Las capacidades culturales son fundamentales para la vida democrática: la expresión, el debate informado, la autonomía, la perspectiva crítica, la experimentación o el conocimiento, entre otros, son aspectos esenciales estrechamente ligados a las posibilidades reales de progreso individual y colectivo. Si en el siglo XX el derecho a la salud y la educación fueron políticas clave para contribuir a la igualdad y la democratización social, en el siglo XXI las políticas públicas que apuestan por garantizar el acceso y la participación cultural son fundamentales. En efecto, si la cultura siempre ha sido central para dotar de sentido nuestras acciones y cuestionarnos el rumbo que tomamos, su incorporación hoy en la configuración de estrategias públicas debe incorporar elementos que ayuden a transformar, también desde una perspectiva material, las condiciones de vida. La inclusión, por ejemplo, de las prácticas artísticas en el sistema educativo de manera transversal para compensar los desequilibrios territoriales y socioeconómicos, la acción comunitaria creadora de nuevos lazos y capital social, el impulso del conocimiento en las dinámicas de innovación o la conexión entre los avances

científicos y la vida cultural en sus diversas manifestaciones se convierten en factores clave para promover una mayor equidad e igualdad de oportunidades en la sociedad.

Este marco de intersecciones entre distintos ámbitos se incorpora plenamente en una visión actualizada de los derechos culturales, apostando por incluir una serie de nuevos vínculos. A los ya más habituales vínculos entre cultura y educación, diversidad, trabajo, ciencia y tecnología, esta investigación suma otros menos explorados que conforman un nuevo binomio entre cultura y sostenibilidad: movilidad, salud, alimentación, energía y recursos naturales. Es el vector cultural el que les otorga una mayor capacidad de configurar proyectos arraigados socialmente, escalables y replicables por su facultad de impulsar la participación ciudadana de manera exponencial.

¿Cuál es la dimensión cultural de los otros derechos?

Es por ello que una de las preguntas o marcos de debate recurrentes realizadas durante la investigación ha sido acerca de **qué puede hacer los derechos culturales por el resto de derechos**. La reflexión en torno a esta pregunta nos ha permitido definir diversos ámbitos o coordenadas de aproximación que, lejos de presentarse como categorías estancas, nos pueden ayudar a identificar ese potencial cultural en contextos habitualmente situados en el extrarradio de las políticas culturales.

Diversidades. Los derechos culturales deben garantizar el reconocimiento de la diversidad como fundamento de derecho y equidad, prestando especial atención a evitar la segregación y la discriminación.

Género y feminismo. Los derechos culturales deben asegurar la inclusión, activación y garantía de la perspectiva de género en las políticas, instituciones y acciones culturales. Desde esta óptica, se abordan temas relacionados con los cuidados, las discriminaciones, los derechos LGTBIQ+, las políticas del tiempo, etc.

Memorias, patrimonio y culturas populares. Los derechos culturales deben garantizar y estimular la construcción democrática de la memoria, la reparación de daños y abusos históricos, y el reconocimiento del papel del patrimonio material e inmaterial en la configuración de las identidades culturales. Es esencial valorar todas las formas de

conocimiento, así como el papel del patrimonio y las culturas populares y tradicionales como elementos de valor público y bien común de las distintas sociedades.

Territorialidades: espacio público, ruralidades, descentralización y mirada metropolitana. Los derechos culturales deben reconocer la influencia del territorio en la producción y presentación de la cultura. Reconocer dónde ocurre la cultura implica también garantizar el derecho a que ocurra. Es necesario abordar el papel de la cultura en la creación de nuevas centralidades, la protección y defensa de los espacios públicos y la diversidad de elementos socioeconómicos entre contextos urbanos y rurales como aspectos clave para garantizar los derechos culturales.

Derechos digitales. Los derechos culturales defienden la esfera digital como un bien común, velando por entornos democráticos, abiertos, seguros, respetuosos y accesibles. Se combate la concentración de poder, la vigilancia de datos, la manipulación algorítmica, los discursos de odio y la influencia interesada sobre el flujo de información digital. Por ello, se promueve la protección y creación de herramientas de intercambio libres, transparentes y centradas en las personas, que apoyen tanto a la cultura como a sus creadores.

Educación y mediación. Los derechos culturales buscan garantizar el acceso a la educación artística y cultural en contextos formales y no formales, fomentando habilidades y conocimientos como base fundamental para la igualdad de oportunidades. En este sentido, se destaca el papel esencial de la mediación cultural, literaria y artística, abordando aspectos transversales como la interculturalidad, la diversidad y el patrimonio. La mediación se inscribe dentro de acciones culturales colectivas, centradas en procesos de creación colaborativa con protagonismo ciudadano, respetando su idiosincrasia y contexto.

Innovaciones socioeconómicas. Los derechos culturales deben incluir la justicia y sostenibilidad en términos sociales, laborales y económicos. Es fundamental reconocer los contextos de innovación socioeconómica en el ámbito cultural a partir de experiencias

democráticas que garanticen procesos de creación y distribución justos y un acceso a los recursos equitativo.

Gobernanzas. Los derechos culturales están vinculados a formas de gobernanza y sistemas de organización que deben acompañarlos. Por ello, es crucial desarrollar espacios de participación en la toma de decisiones, innovar en modelos de gestión y apostar por la transparencia mediante un seguimiento democrático de presupuestos y distribución de recursos.

Bienes comunes y cultura comunitaria. Los derechos culturales defienden la cultura como un vehículo de articulación y cohesión social, garantizando el derecho a las prácticas culturales y promoviendo la acción comunitaria. Esta perspectiva busca asegurar que toda la ciudadanía pueda desarrollar sus inquietudes, capacidades creativas e identidades culturales mediante el acceso a espacios, recursos y conocimiento. Los proyectos donde la cultura se ejerce como un derecho colectivo y se comparte como patrimonio común son clave para arraigar la cultura en pueblos y ciudades.

Transición ecológica justa. Los derechos culturales deben contribuir a enfrentar los retos del cambio climático y transformar los modelos de producción, respetando los recursos naturales y su interacción con las sociedades. Es crucial atender la carga social asociada, exigiendo esfuerzos a quienes poseen y concentran los medios de producción sin agravar la situación de las personas y regiones más vulnerables del planeta.

Creación, investigación y experimentación. Los derechos culturales implican la defensa, protección y promoción de una dimensión esencial del arte y la cultura: la experimentación, el ensayo, la investigación y el error en la producción cultural. Por ello, se fomenta la creación de espacios, recursos y reconocimiento. También es fundamental abordar las condiciones materiales de la creación y producción cultural desde la perspectiva de los trabajadores de la cultura.

Equidad y salud social. Los derechos culturales forman parte de los ámbitos que contribuyen a mejorar las condiciones sociales y materiales de la vida. La cultura debe

reconocer los factores que permiten a la ciudadanía vivir con dignidad. Esto plantea retos como el papel de la cultura a lo largo del ciclo de vida (infancia, juventud, madurez, vejez), la salud mental, el derecho a la vivienda y el bienestar emocional, entre otros.

Cultura de paz. Los derechos culturales deben intervenir y promover ideas que favorezcan la convivencia en armonía, el respeto mutuo y la resolución pacífica de conflictos. Asimismo, deben ofrecer un marco sólido para garantizar la convivencia pacífica en todos los niveles, el antibelicismo y la lucha contra los discursos de odio y la discriminación.

Estas coordenadas son, al fin, parte de un nuevo código que cabe inscribir en el conjunto de las políticas culturales y que, en menor o mayor medida se hayan presentes en el ADN del los vínculos estudiados.

Conceptualización y abordaje de los nexos analizados

El conjunto de aspectos que derivan de los desafíos planteados por el RIS3CAT requiere ir más allá de los campos analíticos más trillados, para incorporar una mirada que nos permita intervenir con más perspectivas. Pensar, por ejemplo, la movilidad más allá de la imprescindible inversión en transporte público, integrando en el análisis de los desplazamientos ordinarios otros aspectos indirectos como el precio del suelo y la dificultad de habitar determinadas zonas urbanas; potenciar nuevas formas de consumo alimentario desplegando formas de producción agrícola situadas desde la interculturalidad, fruto de los movimientos migratorios; abordar la salud como un estado de bienestar físico, mental y social completo vinculado a aspectos como la renta, la educación o el capital cultural, y no solo la ausencia de afecciones o enfermedades; o abordar el desafío de la preservación del medio natural vinculando a las comunidades situadas en el territorio mediante las memorias y prácticas ancestrales ordinarias que trabajan por defender el valor del patrimonio etnológico material e inmaterial.

La definición y contextualización de los ámbitos estudiados son al mismo tiempo un punto de partida (hipótesis) y un punto de llegada (conclusiones). Este artículo muestra a continuación la conceptualización realizada entre ambos puntos; un nuevo itinerario poco explorado para poder enmarcar de qué hablamos cuando nos referimos a una cultura

expandida a partir de los sus vínculos con salud social, alimentación, energía-recursos naturales y movilidad sostenible:

Cultura y salud social

Este ámbito amplía el marco estrictamente sanitario para incorporar otros aspectos vinculados al bienestar y la calidad de vida de un contexto social en su conjunto. Si partimos de la definición de la Organización Mundial de la Salud (OMS), encontramos una visión que identifica la salud como “un estado de bienestar físico, mental y social completo, y no solo la ausencia de afecciones o enfermedades”. Es decir, también hace referencia a la capacidad de una sociedad para satisfacer las necesidades básicas de sus miembros, como la vivienda, la alimentación, la educación, el empleo y, por supuesto, la atención médica. Al mismo tiempo, implica la promoción de la igualdad de oportunidades y la inclusión social, así como la protección de los derechos humanos y la participación ciudadana. Todos estos elementos contribuyen al bienestar y configuran un estatus que se asocia con el impulso de una salud social generalizada.

Este planteamiento reconoce un conjunto de relaciones simbólicas y materiales que influyen en una vida saludable, considerando variables como el riesgo de exclusión social, las condiciones sociolaborales, la calidad de la educación y los programas de salud pública, así como la integración de sistemas sanitarios con enfoques comunitarios, culturales y feministas. También abarca la equidad de género, el desarrollo de políticas de derechos culturales, la protección de la infancia, la planificación urbana sostenible y el impacto de la globalización en aspectos como la migración, los conflictos bélicos y la situación de los refugiados.

El marco aquí planteado sitúa en el centro de la acción política la necesidad de un sistema social de cuidados con la capacidad de integrar múltiples factores en favor de una salud social generalizada. ¿Podemos diseñar nuevos programas transversales entre equipamientos culturales y sanitarios? ¿Qué papel debe jugar el nuevo diseño urbano en el desarrollo de este sistema de cuidados? ¿Cómo se representan en los medios de comunicación y en los programas públicos el conjunto de identidades culturales con las que convivimos? ¿Cuál es el papel de las enseñanzas artísticas para potenciar un bagaje cultural más democrático que amplíe la igualdad de oportunidades?

En esta intersección, a través de diferentes proyectos y entidades, se abordan nuevas formas de transversalizar políticas públicas que favorezcan un conjunto de nuevas relaciones en favor del bienestar generalizado y la calidad de vida.

Cultura y alimentación

El vínculo entre cultura y alimentación representa un contexto de análisis con diferentes líneas de aterrizaje, algunas con tradición, relevancia y reconocimiento que no forman parte del foco de esta investigación. El impacto de nuestras diversas tradiciones gastronómicas tiene hoy una enorme trascendencia en términos económicos y culturales, siendo uno de los grandes reclamos en la proyección de nuestra identidad y un recurso para distintos sectores industriales. Sin embargo, el planteamiento de esta investigación, basado en los objetivos de sostenibilidad y derechos culturales marcados por el RIS3CAT, obliga a abordar este vínculo cultura-alimentación desde otra dimensión.

En este sentido, nos aproximamos a esta conexión desde una doble dirección: explorando cómo la cultura de una comunidad influye en las prácticas alimentarias de su contexto y, al mismo tiempo, cómo estas prácticas impactan en el medio ambiente, los recursos naturales y su sostenibilidad.

A pesar del peso de la gastronomía en nuestros medios de comunicación y espacios de entretenimiento, la relación entre cultura y alimentación se sitúa aquí dentro de lo que la *Encuesta de derechos culturales* define como “cultura no legitimada”. Es decir, dentro de prácticas culturales descentralizadas y autónomas no vinculadas a sectores industriales que, desde el contexto alimentario y gastronómico, establecen relaciones que refuerzan su valor público a través de la participación ciudadana, promoviendo espacios de cohesión social, impulsando la crítica a los modelos de producción industrial y apostando por otras formas de producción y consumo más sostenibles desde el punto de vista social y ambiental.

El vínculo entre cultura y alimentación adquiere valor por su capacidad de generar espacios de socialización, fortalecer lazos comunitarios y reforzar el sentido de pertenencia. Además, permite visibilizar la diversidad de orígenes de nuestras culturas culinarias y fomentar la reflexión crítica sobre los modelos productivos industriales. También facilita la revisión de los patrones de producción y consumo, promoviendo el conocimiento de los productos locales y una gestión responsable de los residuos.

Pensemos, por ejemplo, en lo que representa el patrimonio gastronómico en relación con el patrimonio biológico agropecuario y su diversidad. ¿Cómo afecta al paisaje y su sostenibilidad? ¿Cómo impactan los modelos productivos sobre el medio natural –de manera más o menos extractivista– en las relaciones sociales y los equilibrios ecológicos de los territorios? ¿Qué importancia tienen la memoria y los saberes ancestrales en la preservación, sostenibilidad e innovación dentro de este patrimonio natural que nos abastece de alimentos? ¿Qué papel pueden jugar los procesos migratorios en la configuración de un nuevo patrimonio inmaterial vinculado a saberes diversos en este ámbito? ¿Cuál es la influencia de las relaciones interculturales en los contextos urbanos y rurales?

Estas son algunas de las cuestiones que los proyectos recogidos en esta investigación abordan mediante diversas estrategias y a distintas escalas.

Cultura y energía/recursos naturales

La cultura juega un papel fundamental a la hora de abordar la sostenibilidad de los recursos naturales y la capacidad de relacionarnos con ellos de forma sostenible. Es decir, es una perspectiva netamente cultural la que configura las “*orientaciones comunes*” (R. Williams) que determinan, en un contexto determinado, cómo se valoran, se utilizan y, por lo tanto, cómo se preservan estos recursos naturales.

Este vínculo entre cultura y energía/recursos naturales nos lleva, en primer lugar, a señalar la persistencia de estrategias utilitaristas de explotación de la naturaleza impulsadas tanto por instituciones estatales (en cualquier escala administrativa) como por un modelo industrial privado que, con demasiada frecuencia, ha promovido una explotación de los recursos naturales sin considerar el impacto ambiental ni a las personas que habitan el territorio. Este modelo, aunque prevalente y generador de situaciones dramáticas en regiones de África y América Latina, también opera en nuestro entorno. Como señala Yayo Herrero⁴: *"el círculo del privilegio se estrecha y la lógica del extractivismo, la desposesión y la expulsión se agudiza, también en el corazón del mundo enriquecido"*.

4 Herrero, Yayo. Artículo “Marina y los buscadores de cobre. Sobre extractivismo y expulsiones” (2018) [en línea] https://www.eldiario.es/opinion/zona-critica/marina-buscadores-cobre-extractivismo-expulsiones_129_2759312.html

Frente a estas amenazas, que suelen ir acompañadas de sobreexplotación y degradación ambiental, esta investigación recoge un conjunto de pensamientos y acciones que proponen estrategias concretas y de largo plazo desde una conexión profunda con el medio ambiente y su preservación.

En este sentido, el hecho cultural se vincula, por ejemplo, con la capacidad de compartir y reproducir saberes populares sobre la conservación del paisaje. Este conocimiento es clave en temas centrales hoy en Cataluña, como la gestión de bosques y tierras, la prevención de incendios o la lucha contra la sequía. Esta cultura popular, a menudo vinculada al mundo rural, pervive generalmente de manera informal, aunque es un recurso reconocido incluso por algunos responsables públicos en estas materias. Como destaca Marc Castellnou⁵, inspector de los Graf de los Bomberos de la Generalitat: *“el campesino presta un servicio social, hace prevención de incendios y se le debe remunerar por ello”*.

Por otro lado, nos enfrentamos al reto de la producción energética y la gestión de residuos, dos de los principales desafíos que se entrecruzan de diversas maneras con el contexto cultural. Ya sea por las dificultades de los grandes eventos culturales para volverse sostenibles desde esta perspectiva, o por los obstáculos que enfrentan los proyectos culturales pequeños y medianos para afrontar el impacto ambiental y económico de la producción de energía y la gestión de residuos en su desarrollo.

Esta investigación recoge algunas estrategias innovadoras adoptadas por grandes productores culturales en relación con el consumo energético, abordando la dependencia de fuentes de energía no renovables o la gestión sostenible de los residuos que generan. Asimismo, se identifican otros contextos vinculados a prácticas culturales de carácter cooperativo y comunitario, que buscan desarrollar nuevas herramientas en favor de la sostenibilidad: desde inversiones en sistemas de energía renovable hasta el desafío político y jurídico de la mancomunación de infraestructuras para enfrentar estos retos.

Cultura y movilidad sostenible

Como mencionamos en la introducción de este trabajo, la mirada sobre la movilidad no pasa exclusivamente por la capacidad de abrir nuevas vías y sistemas de

5 <https://www.vilaweb.cat/noticies/marc-castellnou-bomber-el-pages-ja-fa-prevencio-dincendis-i-se-li-ha-de-remunerar-aquesta-prevencio/>

transporte sostenible, o por aumentar la inversión en transporte público (ambas cuestiones imprescindibles). Es necesario, en este sentido, analizar cuáles son las condiciones materiales de vida que configuran el marco de posibilidades para habitar un determinado espacio urbano: el precio del suelo, los procesos de gentrificación, la especulación inmobiliaria o el conjunto de políticas públicas que buscan, con mayor o menor ambición, dar respuestas efectivas a estos desafíos.

Por ello, esta investigación integra proyectos que generan espacios de encuentro y participación ciudadana (enmarcados en la *cultura no legitimada*) que buscan situar en el debate aspectos relacionados con la posibilidad de habitar el espacio urbano de manera sostenible. Desde esta perspectiva, y con una mirada territorial más amplia, adquieren relevancia tanto las políticas descentralizadoras (orientadas a distribuir instituciones o actividades en zonas con baja densidad cultural) como la capacidad de las administraciones públicas para reconocer entidades, proyectos y prácticas culturales en todo el territorio y dotarlas de recursos que las sostengan y promuevan. Estas estrategias descentralizadoras se presentan aquí como un activo clave para evitar desplazamientos forzados, a menudo derivados de la falta de programas culturales de calidad y accesibles en todos los territorios.

Asimismo, en este ámbito se despliega una mirada sobre una cultura particular que se genera en torno a los desplazamientos vinculados a la movilidad sostenible y la voluntad de reducir la dependencia y el impacto negativo de los vehículos privados. Por ello, el vínculo entre cultura y espacio público se revela en este contexto como algo imprescindible y, al mismo tiempo, como un reto político de primer nivel. En este sentido, hemos contrastado y recogido estrategias y puntos de vista de diversas entidades presentes en el mapeo para identificar los principales desafíos del urbanismo actual en la lucha contra la emergencia climática y los activos que aporta la cultura en este proceso de transformación, tales como el impulso a la descentralización de las actividades culturales para mejorar su distribución territorial, el reconocimiento y creación de nuevas centralidades culturales en todo el territorio, el desarrollo de estrategias para territorializar las instituciones culturales del país, o el uso del hecho cultural como herramienta para recuperar el espacio público para la ciudadanía frente a la sobreexplotación urbana del vehículo privado.

Esta intersección obliga a abordar la movilidad como un espacio de relaciones sociales en el que los elementos culturales se despliegan en dos grandes direcciones: por un lado, la capacidad de potenciar marcos de análisis crítico y simbólicos que impulsen una nueva cultura de la movilidad desde una perspectiva sostenible; por otro, la capacidad de favorecer nuevas dinámicas en el diseño territorial del espacio público que fomenten los espacios de encuentro y socialización.

Desde estas perspectivas, es esencial integrar problemáticas derivadas del precio del suelo junto con nuevas estrategias en favor del derecho a la vivienda, políticas culturales descentralizadoras, luchas contra la contaminación, alianzas estratégicas con proyectos de salud social, y posibles marcos legales y estrategias urbanísticas y de interconexión territorial que equilibren los usos públicos y privados de los espacios urbanos y naturales en favor del bien común.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

El trabajo desarrollado en esta investigación ha supuesto un proceso de aprendizaje que ha aportado algunas respuestas a las dudas planteadas, ha abierto preguntas no resueltas, ha señalado problemáticas y retos compartidos y ha propiciado una reflexión final que aquí da lugar a algunas conclusiones y posibles recomendaciones con el objetivo de sellar este trabajo con algunas aportaciones que puedan ser consideradas, a fin de facilitar su utilidad

1- Desarrollo de nuevas gobernanzas compartidas. La propia idea de política pública expandida crea un marco de legitimación para el diseño y despliegue de estrategias que va más allá de las administraciones públicas. A partir del conjunto de datos recogidos y de los criterios de relevancia establecidos por el valor público, es necesario apostar por la creación de espacios habilitados para el codiseño y posterior coproducción de políticas públicas en este marco. Son muchos los proyectos, entidades y comunidades que pueden compartir, desde la experiencia más ordinaria, formas de innovación para las nuevas políticas culturales en el contexto de las intersecciones abordadas.

2- Coordinar una federación de mapas. Son muchas las iniciativas públicas, privadas y comunitarias que están impulsando procesos de investigación y mapeo en ámbitos y contextos adyacentes, a menudo propiciando redundancias y cierta reiteración en el requerimiento de datos y opiniones sobre los mismos agentes. Crear un espacio con

capacidad de coordinar, sintetizar e integrar un conjunto amplio de referencias y mapas desarrollados en los marcos abordados podría ser una herramienta muy útil tanto para las administraciones públicas como para el conjunto del tejido social y cultural que participa en estos espacios.

3- Red de antenas culturales para el fortalecimiento de las intersecciones. Una de las carencias ampliamente reconocidas por el tejido investigado es la falta de espacios de encuentro con recursos propios para potenciar el capital social de los proyectos y su proyección más allá de su contexto inmediato. La capacidad de incorporar estas intersecciones en los programas públicos de los equipamientos culturales descentralizados en todo el país podría favorecer la conexión entre contextos diversos, el reconocimiento mutuo y el crecimiento de su capital social mediante nuevos espacios de visibilización pública y participación social. Al mismo tiempo, la apuesta por este marco puede ayudar a estos equipamientos a conectarse de una manera dinámica con su entorno de proximidad, incorporando nuevos procesos de mediación cultural para abrir y ampliar el papel de estas instituciones.

4- Nueva relación entre prácticas culturales e infraestructuras mancomunadas. En el apoyo a este tejido, es necesario ir más allá de los recursos públicos destinados a la programación de actividades diversas para incorporar, en la hoja de ruta de este apoyo, la capacidad de crear nuevas infraestructuras mancomunadas: nuevos recursos públicos para poder proveer necesidades cotidianas de estos proyectos: espacios de encuentro, recursos energéticos renovables, herramientas tecnológicas, etc.

5- Impulso de comunidades de aprendizaje. El conjunto del tejido abordado atesora en sus dinámicas particulares un conjunto de saberes acumulados de enorme valor. La dificultad de compaginar agendas y conectar estrategias es fruto de un cierto aislamiento entre contextos, a menudo territorialmente o temáticamente no tan lejanos. La creación de programas para facilitar comunidades de aprendizaje diversas, que tengan la capacidad de compartir miradas y estructurar saberes, sería una nueva herramienta estratégica en el impulso de estas nuevas políticas públicas. Unas agrupaciones en clave formativa que deberían incorporar al mismo tiempo sociedad civil, administraciones públicas y equipamientos culturales descentralizados para poder favorecer la colaboración público-privada y público-comunitaria vinculada a las intersecciones de este trabajo.

6- Nuevas estructuras de segundo y tercer grado. Las nuevas políticas públicas vinculadas al marco de esta investigación necesitan de nuevos espacios de interlocución con el tejido social aquí representado. Por ello, es fundamental propiciar la creación de nuevas estructuras representativas de segundo y tercer grado (tal como a menudo han hecho los sectores culturales tradicionales) para impulsar nuevos espacios que faciliten en primer término el debate y el reconocimiento, y en segundo lugar, el diseño compartido y la hipotética implementación de nuevas herramientas y estrategias políticas.

7- Nuevo observatorio para la cultura expandida. Para dar seguimiento al conjunto de investigaciones en torno a las agendas compartidas desde el ámbito cultural, es favorable la creación de un espacio de seguimiento y acompañamiento de los procesos de acción pública en conexión con la sociedad civil que a partir de ahí deriven. Desde la recogida de datos, hasta la posibilidad de proponer nuevas encuestas públicas, este observatorio sería una herramienta que permitiría incorporar evidencias para afinar posibles estrategias futuras.

8- Nuevos recursos para nuevas acciones subvencionables. El impulso de los vínculos entre cultura y los ámbitos aquí abordados tiene una relación directa con lo que en este trabajo hemos identificado como valor público: un conjunto de criterios y elementos que vinculan este marco al bien común y el interés general. Aunque se consideren aquí como entidades y proyectos de política pública, a menudo se desarrollan con una notable falta de recursos. El reconocimiento e impulso de estas intersecciones aquí desplegadas pasa, indefectiblemente, por la capacidad de crear nuevas líneas subvencionables para poder impulsar nuevos proyectos y ampliar y consolidar otros. Un nuevo marco de recursos económicos para un nuevo marco de políticas culturales.

9- Transversalización de la política pública. Uno de los aprendizajes de esta investigación es la distancia que a menudo separa la forma en que la sociedad civil organizada aborda las diferentes problemáticas planteadas, dada la complejidad de los diversos marcos aquí analizados, respecto a cómo lo hace la administración pública, acostumbrada a trabajar desde áreas administrativas con considerables dificultades para coordinarse con otras y afinar así posibles acciones pertinentes. Donde la sociedad sitúa retos y problemáticas complejas, la administración aporta departamentos que a menudo pierden su gran potencial por la falta de coordinación con otros ámbitos dentro de la propia administración. Es fundamental apostar por una transversalización de la acción pública,

mediante proyectos y programas entrecruzados, entendiendo que difícilmente se pueden implementar políticas culturales transformadoras exclusivamente con las herramientas de un área o departamento de cultura.

10- Enlazar para replicar y escalar. Sin embargo, el éxito en el despliegue de una estrategia para el impulso de las intersecciones aquí propuestas dependerá, en última instancia, de la capacidad de cooperar y articularse entre instituciones, áreas municipales, sociedad civil organizada y tejido cultural del país. Todas ellas se convierten en fundamentales tanto en el proceso de diseño como en la implementación de muchas de las acciones y proyectos aquí presentados. La capacidad de replicar proyectos y escalar su marco de acción dependerá en gran parte de la capacidad para articular estas nuevas dinámicas institucionales y sociales a favor de un "modelo socioeconómico más verde, digital, resiliente y justo".

Bibliografía:

Baltà Portolés, Jordi i Bashiron Mendolicchio; Herman (2021), [Cultura, medi ambient i emergència climàtica](#). Diputació de Barcelona.

CGLU. Comissió de Cultura. (2015). Cultura 21: Accions. Compromisos sobre el paper de la cultura a les ciutats sostenibles [en línea]. Barcelona
http://www.agenda21culture.net/sites/default/files/files/documents/multi/c21_2015web_cat.pdf

Generalitat de Catalunya. Alimentació Sostenible (2023) [en línea]
<https://canalsalut.gencat.cat/ca/vida-saludable/alimentacio/sostenible/index.html>

Naredo, José Manuel “La crítica agotada” Claves para un cambio de civilización (2022). Siglo XXI editores https://www.sigloxxieditores.com/libro/la-critica-agotada_51736/

UNESCO. Consejo Ejecutivo, 206th Culture and food: innovative strategies for sustainable development. (2019) [en línea]
<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000367359>

Xanthaki, Alexandra (2022) Report on cultural rights and sustainable development. Report of the Special Rapporteur in the field of cultural rights. ONU,
<https://www.ohchr.org/en/calls-for-input/2022/report-cultural-rights-and-sustainable-development>

IMAGINACIONES COMUNITARIAS EN LOS TIEMPOS DE LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL

Flor Minici¹

RESUMEN: El presente artículo se propone articular coordenadas en relación a teorías sobre la inteligencia artificial y sobre lo comunitario, con énfasis en movimientos sociales emergentes y en el panorama del capitalismo contemporáneo. Se propone como un aporte para incluir en las discusiones sobre estos temas y las políticas culturales del siglo XXI. La inteligencia artificial puede jugar un papel performativo en formas de articulación de políticas y formas organizativas, al mismo tiempo que la amenaza a lo comunitario producto de la crisis de los Estados modernos soberanos resulta un contrapunto para indagar en las tensiones entre ambos campos semánticos-epistemológicos y políticos.

PALABRAS CLAVE: comunidad, inteligencia artificial, capitalismo, memoria, Estado.

Imaginaciones Comunitarias en los Tiempos de la Inteligencia Artificial

Introducción

Objetivo: explorar en cómo la inteligencia artificial (IA) está moldeando la cultura, y las alternativas de organización comunitarias para enfrentar estos desafíos. La era digital, marcada por la expansión del capitalismo de plataformas, presenta nuevos retos y oportunidades en nuestra comprensión y práctica cultural.

Contexto:

Comencemos por situar el contexto actual a partir de intentar responder a la pregunta sobre qué capitalismo estamos viviendo y, por consiguiente, en qué sociedad estamos. Diferentes autores han acuñado distintas denominaciones que van desde: capitalismo informacional, capitalismo de plataformas o capitalismo cibernético. Podemos decir que todas estas definiciones coinciden en señalar que, hacia finales del siglo XX, el capitalismo atravesó una profunda reestructuración. En palabras de Manuel Castells (1996), pasamos de una economía de escala a una economía global, caracterizada por la descentralización y flexibilización de la gestión empresarial, la integración de

¹ Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires (Argentina). Ensayista, poeta, escritora. Secretaria Técnica de IberCultura Viva (SEGIB). florencia.minici@gmail.com; flor@iberculturaviva.org

mercados financieros, y la eliminación de fronteras nacionales en favor de una economía informacional.

En ese sentido, la tesiste que sostiene Yanis Varoufakis (2024) apela a comprender los mecanismos a través de los cuales las plataformas de comercio digitales operan como feudos en la nube, en una etapa del sistema en la cual el beneficio ha sido reemplazado por la renta, al igual que en el pre- capitalismo la misma definía una forma de sociedad y de relaciones de producción en las cuales los propietarios, hoy propietarios de capital en la nube, ocupaban la posición del señor feudal, hoy señores feudales de la nube, una nueva clase.

En particular se destacan tres momentos históricos recientes en esta reestructuración: la recesión en la década de 1970, en donde el modelo keynesiano alcanzó sus límites, lo que dio lugar a una serie de reformas donde la innovación tecnológica y el cambio organizativo se convirtieron en pilares fundamentales. Esta nueva sociedad, tanto capitalista como informacional, se caracterizó por la predominancia de la información como materia y producto; el auge y la caída de los años 1990, y la crisis de 2008.

Cada uno de estos momentos configuró el escenario y moldeó el terreno de desarrollo de la economía digital (Srnicek, 2018). En ese contexto, el desarrollo de la digitalización ha permitido la acumulación masiva de datos, los cuales se convirtieron en la nueva materia prima de este capitalismo. Jamás antes en la historia económica moderna hemos visto una materia prima tan abundante y estratégica.

Comenta Srnicek (2018, p. 40):

[...] Estos cambios recibieron etiquetas como “cambio de paradigma” (...) y “cuarta revolución industrial” por parte del director ejecutivo del Foro Económico Mundial y, en formulaciones más ridículas, se lo ha comparado en importancia con el Renacimiento y el Iluminismo.

Y agrega (2024):

[...] *El proceso laboral es cada vez más inmaterial*, orientado hacia el uso y la manipulación de símbolos y afectos. Del mismo modo, la tradicional clase trabajadora industrial se ve cada vez más reemplazada por *trabajadores del conocimiento* o “el cognitariado”. Simultáneamente, la desindustrialización generalizada de las economías de altos ingresos implica que *el producto del trabajo se vuelve inmaterial*: contenido cultural, conocimientos, afectos y servicios. Esto incluye el contenido de sitios como YouTube y blogs, así como también contribuciones más amplias en forma de creación de sitios web, participación en foros online y producción de software.

El crecimiento exponencial de la acumulación de datos e información ha impulsado el desarrollo de la IA, que se convirtió en un actor fundamental en la reproducción del capitalismo de plataformas. La IA permite procesar y manipular grandes volúmenes de datos, transformándolos en conocimiento que puede predecir y modificar comportamientos humanos. Es decir, no sólo automatiza y optimiza procesos, sino que también interviene directamente en la acción humana, manipulando comportamientos para alcanzar objetivos comerciales.

Mucho se ha escrito sobre el papel que deben desempeñar los sistemas de inteligencia artificial (IA) en nuestras sociedades, hoy y en el futuro. A lo largo de la historia hemos observado utopías y distopías vinculados a la llegada de nuevas tecnologías mediáticas y sus géneros asociados: cuando los libros proliferaron en el siglo XVII, los críticos hablaron de un regreso al barbarismo del periodo post imperio romano; o durante el siglo XX expertos académicos argumentaban que los públicos recién alfabetizados eran vulnerables a la manipulación mediática.

El avance de las tecnologías siempre representó controversias desde los más diversos lugares, hoy con la IA sucede algo similar debido a que sus sistemas pueden generar decisiones, predicciones y clasificaciones en una amplia gama de sectores: el desarrollo económico, la justicia social y el ejercicio de los derechos humanos. Como toda tecnología, se trata de un sistema socio-técnico con limitaciones y defectos, pero al igual que el libro, la televisión o internet genera nuevas oportunidades de organización y desarrollo. Tal como lo expresa la Agenda 2030, la expansión de las tecnologías de la información puede acelerar el progreso humano y desarrollar sociedades del conocimiento pero esto no va a suceder si no orientamos la tecnología hacia el empoderamiento de las comunidades y la distribución equitativa de recursos y ganancias.

Dentro de los Objetivos de Desarrollo Sostenible diseñados para lograr un futuro más sostenible y mejor para todos, se encuentran promover el crecimiento económico, empleo productivo y trabajo para todos; así como la igualdad de género y el desarrollo de ciudades y comunidades sostenibles. La tecnología cumpliría un rol clave para lograr estos objetivos pero sabemos que su mero desarrollo es insuficiente para lograrlo. De hecho, la inteligencia artificial, dentro del capitalismo digital, puede ser utilizada como herramienta de control, optimización, y extracción de valor, diseñada y operada

para maximizar la eficiencia económica y el control social. Aquí, la IA se entiende como una extensión de las lógicas capitalistas.

Sofia Scasserra y Leonardo Fabían Sai (2020), explican que [...] la cibernética tiene una dinámica en sí misma totalitaria en el sentido de ser capaz de rastrear y combinar datos de todos los flujos existentes en una sociedad (Scasserra y Sai, 2020)

Frente a esto se impone la necesidad de anteponer una inteligencia comunitaria para el desarrollo de una planificación democrática donde el desarrollo tecnológico sea puesto al servicio de fines colectivos, en lugar de intereses corporativos.

Martín Arboleda, (2021) explica que durante la década de 1990, uno de los cambios que produjo grandes consecuencias fue el abandono del concepto de planificación y su reemplazo por la idea de gobernanza. Este último concepto tuvo [...] la función principal de velar por la eficiencia, generar un entorno atractivo para la inversión privada, e inculcar actitudes y disposiciones empresariales en la población [...] (Arboleda, 2021).

En su libro *Gobernar la utopía* (2021) propone rescatar la idea de planificación, la cual tiene una fuerte trayectoria histórica, inspirado por el planteamiento de Walter Benjamin de que en las generaciones que nos antecedieron hay una suerte de potencia mesiánica.

En este sentido, y pensando junto al paradigma de la planificación en las etapas históricas de las revoluciones anticapitalistas o anticoloniales, el legado de las mismas puede ser actualizado y recuperado, y quizás sea esa una de las coordenadas a considerar en lo que refiere a una noción de inteligencia comunitaria.

Como pensaba Benjamin (1973)

[...] El sujeto del conocimiento histórico es la clase oprimida misma, cuando combate. En Marx aparece como la última clase esclavizada, como la clase vengadora, que lleva a su fin la obra de la liberación en nombre de tantas generaciones de vencidos. Esta conciencia, que por corto tiempo volvió a tener vigencia con el movimiento << Spartacus >>, ha sido siempre desagradable para la socialdemocracia. En el curso de treinta años ha logrado borrar casi por completo el nombre de Blanqui, cuyo timbre metálico hizo temblar al siglo pasado. Se ha contentado con asignar a la clase trabajadora el papel de redentora de las generaciones futuras, cortando así el nervio de su mejor fuerza. En esta escuela, la clase desaprendió lo mismo el odio que la voluntad de sacrificio. Pues ambos se nutren de la imagen de los antepasados esclavizados y no del ideal de los descendientes liberados (Benjamin, 1973).

Una planificación nueva, a la vez que constituye un paradigma capaz de alojar las memorias de formas de hacer y ver el mundo más justo, entre tradición y vanguardia, entre lo nuevo y lo viejo; que no sea una mera política reactiva, sino que se anime a disputar el control democrático de espacios económicos hegemónicos y a [...] imaginar un futuro que no sea un mero pastiche de la sociedad ya existente [...] (Arboleda, 2021).

Trayendo a nosotros la caja de herramientas de la filosofía de la historia y la teoría estética, podemos también incorporar a este paradigma por venir aquella diferencia que Benjamin (1973) establecía entre montaje y pastiche, es decir, una forma de construir mecanismos y narrativas no lineal.

La planificación democrática a la que refiere parte por impulsar la participación activa y amplia de las masas, democratizando el desarrollo tecnológico y ampliando el rango de saberes legítimos. La misma debe ser vista como un acto de resistencia y creación, una forma de utilizar la tecnología para empoderar a las comunidades. Este proceso requiere un enfoque democrático y participativo, donde las decisiones sobre el uso de la tecnología y los datos sean tomadas por las comunidades mismas, en una diálogo tripartito entre el Estado y el mercado.

Ahora la posibilidad de que la inteligencia artificial pueda producir cambios estructurales con un sentido inclusivo está ligada a los recursos que el Estado y la sociedad puedan movilizar para potenciar emprendimientos no corporativos y establecer alianzas con sectores productivos en el marco de planes de desarrollo local.

En este sentido, la reapropiación de las herramientas digitales por parte de sectores populares permite visualizar otras potencialidades. Un ejemplo relevante son las cooperativas de software libre, en nuestro país existen varias como Cambá, Fiquis o Gcoop, todas ellas promueven el desarrollo de la tecnología abierta y la inclusión digital. El desarrollo de código abierto permite la implementación de programas en distintas regiones con un bajo costo, adaptando aquellos parámetros que se necesitan para ajustar a las necesidades del sector. El movimiento de software libre ha mostrado ser una verdadera red solidaria que promueve y posibilita la innovación en diferentes sectores.

Los feminismos en su capacidad para conjurar masividad y radicalidad, representan la expresión más cabal de la inteligencia comunitaria. Su arraigue y territorialización en una vasta heterogeneidad de luchas locales, permitió crear enlaces que se extienden en la forma de densas redes multiescales, desafiando límites nacionales

y nociones de clase. Contra la privatización y la individualización, se impone un despliegue alternativo del poder y ampliación de lo que deseamos posible.

El movimiento ha dado múltiples muestras de que es posible construir alternativas de desarrollo que no respondan a las lógicas de acumulación y control, sino que se orienten hacia la distribución justa de recursos, el acceso abierto al conocimiento y la organización cooperativa del trabajo. La inteligencia comunitaria, entonces, no es solo una alternativa técnica, sino una apuesta política que se articula con el poder popular, la economía solidaria y la planificación democrática, abriendo la posibilidad de un uso transformador de la tecnología al servicios de la justicia social y el buen vivir.

Otro actor clave como motor del cambio es la juventud. Fuertemente atravesados por el desempleo y condiciones de precarización laboral, muchas veces son señalados como los primeros en conocer pero los últimos en entender cómo manejar las tecnologías. Son identificados por los fabricantes y los críticos como actores con un inmenso poder y a la vez como personas que al adoptar una nueva herramienta reflejan su vulnerabilidad de primerizos. Sin embargo, son quienes mejor entienden lo que la cibernética es capaz de hacer.

La brecha generacional puede actuar como barrera cuando se trata de concebir el potencial de las nuevas tecnologías en un mundo donde coexisten personas que, a lo largo de sus vidas, han tenido que adaptarse a las computadoras, y otras que nacieron en un entorno cibernético del que se sirven para entrenarse y subsistir. Esta familiaridad les otorga una mayor capacidad para imaginar y planificar futuros tecnológicos alternativos.

Entre los jóvenes la colaboración y el autodidactismo son esenciales para afrontar el ingreso al mundo del trabajo y las desigualdades en el acceso a las tecnologías. Un ejemplo de colaboración y socialización del conocimiento, fue el encuentro Clandestina Weekend Nerd, desarrollado en Buenos Aires por un grupo de jóvenes que investigaron y experimentaron con el uso de programas y dispositivos, para colectivizar los recursos que lograban conseguir.

Comentarios finales:

Las transformaciones en el mundo del trabajo, el conocimiento, las finanzas y la readección de ellos al servicio de un orden financiero voraz, deben poder ser antagonizadas desde la imaginación comunitaria, haciendo énfasis en la memoria, la

socialización de bienes y conocimiento, y la discusión sobre las formas de distribución de bienes y servicios.

En este sentido, tanto las estrategias políticas como las experiencias fragmentarias que dan cuenta de interrogantes acerca de cómo habitar un planeta en devastación, pueden ser faros de los que beban políticas públicas, ideas nuevas para la filosofía, imaginación poética y soluciones a las cuestiones de la economía y el trabajo.

En este sentido, el Estado no es un articulado menor y la amenaza concreta a su existencia debe ser considerada como parte de este capítulo de la historia del capital.

BIBLIOGRAFÍA

Benjamin, Walter, *Tesis sobre filosofía de la historia*, Madrid, Taurus, 1973.

Castells, Manuel. *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*, Vol. I, México, Siglo XXI, 1996.

Scasserra, Sofía y Sai, Leonardo Fabián. *La cuestión de los datos*, en revista *Espectros*, año 6, número 6, Argentina, 2020.

Srnicek, Nick. *Capitalismo de plataformas*, Buenos Aires, Caja Negra, 2018.

Varoufakis, Yanis. *Tecnofeudalismo. El sigiloso sucesor del capitalismo*, Buenos Aires, Ariel, 2024.

VVAA. *Inteligencia Artificial, DDJJ, justicia social y desarrollo*, en revista *América Latina en movimiento*, año 43, número 543, edición digital (<https://drive.google.com/drive/search?q=inteligencia%20artificial>). Agencia Latinoamericana de información.

MESA XXIII

Audiovisual II

O FOMENTO FEDERAL À PRODUÇÃO DE CURTAS-METRAGENS: 31 ANOS DE HISTÓRIA EM 31 EDITAIS DE FOMENTO

Ana Paula Melo Sylvestre¹
Bárbara Gomes Alpino Rodrigues²

RESUMO: O presente trabalho sintetiza os principais achados de pesquisa desenvolvida no âmbito do Ministério da Cultura que analisa 31 editais de fomento à produção de curtas-metragens, com foco na evolução das políticas de fomento ao longo de 31 anos da Secretaria do Audiovisual (1993-2023). A pesquisa estabelece uma análise de perfil dos editais implementados, ressaltando editais já tradicionais, além de avaliar a presença e os resultados de instrumentos indutores da equidade no audiovisual na perspectiva da acessibilidade, regionalização e diversidade de gênero e étnico-racial. O trabalho desenvolvido objetiva contribuir para a compreensão da evolução das políticas de fomento à produção audiovisual no Brasil, sobretudo do formato de obras de curta-metragem, direcionando um olhar para como o desenho das políticas públicas têm impacto na promoção da equidade no setor audiovisual.

PALAVRAS-CHAVE: Fomento Audiovisual. Curtas-metragens. Equidade. Acessibilidade

INTRODUÇÃO

O presente trabalho sintetiza os principais pontos da pesquisa **31 anos de Fomento Federal à produção de Curtas-metragens (1993-2023)**, desenvolvida no âmbito da Diretoria de Formação e Inovação Audiovisual da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura no ano de 2024. A íntegra da pesquisa encontra-se disponível para acesso no portal do

¹Doutoranda em Políticas Públicas pela Escola Nacional de Administração Pública. Mestra em Linguística pela Universidade de Brasília (UnB), na linha de Linguagem e Sociedade. Servidora Pública Federal e Coordenadora de Formação Audiovisual na Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura.

²Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Audiovisual pela Universidade de Brasília (UnB). Servidora Pública Federal e Chefe de Divisão de Formação Audiovisual na Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura. Ilustradora e integrante do Coletivo Arte Aberta.

Ministério da Cultura³, juntamente com todos os dados e editais analisados.

A Secretaria do Audiovisual (SAv) é unidade integrante da estrutura do Ministério da Cultura criada em 1992, por meio da Lei nº 8.490, de 19 de novembro de 1992, então denominada Secretaria para o Desenvolvimento Audiovisual. Durante o período de análise da pesquisa (1993 a 2023), a SAv desenvolveu diversas políticas públicas de fomento aos elos da cadeia produtiva do audiovisual, com ênfase, sobretudo, na base da cadeia produtiva e no desenvolvimento de talentos e inovação estética e instrumental. Além disso, os dados levantados demonstram um avanço incremental no que diz respeito à formulação e implementação de uma política pública diversa, acessível e democrática.

O objetivo do estudo é realizar o mapeamento histórico das alterações estruturais na política federal de fomento à produção de curtas-metragens. A análise busca enfatizar, ainda, os recortes na política de regionalização, de democratização racial, de gênero e de acessibilidade audiovisual.

EDITAIS DE FOMENTO À PRODUÇÃO DE CURTAS-METRAGENS

Para constituição da amostra de análise foram considerados os editais implementados pela SAv cujo objeto fosse a produção de uma obra de curta-metragem. Apesar de a MP 2228-1/2001 delimitar a obra de curta-metragem como com duração “igual ou inferior a quinze minutos” e a de média-metragem com duração “superior a quinze minutos e igual ou inferior a setenta minutos”, para o escopo da pesquisa, considerando a construção da política pública de formação da produção audiovisual e pela instrumentalização das seleções públicas analisadas, foram definidas como curtas-metragens aquelas obras dentro do intervalo de **5 a 26 minutos**. Dentro desse recorte estão 31 editais, que fomentaram a produção de 643 obras, conforme Tabela 1, que apresenta também a análise quanto a existência de instrumentos indutores de promoção da equidade no audiovisual nos editais que integram a amostra:

Tabela 1 - Presença de indutores de promoção da equidade no audiovisual

Item	ANO	EDITAL	Indutor Regionalização	Indutor Gênero	Indutor Étnico-Racial	Previsão Recursos de Acessibilidade
1	1993	Edital nº 1, de 15/1993 - Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro	NÃO	NÃO	NÃO	NÃO

³Íntegra da pesquisa disponível em: https://www.gov.br/cultura/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/pesquisa-31-anos-de-fomento-federal-a-producao-de-curtas-metragens/pesquisa_31anosdeFomentoFederalaproducaoDeCurtasmetragens.

2	1994	Edital nº 1, de 4/1994 - Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro	NÃO	NÃO	NÃO	NÃO
3	1997	Edital nº 1, de 7 de fevereiro de 1997	NÃO	NÃO	NÃO	NÃO
4	1999	Edital nº 1, de 14 de maio de 1999	NÃO	NÃO	NÃO	NÃO
5	2001	Edital nº 12, de 12 de fevereiro de 2001	NÃO	NÃO	NÃO	NÃO
6	2003	Edital nº 1, de 19 de agosto de 2003	NÃO	NÃO	NÃO	NÃO
7	2003	Edital nº 5, de 15 de setembro de 2003 - Curta Criança	NÃO	NÃO	NÃO	NÃO
8	2004	Edital nº 1, de 7 de julho de 2004	NÃO	NÃO	NÃO	NÃO
9	2004	Edital nº 2, de 7 de julho de 2004 - Curta Infante-juvenil	NÃO	NÃO	NÃO	NÃO
10	2004	Edital nº 3, de 7 de julho de 2004 - Curta Animação	NÃO	NÃO	NÃO	NÃO
11	2005	Edital nº 3, de 9 de dezembro de 2005	SIM	NÃO	NÃO	NÃO
12	2005	Edital nº 4, de 9 de dezembro de 2005 - Curta Criança	SIM	NÃO	NÃO	NÃO
13	2005	Edital nº 5, de 9 de dezembro de 2005 - Curta Animação	SIM	NÃO	NÃO	NÃO
14	2007	Edital nº 1, de 23 de nov de 2007 - Curta Animação	SIM	NÃO	NÃO	NÃO
15	2007	Edital nº 2, de 23 de novembro de 2007	SIM	NÃO	NÃO	NÃO
16	2007	Edital nº 3, de 23 de novembro de 2007	SIM	NÃO	NÃO	NÃO
17	2007	Edital nº 4, de 23 de novembro de 2007 - Curta Criança	SIM	NÃO	NÃO	NÃO
18	2009	Edital nº 1, de 28 de janeiro de 2009	SIM	NÃO	NÃO	NÃO
19	2009	Edital nº 6, de 10 de dezembro de 2009 - Curta Criança	SIM	NÃO	NÃO	NÃO
20	2010	Edital nº 1, de 29 de janeiro de 2010	SIM	NÃO	NÃO	NÃO
21	2011	Edital nº 2, de 21 de dezembro de 2011	SIM	NÃO	NÃO	NÃO
22	2012	Edital nº 3, de 19 de nov de 2012 - Curta Afirmativo	SIM	NÃO	SIM	NÃO
23	2013	Edital nº 3, de 1º de julho de 2013 - Carmen Santos	SIM	SIM	NÃO	SIM (PARCIAL)
24	2013	Edital nº 5, de 9 de agosto de 2013 - Curta Criança	SIM	NÃO	NÃO	SIM (PARCIAL)
25	2013	Edital nº 6, de 27 de setembro de 2013	SIM	NÃO	NÃO	SIM (PARCIAL)
26	2014	Edital nº 5, de 12 de nov de 2014 - Curta Afirmativo	SIM	NÃO	SIM	SIM (PARCIAL)
27	2017	Edital nº 4, de 5 de julho de 2017	SIM	SIM	NÃO	SIM
28	2018	Edital nº 2, de 21 de fevereiro de 2018 - Curta FSA	SIM	SIM	SIM	SIM
29	2023	Edital nº 4, de 17/2023 - Curta para Mulheres	SIM	SIM	SIM	SIM
30	2023	Edital nº 5, de 17 de agosto de 2023 - Curta Afirmativo	SIM	NÃO	SIM	SIM
31	2023	Edital nº 6, de 17 de agosto de 2023 - Curta Criança	SIM	NÃO	SIM	SIM

Os editais foram analisados quanto ao seu perfil, no que diz respeito à temática / foco ou público-alvo, bem como quanto à existência e formato de operacionalização de instrumentos indutores de: promoção da regionalização da produção brasileira; produção de conteúdos com recursos de acessibilidade; e promoção da diversidade de gênero e étnico-racial.

A produção de curtas-metragens desempenha um papel crucial na indústria audiovisual. Isso porque a realização de curtas-metragens promove a inovação, a diversidade cultural, a formação de novos talentos e a democratização do acesso à produção audiovisual. Os curtas-metragens atuam com frequência como laboratórios de inovação, pois, por conta do

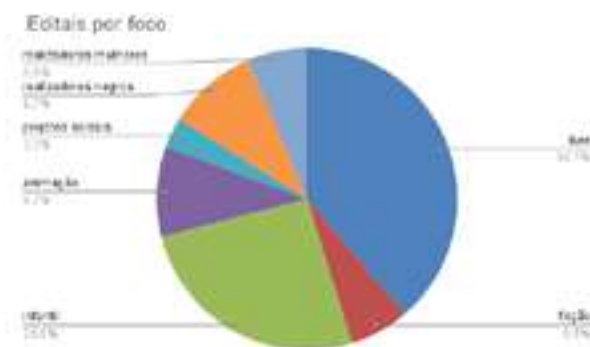
menor custo de produção em comparação aos longas-metragens, os realizadores têm mais liberdade para experimentar novas técnicas, narrativas e estéticas.

Além disso, enquanto política pública, são espaços de experimentação instrumental e disruptiva. Editais inovadores como o Curta Afirmativo e o Carmen Santos atuaram de forma inaugural na implementação de políticas afirmativas no audiovisual, servindo de parâmetro para diversas outras políticas similares posteriores.

No que diz respeito ao perfil dos editais analisados, os dados demonstram que alguns editais foram executados de maneira reiterada como o Edital Curta Criança (para produção de obras com foco no público infantil); Edital Curta Afirmativo (direcionado para realizadores negros), entre outros. A estratificação dos dados quanto ao perfil, adotou as seguintes categorias: Livre (sem direcionamento específico); Ficção; Animação; Infantil; Realizadoras Mulheres; Realizadores Negros; e Integrantes de Projetos Sociais.

O mais recorrente no período analisado foi a implementação de editais livres (sem direcionamento específico), compreendendo **12 no total**. Em seguida os editais para público infantil (Curta Criança) com **8 edições**, e, os editais focados na técnica de animação (Curta Animação) e os direcionados aos realizadores negros (Curta Afirmativo) com **3 edições** cada.

A seguir, gráfico com o percentual de editais por foco:



No que diz respeito à promoção da acessibilidade comunicacional dos conteúdos, percebe-se uma mudança gradual na implementação da política por parte da Secretaria do Audiovisual no âmbito da amostra em análise. Os primeiros editais, entre os anos de **1993** e **2012**, não previam qualquer obrigatoriedade quanto à inserção das ferramentas de acessibilidade nas obras a serem realizadas em decorrência do fomento.

A partir de 2013⁴, com a publicação do Edital nº 3/2013 - Carmen Santos, os instrumentos de seleção passam a prever a obrigatoriedade de legendagem com a inserção de *closed caption*. Apenas a partir de 2017 a redação dos editais passou a prever a obrigatoriedade do atendimento à Lei Brasileira de Inclusão, Lei nº 13.146/2015, especialmente quanto à previsão de custos relativos à inclusão de legendas para surdos e ensurdecidos (LSE), audiodescrição e janela de LIBRAS.

Ou seja, 22 editais da amostra não apresentam obrigatoriedade de inclusão de recursos de acessibilidade comunicacional, 4 apresentam obrigatoriedade apenas de legendagem e 5 apresentam obrigatoriedade de inserção de legendas para surdos e ensurdecidos (LSE), audiodescrição e janela de LIBRAS.

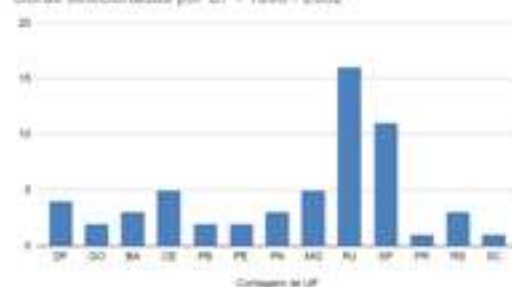
No que diz respeito à Regionalização, destaque-se que, durante o período da amostra analisada, muitas foram as tentativas de estimular o equilíbrio e a isonomia na seleção de projetos de obras audiovisuais de curta-metragem. Considerando apenas o texto dos editais, observa-se que a primeira preocupação do tipo refere-se à excessiva concentração de obras na região Sudeste e nos estados de SP e RJ. O desenho da política pública inicialmente focou em desconcentrar a produção audiovisual por meio da proposição de indutores regionais.



A partir dos gráficos do período de 1993 a 1997, é possível observar uma concentração de projetos na região Sudeste com 54,1% dos projetos selecionados. Mesmo dentro da própria região, há um número desproporcional de projetos do RJ (17) e SP (13), enquanto os estados de MG e ES possuem números similares aos de outras UFs (2 projetos em MG e 1 no ES). Ainda mais grave é a ausência de projetos selecionados nos estados do AC, AP, AM, GO, MA, MT, PA, PI, RN, RO, RR, SE e TO. Nenhum projeto da região Norte foi selecionado nesse período.

⁴O instrumento foi exigido de forma inovadora antes da Instrução Normativa ANCINE nº 116/2014, que estabeleceu a obrigação de inclusão de Legendagem, Legendagem Descritiva, Audiodescrição e LIBRAS (Língua Brasileira de Sinais) nas cópias das obras audiovisuais brasileiras independentes fomentadas com recursos públicos federais.

Obras selecionadas por UF - 1998 - 2002



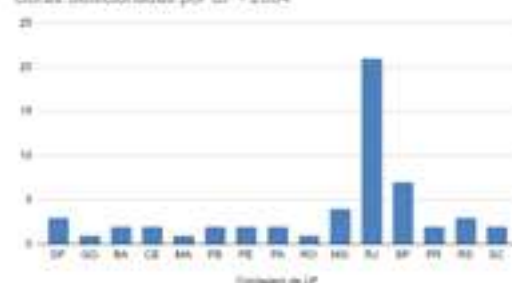
Os gráficos de 1998 a 2002 apresentam um cenário de concentração similar, com 55,2% de obras da região Sudeste selecionadas. Há um aumento da participação da região Nordeste e uma redução da participação das regiões Sul e Centro-oeste. Também há uma pequena participação da região Norte. Novamente observa-se que na região Sudeste há uma concentração significativa de obras do RJ (16) e SP (11). MG, juntamente com o CE, têm o terceiro maior número de obras selecionadas, 5.

Foi em 2004 que surgiu a primeira tentativa de regionalização nos editais de curta-metragem da Secretaria do Audiovisual. Naquele ano foram lançados três editais com a seguinte previsão:

Na avaliação dos projetos a Comissão levará em conta os seguintes aspectos: criatividade artística, inovação de linguagem, comunicabilidade, relevância da abordagem acerca da cultura brasileira, viabilidade técnica e financeira, **descentralização da oportunidade de produção** e currículo do produtor e/ou do diretor, conforme o caso.

Pela primeira vez, a descentralização é definida como um critério a ser levado em conta na análise da Comissão de Seleção. No entanto, não há uma pontuação específica para isso. Assim, ficaria a critério do avaliador da proposta dar aplicação a essa diretriz. Por isso, denominamos esse tipo de ação de *indutor subjetivo*. A análise dos gráficos referentes a esses editais demonstra que a medida não produziu efeitos reais:

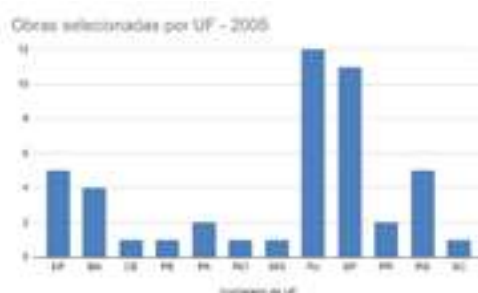
Obras Selecionadas por UF - 2004



Apesar da orientação contida no edital, o percentual de obras da região Sudeste foi ainda maior do que nos períodos anteriores, com 58,2%. Nas UFs, o cenário também é

similar, com 21 projetos apenas no RJ. Isso é três vezes mais do que o segundo estado com mais projetos, SP (7). Todas as outras UF's tiveram menos de 5 projetos selecionados sendo que, novamente, há uma grande quantidade de estados que não tiveram nenhuma obra selecionada. Pode-se concluir, portanto, que esse tipo de indutor não foi efetivo, pois não houve real “descentralização da oportunidade de produção” como era previsto nos editais.

Em 2005, novamente foram realizadas as seleções Curta Criança, Curta Animação e um edital Livre. Dessa vez a SAV foi mais objetiva determinando a seleção obrigatória de dois projetos por região geográfica para o edital de curta-metragem livre e o Curta Criança, e um projeto por região geográfica para o Curta Animação. Ao observar os dados referentes a esse ano, nota-se uma pequena queda na concentração de projetos na região Sudeste (de 58,2% para 52,2%). Há também um pequeno aumento no número de projetos das regiões Sul, Centro-oeste e Norte e uma redução nos projetos da região Nordeste.



A SAV continuou utilizando esse tipo de indutor até o ano de 2011. Nesse período ocorreram 11 editais de curta-metragem e todos eles continham dispositivo que obrigava a seleção de um ou dois projetos por região geográfica. Os gráficos desse período demonstram que a concentração na região Sudeste continuou caindo, mesmo que vagarosamente, enquanto os números da região Norte tiveram um pequeno aumento.

Quanto às UF's, é muito importante chamar atenção para os números de RJ e SP (e notar que, nesse período, SP ultrapassou o RJ em número de projetos selecionados). São 48 projetos de SP e 35 de RJ, que juntos somam 83 de um total de 190 selecionados nesse período (43,7%). Por outro lado, dos 23 estados que tiveram projetos selecionados, em 7 isso ocorreu uma única vez. Ainda mais grave é que nesse período de sete anos, mesmo com o indutor, ainda houve estados sem nenhum projeto selecionado: AP, MS, RR e TO.



O Edital nº 3, de 19 de novembro de 2012, o Curta Afirmativo, trouxe novidades. Foi o primeiro dedicado exclusivamente a realizadores negros (e o primeiro a tratar da desigualdade racial). Quanto a regionalização, o edital garantia a seleção de, no mínimo, um projeto por região. Além disso, também previa pontuação extra para proposta apresentada por proponentes das regiões Norte, Nordeste e Centro-oeste.

É difícil refletir sobre o impacto dessa nova política porque o Curta Afirmativo apresenta um recorte regional e estadual muito único, diferente do que é observado em outros editais. Nele, a região Nordeste é a que apresenta maior número de projetos selecionados, com 46,4%, seguida da região Sudeste (39,3%). A região Sul teve 2 projetos selecionados (7,1%) e as regiões Centro-Oeste e Norte apenas cumpriram a cota mínima com um cada.

Nos estados, o cenário também separa o Curta Afirmativo dos outros editais realizados até aquele momento. A BA é quem tem o maior número de selecionados, com 9 projetos, seguido do RJ com 6 e de SP com 4. RS, o único estado a representar o Sul, tem duas propostas. DF, CE, PB, PE, RN, PA e MG foram selecionados uma vez cada.

Esses números refletem, em certa medida, a realidade demográfica do país. A BA é, segundo dados do IBGE⁵, o estado com maior percentual (80,9%) de pessoas negras. SP, com mais de 18 milhões de pessoas negras, é o maior em números absolutos. Isso, claro, não explica totalmente os dados. O RJ, por exemplo, tem população negra menor que MG tanto em números absolutos quanto em números relativos, mas o número de projetos selecionados foi 6 vezes maior. A região Norte, apesar da baixa população em números absolutos, é a região com maior percentual de pessoas negras (76%), mas só teve um projeto aprovado. Já o RS é o estado com menor percentual de pessoas negras do Brasil (20,8%), mas obteve duas seleções. Mesmo levando em consideração a limitação de se colher dados referentes a apenas

⁵Censo demográfico 2022: identificação étnico-racial da população, por sexo e idade: resultados do universo (https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/3105/cd_2022_etnico_racial.pdf).

28 projetos, é possível notar que mesmo um edital com um recorte muito específico ainda sofrerá com as distorções do mercado audiovisual.

Em 2013, a estratégia da SAV mudou. A cota por região geográfica foi retirada em favor da pontuação extra. Dessa vez, no entanto, a pontuação extra era acrescida nos projetos apresentados por proponentes dos estados AC, AL, AP, AM, ES, GO, MA, MT, MS, PA, PB, PI, RN, RO, RR, SC, SE e TO e com previsão de realização nessas localidades. Nesse ano foram realizados 3 editais de curta-metragem, sendo um livre, uma edição do Curta Criança e um exclusivo para realizadoras mulheres focado em questões pertinentes às mulheres, o Edital nº 3/2013 - Carmen Santos. É incerto o quanto o recorte específico deste último afetou os números referentes a regionalização, mas nota-se uma concentração ainda mais severa de obras na região Sudeste (58,5%). O percentual de seleções de obras das regiões Centro-Oeste, Nordeste e Norte apresentou-se bastante reduzido (5,7%, 11,3% e 3,8% respectivamente) enquanto os da região Sul se destacam, atingindo 20,8%.

É possível que o percentual mais significativo de obras na região Sul possa ter relação com a pontuação extra, considerando que tanto PR, quanto SC estão inclusos na lista de estados beneficiados. Nota-se que houve nessa região uma divisão mais igualitária de oportunidades: O RS teve 5 projetos selecionados, enquanto o PR teve 4 e SC 2.



Esses resultados, no entanto, não se replicaram em outras regiões. SP concentrou 18 das 53 propostas selecionadas no ano de 2013. MG, apesar de não receber pontuação extra, superou o RJ com 7 propostas para as 6 do Rio. Além de PR e SC, MT, SE e AM foram os estados com pontuação extra que tiveram projetos selecionados naquele ano. Dessa forma, analisando apenas os resultados do ano de 2013, é inconclusivo se o indutor conseguiu gerar os resultados pretendidos.

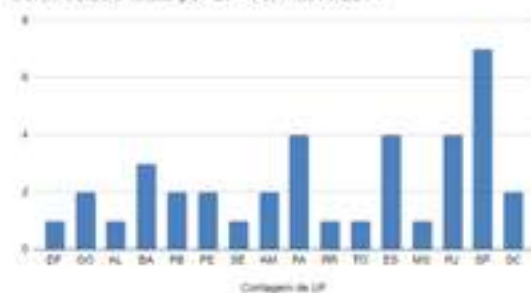
Em 2014, manteve-se o indutor de pontuação extra, no entanto, ao invés de adicionar um ponto a propostas de determinados estados, passou-se a adicionar 2 pontos. A lista de estados manteve-se praticamente a mesma, saindo apenas o PR. Como nesse ano foi realizado

apenas um edital de curta-metragem, Edital nº 5/2014 - Curta Afirmativo, os dados para avaliar esse aumento de pontuação são muito limitados. Também é importante ressaltar que esse é um edital exclusivo para realizadores negros o que, como pudemos notar na edição de 2012, tem algum nível de influência na regionalização e descentralização dos recursos.

Esse edital apresenta números muito melhores do que os do ano anterior. A região Sudeste acumula 42,1% dos projetos selecionados, seguidos de 23,7% da região Nordeste e 21,1% da região Norte. Esse é um resultado extremamente positivo para a região Norte, ainda mais quando se compara com o percentual do ano anterior, 3,8%. É interessante notar a significativa queda nos números da região Sul - de 20,8% das seleções em 2013 para 5,3% em 2014. Isso pode se dever tanto a uma questão demográfica (a população negra é percentualmente menor nas UFs dessa região) ou ao próprio indutor (o PR não mais recebe pontuação extra) ou mesmo a própria oferta de propostas nesse ano.

Quanto à distribuição de propostas selecionadas por estado, observa-se que esta ocorreu de forma mais igualitária do que nos anos anteriores. Nota-se, por exemplo, que os estados do RJ, ES e PA ambos tiveram o mesmo número de propostas selecionadas (4). O único estado a selecionar mais propostas do que essas foi SP (7). É também interessante notar a quantidade de estados beneficiados pelo indutor que tiveram propostas selecionadas: GO, AL, PB, SE, AM, PA, RR, TO, ES e SC. São dez estados efetivamente beneficiados pela política em oposição aos cinco em 2013. Assim, é possível notar que o aumento da pontuação extra de um para dois pontos gerou resultados concretos na descentralização de recursos no Curta Afirmativo de 2014.

Obras selecionadas por UF - Afirmativo 2014



Já o edital de curta-metragem de 2017 apresentou outro mecanismo de regionalização, mais complexo, que previa pontuação extra (1 ponto) para determinados estados e divisão em grupos por regiões, sendo selecionadas as 9 propostas mais bem pontuadas de cada um dos Grupos, dentre as quais 3 deveriam pertencer à categoria Carmen Santos (realizadoras

mulheres). O regimento estabelecia também um número máximo de 4 propostas selecionadas por UF, com exceção do Grupo 5, cujo limite seria 5.

É interessante notar como essas medidas tentam sanar problemas que surgiram em anos anteriores. Ao invés da cota por região temos uma divisão por grupos – 9 propostas foram selecionadas em cada uma delas. Esses grupos refletem, em grande parte, as regiões do Brasil, com a diferença ficando na alocação de MG e ES no grupo dos estados da região Sul, enquanto RJ e SP formam um grupo só deles.

As duas outras medidas afetam a distribuição de propostas selecionadas por Unidade Federativa. A associação de pontuação extra com cota máxima por estado gera, como resultado, uma divisão muito mais igualitária. RJ é o estado com mais propostas selecionadas, 5, seguido por GO, BA, PA e SP, todos com 4.

Evidencia-se, assim, que um conjunto mais expansivo de medidas é capaz de reduzir desigualdades tanto entre as regiões como dentro das próprias. É possível imaginar que, com um investimento maior e subsequente número maior de obras selecionadas, poderíamos ter ao menos uma obra selecionada por UF.

Em 2018, foi lançado um edital para projetos de curta-metragem destinados ao público infantil com recursos do Fundo Setorial do Audiovisual. Em termos de política afirmativa, a maior inovação trazida por esse edital (e outros do mesmo pacote) foi a tentativa de conciliar indutores regionais, raciais e de gênero. No entanto, o indutor regional foi muito mais tímido quando comparado com o ano anterior:

No mínimo 30% dos projetos selecionados deveriam ser de produtoras sediadas nas regiões Norte, Nordeste e Centro-oeste, se possível; No mínimo 20% dos projetos selecionados deveriam ser de produtoras sediadas na região Sul e nos estados de MG e ES, se possível.



A consequência, em termos de regionalização, é o retrocesso. Não foi selecionado nenhum projeto da região Norte, SP e RJ voltam a concentrar grande número de projetos e os estados com projetos selecionados são, em grande medida, os esperados.

Em 17 de agosto de 2023, foram lançados os Editais n°s 4, 5 e 6, todos voltados à produção de curta-metragens. Nessas chamadas optou-se por delimitar um mínimo de 2 projetos por região (sendo selecionados um total de 10). Ademais, preferencialmente os projetos deveriam pertencer a UFs diferentes.

O resultado dessas duas medidas foi uma distribuição regional e estadual bastante equilibrada. Cada região obteve exatos 20% de projetos selecionados. O cenário nos estados não foi muito diferente. GO, PE, SP e PR foram as UFs com mais seleções, com três projetos cada. 17 estados tiveram pelo menos 1 obra selecionada nos editais de 2023.

Conclui-se, dessa forma, que os indutores utilizados nessas últimas chamadas públicas alcançaram o objetivo de desconcentrar a produção audiovisual. A regionalização da produção audiovisual no Brasil é uma pauta complexa que está inserida em um contexto muito maior do que o escopo desta investigação. No período pesquisado, muito mudou tanto em termos econômicos quanto sociais no Brasil. O audiovisual se transformou de várias formas, com a criação e extinção de órgãos, a inclusão de novos marcos normativos e a evolução tecnológica, para citar alguns poucos exemplos. As políticas afirmativas também extrapolam a esfera federal. Estados, municípios e os próprios realizadores são agentes ativos dessa mudança. Apesar das limitações inerentes a essa investigação, foi possível, ainda assim, notar o impacto dos indutores de regionalização na seleção de projetos de curta-metragem.

A atuação da Secretaria do Audiovisual no que diz respeito à promoção da diversidade de gênero e étnico-racial na produção audiovisual é também importante objeto de análise. A unidade desenvolveu editais específicos com recorte para realizadoras mulheres (Editais Carmen Santos e Curta de Mulheres) e realizadores e realizadoras negros e/ou indígenas (Editais Curta Afirmativo).

A disponibilização dos dados dos editais desenvolvidos no período de 1993 e 2023 não permite a análise racial dos selecionados durante todo o recorte temporal, considerando que a autodeclaração étnico-racial não era uma exigência, além do fato de que parte dos editais possibilitava a inserção de um proponente — os responsáveis pela inscrição nas seleções em questão — que não ocupasse necessariamente a função de direção na obra.

Pertinente registrar, no entanto, que 76 obras foram realizadas como resultado de editais exclusivos para pessoas negras, o que corresponde a 11,8% do total de obras fomentadas. Dentre os 3 editais realizados em 2023, os únicos nos quais dados desse tipo

foram coletados, percebe-se a seguinte distribuição étnico-racial: 13 pessoas negras (pretos e pardos) (43,3%); 8 pessoas indígenas (26,7%); 9 pessoas brancas (30%) contempladas.

No que diz respeito à distribuição de gênero, a coleta dos nomes e documentos disponíveis viabilizou a análise desse recorte durante o período completo de 1993 a 2023. Naturalmente, do ponto de vista metodológico, questões relativas à identidade de gênero não puderam ser avaliadas nos instrumentos que não previam autodeclaração expressa. Por esse motivo, a não binariedade ou a transgeneridade somente são objeto de mensuração nos editais implementados em 2023.

Quanto à análise do gênero das pessoas diretoras, das 643 obras, 207 foram dirigidas por mulheres, 371 por homens, 1 por pessoa não-binária e 33 tem direção mista (dividida entre homens e mulheres). Não foram encontradas as informações de direção de 31 obras selecionadas. Desconsiderando as obras cujo gênero do diretor não pode ser identificado, 60,6% da direção é masculina, 33,8% é feminina e 5,4% é mista. 0,2% é pessoa não-binária. Ou seja, em termos totais, há uma expressiva predominância de homens na direção.

O cenário muda um pouco ao se analisar o gênero dos proponentes das obras selecionadas. 16,2% dos projetos foram inscritos por pessoas jurídicas, pois alguns editais permitiam a inscrição de projetos pelas empresas produtoras, enquanto outros, uma pequena minoria, foram dedicados apenas para elas. Quanto às pessoas físicas, o percentual de mulheres na proponentia é de 34,1%, enquanto o de homens é de 49,4%. Nota-se, então, que, apesar dos homens predominarem também como proponentes dos projetos, há um menor desequilíbrio de gênero nessa área. Esse dado corrobora a habitual observação de um percentual maior de mulheres nas funções de produção e menor nas funções de direção.



Ao se observar a distribuição percentual média das mulheres na função de direção ao longo dos anos, fica evidente a enorme variação, com vários altos e baixos. Somente a partir

de 2013 esses números passaram a crescer de forma consistente não ficando mais abaixo de 40%. Os dados coincidem com o lançamento de editais para realizadoras mulheres, assim como a inclusão de outras formas de indução.

Antes de 2013, não havia nenhuma política específica para a inclusão de mulheres no fomento de curtas-metragens da SAV. Ainda assim, no Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro - Edital nº 1/1993, primeiro do gênero desde a criação da Secretaria, foram selecionados 7 projetos dirigidos por homens, 7 dirigidos por mulheres e um com direção mista. Essa chamada pública, como mencionado acima, não possuía nenhum mecanismo para estimular a seleção de projetos dirigidos por mulheres, mas alcançou uma distribuição igualitária.

O mesmo não ocorreu no Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro do ano seguinte, o Edital nº 1/1994. Dessa vez foram 9 projetos selecionados dirigidos por homens e apenas um dirigido por mulheres.

Nas chamadas subsequentes, o percentual de projetos selecionados dirigidos por mulheres continuou a variar, mas sempre inferior ao percentual de direção masculina. O Edital nº 3/2004 - Curta Animação surpreende com todas as obras selecionadas (10 no total) dirigidas por homens. A chamada subsequente, Edital nº 3, de 9 de dezembro de 2005, alcançou uma distribuição igualitária de projetos selecionados entre realizadores homens e mulheres, com 9 seleções para cada (45%), 1 projeto com direção mista (5%) e 1 projeto em que não foi possível encontrar dados sobre a pessoa diretora. Já o Edital nº 4 (Curta Criança), lançado na mesma data, teve distribuição completamente diversa: 3 (16,67%) projetos dirigidos por mulheres e 15 (83,33%) por homens. Isso demonstra que, sem estímulo a realizadoras mulheres, a participação da categoria é inconsistente e, em média, muito menor que a masculina.

Em 1º de julho de 2013 foi lançado o Edital Carmen Santos, o primeiro dedicado exclusivamente para realizadoras mulheres. Ele também possuía outra particularidade: os filmes deveriam obrigatoriamente tratar da temática mulher. No mesmo ano foram lançados outros dois editais, um dedicado ao público infantil e o outro livre. Essas chamadas não possuíam nenhuma política específica para realizadoras mulheres e, mais uma vez, houve predominância de realizadores homens (4 mulheres para 7 homens na primeira, e 10 mulheres para 11 homens na segunda). Em 12 de novembro de 2014 foi lançada uma nova edição do Curta Afirmativo, edital dedicado exclusivamente para realizadores negros, sem também

possuir indutor específico para mulheres. Foram selecionados 23 projetos de diretores homens e 15 de mulheres.

Já o Edital nº 4/2017, trouxe uma nova proposição — a criação da categoria Carmen Santos, exclusiva para realizadoras mulheres. Um terço das vagas foram dedicadas à categoria, no entanto, as proponentes poderiam optar concorrer em ambas. O resultado foi uma certa predominância de mulheres, com 23 (51,1%) selecionadas para 19 (42,2%) homens, além de 3 (6,7%) obras com direção mista.

O Edital nº 2/2018 - Curta FSA, também propôs um indutor — dessa vez uma reserva de 50% de projetos selecionados para diretoras mulheres. Essa cota foi superada, com 14 (66,7%) mulheres selecionadas para 7 (33,3%) homens.

Em 17 de agosto de 2023, último ano objeto deste estudo, foram lançados três editais. O Edital nº 4 - Curta para Mulheres foi, como o próprio nome indica, exclusivo para diretoras mulheres. Já o Edital nº 5 - Curta Afirmativo, para negros e indígenas, e o Edital nº 6 - Curta Criança não possuíam política de indução para realizadoras mulheres. No primeiro, houve uma predominância de homens, com 7 (70%) selecionados para 3 (30%) mulheres. No segundo, houve uma pequena predominância de mulheres: foram 5 (50%) para 4 (40%) homens e 1 (10%) pessoa não-binária.

A análise dos 31 editais realizados entre 1993 e 2023 demonstra com bastante clareza a importância dos instrumentos de política afirmativa com recorte de gênero no alcance de um patamar de equidade. Das 643 obras viabilizadas no recorte da análise, apenas 207 foram dirigidas (exclusivamente) por mulheres, o que corresponde a **32%** da amostra. A Tabela 2 traz o detalhamento percentual por edital, demonstrando também a influência da existência do indutor de gênero no certame:

Tabela 2 - Distribuição de selecionados por Gênero na Direção:

Ite m	ANO	EDITAL	Qtde	Indutor Gênero	Diretoras Mulheres	%	Diretores Homens	%	Mistas ou Info Não dispon.	%
1	1993	Edital nº 1/1993 - Prêmio Resgate	15	NÃO	7	46,67	7	46,67	1	7
2	1994	Edital nº 1/1994 - Prêmio Resgate	10	NÃO	1	10,00	9	90,00	0	0
3	1997	Edital nº 1/1997	39	NÃO	9	23,08	27	69,23	3	8
4	1999	Edital nº 1/1999	32	NÃO	4	12,50	23	71,88	5	16
5	2001	Edital nº 12/2001	26	NÃO	8	30,77	16	61,54	2	8
6	2003	Edital nº 1/2003	41	NÃO	5	12,20	30	73,17	6	15
7	2003	Edital nº 5/2003 - Curta Criança	20	NÃO	4	20,00	15	75,00	1	5
8	2004	Edital nº 1, de 7 de julho de 2004	25	NÃO	8	32,00	14	56,00	3	12
9	2004	Edital nº 2/2004 - Curta Infanto-juvenil	20	NÃO	4	20,00	13	65,00	3	15
10	2004	Edital nº 3/2004 - Curta Animação	10	NÃO	0	0,00	10	100,00	0	0

11	2005	Edital nº 3/2005	20	NÃO	9	45,00	9	45,00	2	10
12	2005	Edital nº 4/2005 - Curta Criança	18	NÃO	3	16,67	15	83,33	0	0
13	2005	Edital nº 5/2005 - Curta Animação	8	NÃO	1	12,50	6	75,00	1	13
14	2007	Edital nº 1/ 2007 - Curta Animação	10	NÃO	2	20,00	5	50,00	3	30
15	2007	Edital nº 2/2007	20	NÃO	6	30,00	10	50,00	4	20
16	2007	Edital nº 3/2007	18	NÃO	8	44,44	9	50,00	1	6
17	2007	Edital nº 4/2007 - Curta Criança	19	NÃO	3	15,79	14	73,68	2	11
18	2009	Edital nº 1/2009	19	NÃO	7	36,84	9	47,37	3	16
19	2009	Edital nº 6/ 2009 - Curta Criança	13	NÃO	4	30,77	9	69,23	0	0
20	2010	Edital nº 1/2010	20	NÃO	1	5,00	11	55,00	8	40
21	2011	Edital nº 2/2011	25	NÃO	5	20,00	17	68,00	3	12
22	2012	Edital nº 3/2012 - Curta Afirmativo	28	NÃO	8	28,57	15	53,57	5	18
23	2013	Edital nº 3/2013 - Carmen Santos	16	SIM	16	100,00	0	0,00	0	0
24	2013	Edital nº 5/2013 - Curta Criança	12	NÃO	4	33,33	7	58,33	1	8
25	2013	Edital nº 6/ 2013	25	NÃO	10	40,00	11	44,00	4	16
26	2014	Edital nº 5/ 2014 - Curta Afirmativo	38	NÃO	15	39,47	23	60,53	0	0
27	2017	Edital nº 4/2017	45	SIM	23	51,11	19	42,22	3	7
28	2018	Edital nº 2/2018 - Curta FSA	21	SIM	14	66,67	7	33,33	0	0
29	2023	Edital nº 4/2023 - Curta para Mulheres	10	SIM	10	100,00	0	0,00	0	0
30	2023	Edital nº 5/2023 - Curta Afirmativo	10	NÃO	3	30,00	7	70,00	0	0
31	2023	Edital nº 6/2023 - Curta Criança	10	NÃO	5	50,00	4	40,00	1 (NB)	0
			643		207		371		65	

CONCLUSÃO

Ao longo do período de análise, de 1993 a 2023, a Secretaria do Audiovisual (SAv) se mostrou uma entidade essencial para o desenvolvimento e o fortalecimento da cadeia produtiva do audiovisual no Brasil. Por meio da implementação de políticas públicas direcionadas à produção de curtas-metragens, a SAv conseguiu não apenas incentivar a inovação estética e instrumental, mas também promover uma maior democratização do acesso aos recursos disponíveis, com atenção especial à distribuição regional e às questões de diversidade racial e de gênero.

Além disso, o desenvolvimento dos editais analisados no estudo resultou em marcos de inovação que foram replicados em larga escala pelos entes subnacionais em todo o país, estabelecendo um ciclo virtuoso de aprimoramento dos instrumentos de promoção da equidade no audiovisual, com os desdobramentos subjetivos advindos de narrativas e fabulações mais diversas e acessíveis a todos, sem distinção.

A pesquisa realizada evidencia a importância do desenho da política pública para o atingimento dos resultados pretendidos, sobretudo no que concerne à promoção da equidade no setor audiovisual. Além disso, ao disponibilizar os dados brutos e os editais analisados, a SAv abre espaço para que outros pesquisadores possam aprofundar suas análises e explorar novas perspectivas dentro do campo audiovisual.

Assim, o estudo não apenas documenta a evolução das políticas de fomento ao audiovisual no Brasil, mas também reforça a importância de políticas públicas bem estruturadas, baseadas em dados e voltadas para a diversidade, inclusão e acessibilidade.

REFERÊNCIAS

BRASIL, Medida Provisória 2.228-1, de 6 de setembro de 2001. *Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria o Conselho Superior do Cinema e a ANCINE, institui o PRODECINE, autoriza a criação de FUNCINES, altera a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional e dá outras providências*. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm. Acesso em: fev 2025.

PLATAFORMAS DE STREAMING E POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA E DE COMUNICAÇÃO

Cintia Augustinha dos Santos Freire¹
Adilson Vaz Cabral Filho²

RESUMO: O artigo busca mostrar a relação entre Cultura, Comunicação, verificando a ausência de políticas públicas para as áreas, diante das transformações do audiovisual, frente às plataformas digitais de streaming e a predição algorítmica. Pesquisas bibliográficas e documentais permitiram verificar que: a televisão faz parte da cultura do povo, seja a partir da radiodifusão ou telecomunicações; a Constituição Federal de 1988 mostra a relação entre cultura e comunicação; os estudos da Economia Política da Comunicação e da Cultura apresentam a leitura crítica e analítica do cenário atual; a mídia sempre envolverá estrategicamente a Comunicação e a Cultura, por isso a necessidade de políticas públicas para as plataformas digitais, que contribuam para que Cultura e Comunicação sejam reconhecidas como direitos de todo(a)s brasileiro(a)s.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura; Comunicação; Mídia; Audiovisual; Streaming.

INTRODUÇÃO

A Cultura e a Comunicação no Brasil tem uma relação íntima que não se pode ignorar. Essa afirmação, parte da compreensão que o ato de comunicar pressupõe um contexto cultural dinâmico em que os discursos funcionam como mediadores, pois se colocam, tanto na produção do sentido, como na construção da forma que as práticas culturais devam acontecer. Ou seja, atuam como espaços nos quais são vividas e transmitidas as diversas formas de cultura e da experiência humana na vida cotidiana.

Na contemporaneidade as transformações tecnológicas com as nTICs³, vêm impactando a Comunicação e a Cultura. Esse processo evolutivo ocorreu com o surgimento da Internet, considerado o meio de comunicação mais abrangente criado pelo ser humano, devido a sua capacidade de espraiamento, interatividade e a massividade.

¹Doutoranda e Mestra em Mídia e Cotidiano (PPGMC/UFF), bolsista CAPES, graduada em Arquivologia (UNIRIO) e Pós-Graduada em Educação (UCAM - AVM). Integrante do grupo de pesquisa EMERGE. Email: cintiaaugustinhafreire@gmail.com

² Professor Titular da Universidade Federal Fluminense no Departamento de Comunicação Social e no PPGMC (PPGMC, coordenador). Bolsista (PQ) do CNPq - nível 2 (2021-2024) e Cientista do Nosso Estado pela FAPERJ (2022-2025). Coordenador do EMERGE. Email: acabral@comunicacao.pro.br.

³ Novas Tecnologias da Informação e da Comunicação

Nesse sentido, superou todos os meios massivos anteriores como a televisão, o rádio (via radiodifusão).

No Brasil, a televisão é um bem cultural, em um modelo comercial. Desde a sua chegada na década de 1950, parte da história do país passa por esse veículo comunicativo. “E finalmente, a partir de 1964 ela foi beneficiada pelo regime militar, que passou a vê-la como um instrumento de integração cultural e política da nação brasileira” (JAMBEIRO, 2002 p.52), uma tecnologia usada para revolucionar a Comunicação e a Cultura no Brasil e fomentar diretrizes para a construção identitária dos brasileiros. Segundo Celso Furtado (1964) a cultura tem centralidade no processo de desenvolvimento, principalmente a partir de inovações tecnológicas.

No caso da televisão, sua programação visa fomentar a ideologia das emissoras, através da implementação de interesses próprios, a fim de que a cultura no país seja vista sob suas lentes comunicativas. De acordo com Celso Furtado (1964) esse uso da cultura enquanto instrumento de dominação através de suas produções audiovisuais, só é possível devido a mercantilização da cultura pelo Estado, com a premissa de desenvolvimento. A tecnologia é um dos fatores que mais causa mudança cultural no dia a dia das pessoas. Furtado (1964) verifica a necessidade de se compreender a inovação tecnológica, como um processo capaz de influenciar os valores culturais e os padrões de consumo das sociedades, à medida que as pessoas buscam os produtos emergentes, a partir da inovação propiciada pelas nTICs.

Com o surgimento da Internet, diversas práticas culturais vêm sendo modificadas, a forma de “comunicar-se” sofreu uma alteração profunda, reordenando o espaço cotidiano como uma “aldeia global” (McLuhan, 1989). Essa reconfiguração ocorre nos espaços culturais, nas relações entre as pessoas, na estrutura social, econômica e política do país.

No que tange a cultura televisiva, a mudança ocorre com o novo modelo de negócio das plataformas digitais e seus serviços de streaming. Tal tecnologia mudou a maneira de se assistir televisão, tanto no formato, como no tempo e no espaço. Esse fato implica uma alteração cultural profunda, na medida que os novos fluxos comunicacionais estão ocasionando transformações nas práticas sociais, em que a participação do consumidor (interatividade), se efetiva na maioria das vezes, a partir da predição das plataformas digitais de streaming.

A emergência do streaming como modelo de distribuição de conteúdos audiovisuais alterou a lógica do mercado de entretenimento, no tocante à sua produção, distribuição e consumo. Visto que os atores envolvidos nesse processo são os mesmos que estão alterando o mercado audiovisual televisivo brasileiro em relação à Cultura.

O funcionamento desse modelo organizativo precisa ser analisado em relação à Cultura, pois a televisão, mais do que um dispositivo tecnológico, é um espaço que contribui para a construção de identidade, através das produções audiovisuais da teledramaturgia, os povos latino-americanos, muitas vezes enxergam nas produções a representação de si mesmos, (MARTÍN-BARBERO, 1997). Ou seja, o cidadão pode ser influenciado em suas opiniões e decisões pelas produções disseminadas também por essa “nova televisão” (WOLF, 2015), que não tem políticas públicas adequadas a sua gestão. E no caso da Cultura, há impacto na forma como a sociedade encara qualquer ato de manifestação cultural, disponibilizado por esse meio.

Isso implica uma necessidade urgente de políticas públicas de comunicação no tocante à regulação das plataformas digitais voltadas para a disponibilização de conteúdos audiovisuais televisivo através das plataformas digitais de streaming, como também políticas públicas de cultura, capazes de garantir a proteção da Cultura nacional, ao assegurar que plataformas de vídeo sob demanda, sejam obrigadas a ter em seus catálogos disponibilizados para o público brasileiro, um percentual mínimo de produções nacionais, como forma de proteção à Cultura do Brasil.

Portanto, torna-se necessário que as políticas públicas de comunicação e cultura formulem ações conjuntas que promovam a interlocução efetiva dos agentes envolvidos nesse setor.

A CULTURA TELEVISIVA E AS POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL

O Brasil tem uma população em torno de 213 milhões⁴ de habitantes. Composto por uma variedade de culturas, devido à miscigenação de povos e culturas a partir do processo de colonização. Ainda hoje, esse cenário impacta a vida cotidiana do país, tanto no âmbito econômico, político, social e cultural.

A Cultura, originalmente, significa “lavoura” ou “cultivo agrícola” e sua gênese etimologicamente deriva do latim *colere*. Deu origem às palavras colônia, colono (que se

⁴<https://www.gov.br/secom/pt-br/assuntos/noticias/2024/08/populacao-do-brasil-chega-a-212-6-milhoes-de-habitantes-aponta-ibge>

referem à habitação) e culto (adoração religiosa). No entanto, um dos principais sentidos desse termo é a relação existente entre o homem e o trabalho manual (EAGLETON, 2005).

Cultura também é concebida como costume, hábito, normas que regulam os diferentes grupos sociais; Cultura como sinônimo de civilização, de erudição e de poder, associada à cultura erudita; cultura de massa, cultura popular, cultura tradicional (EAGLETON, 2005; WILLIAMS, 2011). Ao pensar Cultura, deve-se considerar as nuances e amplitude que o termo representa, assim, para cada cultura, ou transformações culturais que ocorram, políticas públicas de cultura devem ser pensadas e/ou reformuladas, pois elas podem contribuir para “designar todo um modo de vida” (WILLIAMS, 2015, p.5).

O impacto das nTICs na cultura e na comunicação aqueceu a indústria de aparelhos de TV, com o objetivo de oferecer aos consumidores melhor designer e conectividade, ao assistir televisão e realizar outras atividades com ou sem internet. O eletrodoméstico já foi considerado “cultura de elite”, hoje popularizado e com a evolução tecnológica, há em muitos lares diversos aparelhos de televisão com características, que antes eram comuns somente aos computadores.

A partir do pensamento de Celso Furtado (1964) uma importante reflexão se faz necessária no tocante à “dimensão cultural do desenvolvimento” que é o “processo de mudança social pelo qual um número crescente de necessidades humanas – preexistentes ou criadas pela própria mudança – são satisfeitas através de uma diferenciação no sistema produtivo decorrente da introdução de inovações tecnológicas” (FURTADO, 1964, p.27). Ainda segundo o autor, “o desenvolvimento, além de ser um fenômeno de aumento da produtividade do fator trabalho que interessa aos economistas, é um processo de adaptação das estruturas sociais a um horizonte em expansão de possibilidades abertas ao homem. As duas dimensões do desenvolvimento – econômica e cultural – não podem ser captadas senão em conjunto” (Furtado, 1975, p.129).

No contexto da cultura televisiva o pensamento remete ao processo de mudança cultural, imposto pelas nTICs, por sua capacidade de criar e/ou atender necessidades surgidas em decorrência delas. Para o autor a cultura não se restringe apenas à sua dimensão artística, mas abarca uma série de inter-relações (FURTADO, 1964).

[...] sendo a cultura um conjunto de elementos interdependentes, toda vez que em determinadas condições históricas avança a tecnologia e se desenvolvem bases materiais, todos os demais elementos serão chamados a ajustar-se às novas condições, ajustamentos estes darão

origem a uma série de novos processos, com repercussões inclusive sobre a base material (FURTADO, 1964, p.19).

Seguindo esse pensamento, a cultura compõe um sistema que se refere a aspectos econômicos e se configura no progresso técnico e na acumulação de recursos para aumentar a riqueza de uma minoria, chamada de cultura material. Já a cultura não material, se relaciona aos aspectos sociais e políticos, formado pelo conjunto de ideias e valores, assim como pelas ações políticas concretas que ocorrem à luz dessas conexões, uma vez que é através da cultura que se manifesta a capacidade criativa do ser humano.

Apropriando-se desses elementos, a televisão fomentou para si a prerrogativa de educar “informar e moldar o povo de acordo com os mais altos padrões culturais e ideológicos da sociedade”, encontrados nos padrões das elites sociais dominantes, particularmente a alta classe média” (JAMBEIRO, 2002, p.28). Colocando-se como a representante dos saberes e valores partilhados. Por outro lado

O preconceito contra a televisão, vista como destituída de dimensão e dignidade culturais, não pode ser desprezado. (...) Televisão não era tomada definitivamente como cultura, mas apenas como entretenimento, diversão, lazer e mesmo assim com muitas ressalvas, quanto a sua qualidade e papel civilizador. (...) Uma atitude crítica contra a televisão, encarada tão-somente como instrumento do capitalismo, (...). Nesse caso, a televisão pode ser reduzida a um mero aparelho ideológico ou a um simples vetor de mercantilização da cultura. A crítica ao capitalismo transforma-se, sem mais, em crítica contra a televisão, máquina de manipulação de ideologias e de mercadorias. (...) Apenas se pretende ressaltar que tais atitudes, muitas vezes, inviabilizaram que a televisão fosse tomada como tema fundamental para as políticas culturais no Brasil (...) a televisão e a cultura midiática se desenvolvem em plenitude durante a ditadura militar, (...) a censura, a repressão, a perseguição e a destruição não esgotam completamente a política cultural implementada pelo regime militar. (...) não pode deixar de encarar a outra face do regime: a elaboração de uma política cultural – autoritária, mas existente e efetiva – e a política deliberada de incentivo ao desenvolvimento das telecomunicações e das comunicações no país, possibilitando a consolidação e a hegemonia de uma cultura midiática, mesmo que submetida à censura, à repressão e ao controle autoritários (RUBIM; RUBIM, 2004, p.27).

Para os autores, durante o período sombrio do regime militar, não se pode negar a implementação de políticas culturais, ao mesmo tempo o olhar crítico para o aspecto capitalista no modelo televisivo implementado no Brasil, que inviabilizou reflexões profundas quando a necessidade de políticas públicas de cultura e comunicação voltadas para a televisão.

Somente em 2003, durante o governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, com a gestão de Gilberto Gil no Ministro da Cultura, houve a “necessidade do Estado intervir na Cultura, através da construção de políticas públicas de cultura, e da

importância da produção audiovisual, incluindo a televisão, no mundo contemporâneo”. Com, “a intenção do Ministério para formular uma política cultural que contemple o audiovisual e a televisão” (RUBIM; RUBIM, 2004, p.28).

Além das dificuldades de formulação de políticas públicas culturais e de comunicação para regulação audiovisual televisiva, há barreiras também para a efetivação das mesmas. Entretanto, se faz necessário lembrar que sua aplicação provém uma diferença significativa na vida das pessoas e da sociedade em geral.

De acordo com Jesús Martín-Barbero (1997), a ausência de políticas públicas para a cultura no Brasil se relaciona com o processo de colonização dos povos latino-americanos, uma vez que seus algozes desconsideraram a existência de suas culturas e assim, um conjunto de políticas culturais lhes foram impostas, extinguindo muitas de suas tradições e culturas, fomentando ao mesmo tempo uma visão distorcida de Cultura. Para o pesquisador, a Cultura precisa ser considerada, na elaboração e no debate sobre políticas públicas de cultura, com vistas não só para o presente, mas como um legado para o futuro.

Nesse sentido, se faz necessário, considerar a dimensão pública da Cultura, onde o Estado através de políticas públicas de cultura, possibilitará que os cidadãos tenham a percepção de que são sujeitos sociais e políticos, a partir de uma visão de Cultura como um direito e a política cultural como cidadania. A Cultura, mesmo com padrões estabelecidos, tem brechas que possibilitam ressignificar as práticas culturais da vida cotidiana sem a qual a sociedade não poderia existir. Assim, cabe aos governantes criar políticas públicas de cultura, para que o Estado possa colocar à disposição dos brasileiros os recursos e os instrumentos necessários para o exercício de atividades culturais em consonância com a Constituição Federal Brasileira de 1988:

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.

§ 1.º O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afrobrasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional.

§ 2.º A lei disporá sobre a fixação de datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais. (BRASIL, 1988).

Além disso, no artigo 216 explica que os bens materiais e imateriais que constituem o patrimônio cultural brasileiro consideram a identidade e a memória dos diferentes grupos que formam a sociedade brasileira. Ainda no capítulo 5 da mesma Constituição Federal há os artigos (220 a 224), mostrando a relação entre Cultura, Comunicação e como devem ser compreendidas pela sociedade como direitos. O artigo

220 refere-se a manifestação do pensamento, sendo responsabilidade do governo federal de regular diversões e espetáculos públicos e ao mesmo tempo a garantia da pessoa e da família se defenderem de programações de emissoras de rádio e TV que contrariem o artigo 221. Finalmente, no artigo 221, chama a atenção para os princípios que regem a produção e programação das emissoras de rádio e televisão, registrando como ocorre essa relação entre Cultura e Comunicação. Nos incisos I a IV enumeram-se como princípios da produção e programação:

- I - preferência a finalidades educativas, artísticas, culturais e informativas;
- II - promoção da cultura nacional e regional e estímulo à produção independente que objetive sua divulgação;
- III - regionalização da produção cultural, artística e jornalística, conforme percentuais estabelecidos em lei;
- IV - respeito aos valores éticos e sociais da pessoa e da família

A Constituição Federal de 1988 identifica com clareza essa relação. Nesse cenário os estudos de Economia Política da Comunicação e da Cultura, faz análises a partir do viés crítico e analítico, verificando o que vem acontecendo nos diferentes meios comunicacionais e culturais do Brasil, bem como a regulação das plataformas digitais que deve ser promovida pelo Estado juntamente com os diferentes atores envolvidos.

César Bolaño, em sua obra *O conceito de cultura em Celso Furtado* (2015), verifica a política cultural no Ministério da Cultura em 1986 e aponta a necessidade de “criar condições para que a criatividade seja exercida em sua plenitude – eis a essência do que chamamos de democracia”. Cabe ao Ministério “estimular a criatividade a serviço da melhoria da qualidade da vida do conjunto da população”. Está implícita aí também a ideia de política cultural como política social, consequência natural da sua concepção de cultura e desenvolvimento e da sua visão de mundo em geral, como deve ter ficado claro até aqui. Assim, “o que chamamos de política cultural não é senão um desdobramento e um aprofundamento da política social”, numa situação em que é preciso modificar “uma tendência estrutural de caráter antissocial”, o que requer “uma deliberada ação política”, (FURTADO, 2012, p. 62-63) (BOLAÑO, 2015 p.265).

Significa dizer que o desenvolvimento econômico é um processo que envolve mudanças estruturais, mas quem embora a Cultura seja parte desse processo, ela não pode ser mercantilizada com a justificativa de desenvolvimento. “Somente a criatividade política impulsionada pela vontade coletiva poderá produzir a superação desse impasse. Ora, essa vontade coletiva só poderá surgir se der um reencontro das lideranças políticas” também “com os valores permanentes de nossa cultura, cujas raízes estão na massa da

população. Portanto, o ponto de partida do processo de reconstrução que temos pela frente terá que ser” com “uma maior participação do povo no sistema de decisões. Assim, o desenvolvimento futuro poderá alimentar-se da criatividade de nosso povo e efetivamente contribuir para a satisfação dos anseios mais legítimos deste” (FURTADO, 1984, p. 30) ou (BOLAÑO, 2015 p.237)?

As políticas públicas devem existir para atender as necessidades e anseios da sociedade de modo que o bem comum possa beneficiar o maior número de pessoas. Logo, de acordo com Calabre (2005, p.1) política pública cultural é “(...) um conjunto ordenado e coerente de preceitos e objetivos que orientam linhas de ações públicas mais imediatas no campo da cultura”. A pesquisadora afirma também que as políticas culturais são ações realizadas pelo Estado e pelas instituições civis, “cujo objetivo é o de satisfazer às necessidades culturais locais”, pois “isso não significa ignorar que os processos culturais contemporâneos dialogam e interagem de maneira que tenham cada vez mais caráter transnacional” (CALABRE, 2009, p. 80).

Nesse sentido, Marilena Chauí aponta que “Se o Estado não é produtor de cultura nem instrumento para seu consumo, que relação pode ter com ela? Pode concebê-la como um direito do cidadão e, dessa forma, assegurar o direito de acesso às obras culturais produzidas” e “particularmente o direito de fruí-las, o direito de criar as obras, isto é, produzi-las, e o direito de participar das decisões de políticas culturais”. (CHAUÍ, 2006, p. 136).

Sendo assim, dada a importância da cultura televisiva e as transformações dessa mídia em decorrência dos novos fluxos comunicacionais, a partir do advento das nTICs, uma nova cultura audiovisual emergiu, em decorrência do surgimento das plataformas de streaming audiovisuais e sua quebra de paradigma do modelo tradicional televisivo.

A ausência do Estado na condução das políticas públicas de cultura e comunicação que visem a televisão se deve em grande parte devido a atuação ilegal dos congressistas em obter concessões públicas de radiodifusão. Além de, segundo Eula Cabral (2021), verificarem “que, com as novas tecnologias, suas atividades podem se expandir e conquistar a sociedade” (CABRAL, 2021, p.6).

Nesse cenário, a ausência de políticas públicas de cultura e comunicação capazes de acompanhar o desenvolvimento da cultura das mídias não é por acaso. Historicamente a cultura é um bom negócio, tanto para o Estado como para o mercado, sobretudo ao

considerar a dimensão mercantil da cultura, o que a torna um fator impeditivo para uma política cultural e de comunicação no setor audiovisual.

A NOVA CULTURA TELEVISIVA E A REGULAÇÃO DA COMUNICAÇÃO

A Cultura e a Comunicação trabalham diretamente com os processos sociais do cotidiano, como a história e a memória. Esses elementos são capitaneados pelos grupos de comunicação como suprimentos para alimentar e manter o controle da Informação, da Comunicação e da Cultura. Por isso, em alguma medida existe um tensionamento entre as emissoras de televisão e as plataformas digitais de streaming que a Economia Política busca compreender; as mudanças sociais ocorridas no decorrer da história; as questões econômicas que a comunicação e a cultura assumem; o seu grau de importância na sociedade capitalista, bem como as relações de poder.

É fato que as mídias televisivas já ocupam o ambiente da internet com suas próprias plataformas digitais de streaming, adotando o modelo híbrido graças a convergência entre mídias e essa é uma realidade que se pretende entender, pois “isso ocorre em um contexto marcado pela convergência tecnológica e pelo advento da televisão digital, que está criando novos sinais que poderão concorrer com as emissoras comerciais controladas por esses poucos grupos” sobretudo “na medida em que os Estados reverterem a relação privilegiada que mantinham com as empresas e expandem a possibilidade de outros atores operarem licenças audiovisuais” (BECERRA, 2014, p. 39).

De acordo com Armand Mattelart (1999, p.129), “progressivos deslocamentos se operaram, de uma significação centrada sobretudo na mídia, a comunicação pouco a pouco assumiu uma definição totalizante, mesclando tecnologias múltiplas destinadas a estruturar uma nova sociedade”. Para César Bolaño (2002, p.2), a tecnologia faz com que os meios de comunicação sejam vistos “como elementos de controle social, visando à manutenção da hegemonia da classe capitalista.”

Já Adilson Cabral e Eula Cabral (2018, p.14) verificam as “transformações tecnológicas e seus impactos na recomposição dos mercados e na entrada de novos e diferentes atores”. Segundo eles, “as dinâmicas de produção, circulação e consumo de conteúdos e os negócios estabelecidos em torno de tecnologias como a Internet, a digitalização das comunicações, suas implicações na configuração de novos cenários, podem” e assim “ser apreendidos como variações de aprofundamento do capitalismo

contemporâneo, mas cabe compreender as nuances de sua lógica para melhor assimilar seus impactos”.

Jenkins (2008, p.182) afirma que o “modo como as novas tecnologias foram planejadas para responder ao feedback do consumidor” possibilitou uma nova cultura de comunicação. A Internet vem sendo um meio comunicacional que não reconhece fronteiras, ela permite um ambiente on-line dinâmico, com a participação dos usuários inclusive na produção e organização de conteúdo, compartilhamento nas diferentes plataformas digitais e a convergência entre mídia. Essas plataformas tornaram-se grandes transmissoras de conteúdos e, com a convergência tecnológica, os grupos de mídia televisivos podem ampliar sua abrangência e influência.

Assim, os novos modelos de produção e circulação de conteúdos audiovisuais se consolidam diante da plataformização, as emissoras de televisão passaram a investir em suas próprias plataformas, unidos-se a grandes corporações, como a Globo e o Google parceiras no modelo atual de negócio, em que os dados são fundamentais para a manutenção das plataformas digitais de streaming e sua intensa produção de conteúdo. Para Nick Couldry e Ulisses Mejias (2019, p. 200, tradução nossa)

(...) oferecemos amplos evidência de que a ordem social emergente construída a partir de fluxos de dados contínuos nos interesses do capital estão se tornando tóxicos para os seres humanos por dois meios: (1) as formas de desigualdade altamente direcionadas, mas quase inteiramente opacas, que autoriza em nome de maior conhecimento social e eficiência de recursos e (2) a vigilância descontrolada da vida humana na qual se baseia. Sistemas externos para processamento contínuo de dados fornecem os meios para (estados, corporações e alianças poderosas entre os dois) alcançar formas de discriminação cada vez mais refinadas e integradas.

As plataformas digitais para Sérgio Amadeu da Silveira (2019, p.249) “na realidade as redes de relacionamento on-line são estruturas verticais, centralizadas, operadas por algoritmos, com o objetivo de fidelizar os usuários” e, ao mesmo tempo, “mantê-los a maior parte do tempo conectados e interagindo dentro de seus limites. Assim, os usuários são conduzidos por algoritmos que vão moldando comportamentos e opiniões. É a interação dos usuários nas plataformas digitais que impulsiona a geração de dados, que alimenta algoritmos de recomendação, esse interpreta as preferências do consumidor e passa a predizê-la.

Nesse sentido, Nick Couldry e Ulises A. Mejias (2019) compreendem essa hegemonia algorítmica semelhante ao colonialismo histórico, que ignorou a cultura dos povos colonizados, usurpou seus recursos naturais e impôs trabalho humano escravizado,

considerando uma consequência desse processo de captura necessária ao desenvolvimento. A íntima relação entre a Cultura e a Comunicação se evidenciam também, a partir da compreensão do colonialismo histórico que se sobrepôs à Cultura dos povos latino-americanos, o colonialismo de dados usa a Comunicação para modificar as culturas ao alterar as práticas sociais.

As plataformas digitais fazem parte de grandes empresas de tecnologias transnacionais. Esses conglomerados juntos com os nacionais “de forma articulada e contínua, coíbem críticas, distorcem a informação e excluem outras vozes contraditórias aos seus interesses, homogeneizando as opiniões da coletividade, impedindo o debate e” também “qualquer possibilidade que possa ameaçar o setor. Ainda segundo Dênis de Moraes, “a glorificação do mercado consiste em apresentá-lo como “único” capaz de traduzir anseios da sociedade, como se só ele pudesse se converter em instância de organização societária” (MORAES, 2013, p.18)”. Assim, “o que se critica é a hegemonia dos grandes conglomerados de mídia que, a partir do processo de convergência midiática, perduram seu grande poder, tornando a Internet um espaço antidemocrático. (FREIRE, 2023, p.9)

Os meios de comunicação estão em constante evolução, entretanto, atualmente as nTICs estão presentes em praticamente todos os espaços da vida cotidiana. Esse cenário apresenta a necessidade urgente da regulamentação dos meios, com políticas públicas de comunicação e cultura que versem em benefício da sociedade. Sem uma regulamentação adequada, o mercado se apropria das demandas que ele mesmo vem criando com suas plataformas digitais audiovisuais em benefício próprio e com isso fomenta todo um consumo, nos moldes das “indústrias culturais”. O termo no plural busca clarificar o valor que elas têm ao mercantilizar às atividades culturais (MATELLART e MATTELART, 1990, p. 116).

Em outras palavras, “são conglomerados que adquiriram presença fortemente dominante em uma área, mas passaram a atuar para além dela, assentados no exercício de poder a partir de sua base tecnológica” (VALENTE, 2019, p. 192) e que precisam de regulação. Esse debate regulatório vem acontecendo no Brasil e em fóruns internacionais em diferentes partes do planeta.

Recentemente o Brasil sediou o G20, com a participação da União Europeia, da União Africana e das 19 maiores economias do mundo. No Brasil tramita no congresso os seguinte Projeto de Lei: PL 8.889/2017 - com a proposta de regulação do mercado de

streaming e vídeo-sob-demanda; PL 2331/2022 - aprovado pelo senado, regulamenta os serviços de vídeo sob demanda (VoD), obrigando as empresas a inserir a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine); PL 429/2022 - Obriga que as plataformas digitais e serviços de streaming disponibilizem dados relativos à ficha técnica de fonogramas e obras audiovisuais musicais produzidos no Brasil que estejam hospedados em seu domínio; o PL 4.968/2024 - Altera a Lei nº 12.587, de 2012, que Institui as diretrizes da Política Nacional de Mobilidade Urbana, para dispor sobre a prestação, pelo Poder Público, de serviço de transporte para atendimento de pessoas com deficiência física com severa dificuldade de locomoção.

A questão da regulamentação das plataformas digitais implica discussões sobre como enfrentar essa situação, considerando a dinâmica de poder econômico e político que elas possuem. Sendo assim, a regulamentação específica para o setor se faz necessária, em complemento às já existentes no ordenamento jurídico do país, como a LGPD⁵, o CDC⁶, o MCI⁷ e a própria lei antitruste/de defesa da concorrência. A complexidade da questão aponta que ainda há muito a ser explorado e discutido, requerendo uma abordagem dinâmica e adaptativa à regulação das tecnologias emergentes e à proteção da autonomia nacional.

No caso das plataformas digitais de streaming, Shoshana Zuboff (2015), verifica que elas operam em um mundo digital de alta velocidade juntamente com as demais plataformas digitais, uma ambiência própria para a captura e mineração de um grande fluxo de dados, uma nova face do capitalismo, no qual os lucros derivam da vigilância e da modificação parcial do comportamento humano: o capitalismo de vigilância. É a nova ordem econômica que considera todas as práticas culturais e sociais, ou seja, a vivência humana, como matéria-prima gratuita de alto valor comercial. Lugar onde a comunicação e a cultura se fundem, exigindo urgência na regulação das plataformas digitais, pois os avanços tecnológicos devem ser em prol do interesse público que também precisa saber de que maneira enfrentar este novo cenário.

Como isso impacta a comunicação e a cultura? De acordo com a secretária do Audiovisual do Ministério da Cultura (MinC), Joelma Gonzaga (2025)⁸ “ O Ministério

⁵ A Lei Geral de Proteção de Dados Pessoais, Lei nº 13.709/2018

⁶ Código de Defesa do Consumidor

⁷ Marco Civil da Internet

⁸<https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/minc-defende-urgencia-na-regulamentacao-do-video-sob-demanda-vod-em-audiencia-publica-no-congresso-nacional>

da Cultura está muito atuante e engajado, com foco e prioridade na regulação da pauta”, (...) é essencial que a nova legislação seja aprovada ainda este ano, evitando” assim “impactos negativos da concorrência de empresas estrangeiras.” A secretaria afirma ainda que “o audiovisual gera diretamente mais de R\$ 24,5 bilhões para o PIB anual. Indiretamente, esses impactos vão para R\$ 55,8 bilhões, respondendo direta ou indiretamente pela arrecadação de R\$ 7,7 bilhões e por mais de 650 mil empregos por ano”. É importante compreender que as transformações tecnológicas estão recompondo o mercado audiovisual e consequentemente a cultura televisiva, a complexidade do momento também se relaciona ao Estado permitir a atuação de empresas globais de tecnologia se sobrepor frente a ausência histórica de políticas públicas voltadas para a comunicação e cultura no Brasil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A relação entre Cultura e Comunicação é indissociável. Para entender o cenário atual se faz necessário compreender Cultura e Comunicação como um direito humano que abrange os direitos civis, políticos e sociais, de modo que políticas públicas voltadas para essas áreas visem a sua democratização no Brasil. Os estudos sobre televisão, apontam para uma cultura televisiva ascendente com existência tanto na radiodifusão como nas telecomunicações.

Diante das novas práticas culturais devido à “nova televisão”, é necessário levar em consideração as novas tecnologias que possibilitam a perfilização ao mesmo tempo em que rentabilizam o negócio em plataformas digitais. O grande problema encontra-se na elaboração das nTICs, que foram criadas para governar o ambiente da internet, a partir da extração de dados por algoritmos e mineração. Essa relação intrínseca permite a hegemonia das plataformas digitais, para a expansão do mercado audiovisual televisivo que precisa diversificar suas ofertas de conteúdo constantemente, sem ter obrigatoriedade de produção com conteúdo nacional em seus catálogos.

Verificou-se que as empresas transnacionais têm impactado a indústria cultural audiovisual brasileira, aproveitando-se da cultura televisiva existente. A dominação cultural contribui para coibir a difusão das diferentes culturas que permeiam o país, pela ausência de uma regulação que define entre outras questões um percentual de cota para conteúdo nacional em suas produções de forma a valorizar, viabilizar e fomentar as diferentes práticas culturais de um Brasil miscigenado e diversos.

Destacou-se o importante papel das políticas públicas compreendendo que o Brasil possui resistências na regulação e aplicação de políticas públicas de cultura e comunicação, que poderiam clarificar e normatizar as plataformas digitais de streaming e ao mesmo tempo minimizar as divergências para atender as demandas culturais, do ponto de vista da produção e distribuição de conteúdo tendo em vista a pluralidade e diversidade cultural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BECERRA, Martín. **Medios de comunicación: América Latina a contramano**. Revista Nueva Sociedad: democracia y política en América Latina. n. 249. Buenos Aires, 2014.
- BOLAÑO, César Ricardo S. Cultura brasileira, política e economia. In: **O conceito de cultura em Celso Furtado**. Salvador: EDUFBA, 2015.
- _____, César Ricardo S. **O fator subjetivo**. Intercom, 2002.
- BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. 1988.
- CABRAL, Eula D.T. **Comunicação e cultura na era digital: entre concentração e democratização midiática**. Estudios de la Paz y el Conflicto, Revista Latinoamericana, 2022.
- CABRAL, Eula D.T. **Cultura, Comunicação e Informação na era digital**. Rio de Janeiro: FCRB, 2021.
- CABRAL, Eula D.T; CABRAL FILHO, Adilson V. **A importância da EPC para entender a mídia no Brasil**. 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.
- CALABRE, Lia. Política Cultural no Brasil: Um histórico. In: I ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Salvador. Anais, 2005.
- _____, Lia. **Gestão Cultural municipal na contemporaneidade**. In: CALABRE, Lia (Org.) Políticas culturais: reflexões e ações. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009.
- CHAUÍ, Marilena. **Cidadania Cultural; o direito à cultura**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.
- _____. **Cultura e democracia**. In: **Crítica y Emancipación**. Buenos Aires, 2008.
- COULDRY, Nick and MEJIAS, Ulises. **The costs of connection: how data is colonizing human life and appropriating it for capitalism**. Stanford, Stanford University Press, 2019.
- EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Unesp, 2005.
- FURTADO, Celso. **Dialética do Desenvolvimento**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1964.
- FREIRE, Cintia A. S. **Reinvenção dos grupos de mídia frente ao audiovisual multitela no cotidiano da sociedade brasileira**. Dissertação mestrado PPGMC/UFF. 2023.

_____, Cintia A. S. **COVID-19: o uso de mídias digitais para divulgação de notícias pelos grandes conglomerados de mídia.** Nos rastros da Cultura, da Comunicação e da Informação, 2023.

JAMBEIRO, Othon. **A TV no Brasil do século XX.** Salvador. EDUFBA, 2002.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência.** São Paulo: Aleph, 2008.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** Trad. de Ronaldo Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MCLUHAN, Marshall; POWERS, Bruce. **The global village.** Oxford: Oxford University Press, 1989.

MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. **História das teorias da comunicação.** São Paulo: Edições Loyola, 1999.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. **Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios.** In: Políticas culturais no Brasil / organização Antônio Albino Canelas Rubim. — Salvador: EDUFBA, 2007.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; RUBIM, Lindinalva Silva Oliveira. **Televisão e políticas culturais no Brasil.** Revista USP, São Paulo, n.61, p. 16-29, março/maio 2004.

VALENTE, Jonas. **Tecnologia, informação e poder: das plataformas online aos monopólios digitais.** Tese Doutorado em Sociologia, Universidade de Brasília, 2019.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Sociedade.** São Paulo: 2011. Vozes.

_____, Raymond. **Recursos da esperança: cultura, democracia, socialismo.** São Paulo: Ed.Unesp, 2015.

WOLFF, M. **A televisão é a nova televisão: o triunfo da velha mídia na era digital.** 1a ed. Globo Livros, Rio de Janeiro, 2015.

ZUBOFF, Shoshana. **Big other: surveillance capitalism and the prospects of an information civilization.** Journal of Information Technology (2015) 30, pp.75-89. Palgrave

POLÍTICAS CULTURAIS PARA O STREAMING NO BRASIL

Eula Dantas Taveira Cabral¹

Vinícius Silveira Gonçalves Gondra²

João Victor Maiani Pereira³

RESUMO: O objetivo do artigo é mostrar a importância de políticas culturais no processo e implementação da regulamentação do *streaming* no Brasil. A partir de pesquisas bibliográficas e documentais, com o levantamento de notícias nos sites da Câmara dos Deputados e do Senado, chegou-se às seguintes conclusões: a democratização e o direito à cultura no cenário digital só será possível se houver políticas culturais na regulamentação do *streaming*; o *streaming* lida com o audiovisual que é consumido por mais de 30 milhões de lares que podem estar sendo influenciados pela transmissão de conteúdos que não lidam com a diversidade cultural brasileira; é preciso que a sociedade tenha conhecimento sobre a relação do *streaming* com a área cultural e entenda que a cultura é um direito de todos os brasileiros e que precisa ser democratizada.

PALAVRAS-CHAVE: políticas culturais; *streaming*; audiovisual; direito à cultura; democratização da cultura.

Em 2025 o Brasil completa 40 anos do segundo processo de redemocratização do país, que aconteceu em 1985, depois de tempos duros e muito difíceis para a população, dando início à Nova República (de 1985 até os dias de hoje). O marco dessa mudança se dá no mês de janeiro de 1985 quando Tancredo Neves vence a eleição e se torna o “primeiro presidente não militar eleito” depois do Golpe de 1964, mas, que não toma posse porque morre alguns dias depois e seu vice-presidente, José Sarney, assume a presidência do Brasil, trazendo o país para o rumo da democracia.

É importante destacar que, diante de um cenário democrático no Brasil, no dia 15 de março de 1985 é criado o Ministério da Cultura que, em 2024, realizou sua 4ª Conferência Nacional de Cultura com o tema “Democracia e direito à Cultura”, chamando

¹ **Eula D.T.Cabral** é Doutora e Mestre em Comunicação Social com pós-doutorado em Comunicação. Trabalha no setor de Políticas Culturais e no Programa de Pós-graduação em Memória e Acervos da FCRB. É líder do grupo de pesquisa Economia Política da Comunicação e da Cultura (EPCC-CNPq/FCRB). Email: eulacabral@gmail.com

² **Vinícius S. G. Gondra** é graduando em Direito da UNIRIO. Bolsista do Programa de Iniciação Científica do projeto “Cultura, Comunicação e Informação na era digital” sob a orientação de Eula D.T.Cabral, membro do grupo de pesquisa EPCC (CNPq/FCRB). Email: viniciusgondra@gmail.com

³ **João Victor M. Pereira** é graduando em Biblioteconomia da UFRJ. Foi bolsista do Programa de Iniciação Científica do projeto “Cultura, Comunicação e Informação na era digital” sob a orientação de Eula D.T.Cabral, membro do grupo de pesquisa EPCC (CNPq/FCRB). Email: joaomaiani18@gmail.com

atenção dos brasileiros, uma vez que o Brasil vem passando por períodos políticos conturbados que tentam subjugar a população e tirá-la do prumo democrático.

Ressalta-se, ainda, que as mobilizações feitas no Brasil, em 1985, em prol de uma nova Constituição federal, fizeram com que 559 parlamentares, junto com representantes da sociedade civil, promulgassem no dia 5 de outubro de 1988 a Constituição Cidadã do Brasil, que, dentre as inúmeras contribuições que dá à vida dos brasileiros, garante liberdades individuais, a inviolabilidade de direitos e proíbe a tortura.

Neste panorama de um país democrático, que garante o direito à cultura, à comunicação e à informação a todos os seus cidadãos, o avanço das novas tecnologias digitais atinge todos os segmentos da vida dos brasileiros, proporcionando-lhes inúmeras possibilidades. Entretanto, como alcança vários lugares, ao mesmo tempo, tem acesso aos dados de todas as pessoas e atinge todos os setores da vida da população (pessoal, educacional e profissional), essa rede mundial de dispositivos, que consegue conectar as pessoas em qualquer lugar, vem sendo controlada por empresários e políticos que só visam o lucro e não respeitam a soberania de cada país.

E, nesse avanço de tecnologia que atinge a todos em todos os lugares, está o *streaming* que entra nos lares dos cidadãos e leva conteúdos audiovisuais, sem respeitar a cultura e as regras legais de cada país. Algo que exige atenção da sociedade que precisa envolver seus representantes políticos para que não continue sendo manipulada por países desenvolvidos e grupos midiáticos.

A importância de políticas culturais em um cenário digital

O século XXI apresenta inúmeros desafios para todos os países. Na área digital torna-se urgente regulamentar a internet e todas as possibilidades que ela proporciona à sociedade no que tange à cultura, à comunicação e à informação. No caso do Brasil, quando o foco é voltado para as políticas culturais, Lia Calabre (2005) ressalta que a política pública cultural brasileira acompanha a conjuntura política do país, destacando-se ações no primeiro governo Vargas (1930-1945), com a estruturação da cultura. Nos governos de Médici e de Geisel (ditadura militar) e do presidente Sarney (1985-1990) evidenciam-se ações públicas no campo cultural. Na Era Collor (1990-1992), a cultura é deixada de lado e não é colocada como algo estratégico no país.

Acompanhando esse cenário político, no que tange às políticas públicas culturais, é importante destacar que nos governos do PT (Lula: 2003 a 2011 e de 2023 até os dias atuais; e de Dilma: 2011 a 31/8/2016) a área cultural ganhou patamares mais democráticos, sendo levada à sociedade como um direito de todos os brasileiros. Pinheiro (2018) verificou que no governo do PT (não levando em consideração o atual governo de Lula) 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, como a saúde e educação.

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”. Ressaltou que “sob a presidência de Michel Temer (2016 - 2018), o Ministério da Cultura foi extinto (...). Porém, sob o protesto da sociedade brasileira, acabou sendo restabelecido”. No período de 2019 a 2022, a cultura e as políticas culturais foram deixadas de lado pelos governantes brasileiros.

Cabral (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. Chama a atenção para o fato que a sociedade não pode permitir que se percam as conquistas alcançadas na área cultural, 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, no 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”.

Para Calabre (2019, p.31), “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”.

Com a retomada da Presidência da República pelo Presidente Lula é que a cultura voltou a ser levada em consideração como um direito de todos os cidadãos brasileiros. Com a recriação do MinC, em 2023, a cultura no país vem se reestruturando. “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”⁴.

Faz-se necessário voltar o olhar para as políticas culturais para democratizar a cultura no século XXI. Em 2013, Calabre (2013, p.9) já chamava atenção para a importância da criação de políticas públicas voltadas para a área cultural. “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”..

Cabral, Louback, Aranha e Araújo (2023), ao analisarem os projetos dos candidatos à Presidência da República nas eleições de 2022, detectaram que a maioria dos candidatos colocou em pauta o tema cultura. Entretanto, o projeto que mais tratava sobre o assunto era o de 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), identificou-se que na proposta de governo do Presidente Lula a palavra cultura e suas derivações são mencionadas 18 vezes.

Na proposta de campanha do Presidente Lula (PT), de acordo com Cabral e Louback (2023, p.117 e 118), o termo cultura que aparece na diretriz 4 contextualiza os anos em que a Cultura sofreu perseguição no Brasil. Na diretriz 25, o termo e suas palavras correlatas - cultural/culturais, etc - apareceram 8 vezes, defendendo-se o direito à cultura, o fortalecimento de políticas culturais e a 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. Na 42, ressalta-se o compromisso de viabilizar novas oportunidades

⁴ <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.>

para os jovens, com acesso à educação e à cultura. Na diretriz 43 evidenciou-se o compromisso do Estado em garantir o acesso às pessoas com deficiência e suas famílias à cultura. Na 84, registrou-se a importância de o Brasil adotar estratégias econômicas na área da economia da cultura para ingresso na era do conhecimento. Na diretriz 86 destacou-se o compromisso da valoração da cultura na indústria do turismo.

O governo Lula (2023 até os dias de hoje) trouxe em sua plataforma de governo o tema Cultura e vem colocando em prática o que prometeu para a área cultural. Em 2025 é possível constatar que todos os municípios vêm sendo estimulados a investirem na área cultural através de projetos orientados pelos escritórios estaduais do MinC.

A cultura é um direito de todos os cidadãos e isso é registrado na Constituição federal de 1998. Eis a razão de democratizá-la em todos os lugares do país. De acordo com Eula Cabral e Adilson Cabral Filho (2024), quando se trabalha com o tema da democratização da cultura, deve-se levar em consideração também as áreas de comunicação e informação, uma vez que o século XXI os agrupa, visando um cenário onde não há mais separação entre essas três áreas. Assinalam:

A democratização da comunicação, da cultura e da informação leva em consideração a reformulação das políticas públicas, a apropriação das novas tecnologias pela sociedade, a diversidade de produtores capacitados e qualificados para acessar e exercer o controle sobre os meios de grande circulação, a implementação de meios locais e comunitários e a defesa da comunicação, da cultura e da informação como direitos de todos (CABRAL, CABRAL FILHO, 2024, p.16).

Os autores chamam a atenção para desafios que precisam ser encarados pela sociedade: reformulação de políticas públicas, apropriação das novas tecnologias por todos os brasileiros, a capacitação e qualificação das pessoas, a implementação dos meios locais e comunitários, que são fundamentais do desenvolvimento das comunidades espalhadas no território brasileiro, e a “defesa da comunicação, da cultura e da informação como direitos de todos” (CABRAL, CABRAL FILHO, 2024, p.16). O Brasil é multicultural e sua diversidade cultural precisa ser valorizada por todos.

No cenário digital é fundamental traçar estratégias para que a sociedade tenha a oportunidade de conhecer as diferentes culturas e desenvolver políticas públicas capazes de atender as demandas na área cultural. “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).

O panorama atual chama atenção para a necessidade de se analisar a cultura brasileira, levando-se em consideração as dimensões sociais, políticas, econômicas, legais e tecnológicas. 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 na regulamentação do streaming no Brasil

Com a evolução das novas tecnologias, o cenário cultural foi bastante impactado. De acordo com Cabral e Freire (20024, p. 31), “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”.

Não há como negar que essa nova televisão continua influenciando na transmissão da cultura, mesmo sendo fato que deveria levar em consideração a pluralidade de público, costumes e tradições que existem no Brasil, algo que não acontece, uma vez que poucos grupos midiáticos controlam o audiovisual no país. Logo, torna-se urgente reconhecer 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).

Certeau (2012, p.10 e 194) deixou registrado em seus estudos que a cultura deve ser vista como um conjunto de valores que deve ser defendido, pois “não consiste em receber, mas em realizar o ato pelo qual cada um, marca aquilo que outros lhe dão para viver e pensar”. Sob o olhar 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”.

Para 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”. Identifica e diferencia grupos e pessoas, “sendo transmitida por tradições reformuladas em

função do contexto histórico”. Logo, 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).

Marilena Chaui (2008, p.64) defende que 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 fruí-las, o direito de criar as obras, isto é, produzi-las, e o direito de participar das decisões sobre políticas culturais”.

Diante desse quadro, é preciso entender que os brasileiros são consumidores midiáticos e o *streaming* entra no pacote do que é disponibilizado. De acordo com a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua - PNAD Contínua⁵, que analisou o módulo sobre Tecnologia da Informação e Comunicação - TIC do quarto trimestre de 2023, publicada em agosto de 2024, os domicílios com televisão, em 2023, que têm acesso ao serviço pago de *streaming* de vídeo registravam a 31,1 milhões dos 72,5 milhões domicílios particulares permanentes que têm internet.

É importante entender que quando se trata de *streaming*, de acordo Eula Cabral e Bárbara Silva (2022, p.57), evidencia-se o “fluxo de informações na rede, sem armazenamento fixo do conteúdo transmitido”. É um serviço que interfere no “consumo de informações e conteúdos audiovisuais, possibilitando transmissão de dados pela internet sem a necessidade de baixar o conteúdo (...) Na prática, trata-se, basicamente, da disponibilização de conteúdos transmitidos pela web” e que “necessita de regulamentação, pois envolve interesses econômicos, políticos, culturais e sociais” (p.56 e 57). É a tecnologia que permite a transmissão de áudio e vídeo sem a necessidade de se realizar o *download* do arquivo que deseja assistir ou ouvir. Ganham destaque dois serviços de mídia: OTT (*Over-the-Top*) e VOD (*Video on Demand*).

O conceito de serviço de mídia Over the Top (OTT) passou a ser utilizado neste processo para explicar a “distribuição de conteúdo pela internet ‘aberta’ e com base na interligação IP. São exemplos de plataformas o Globoplay, a Netflix, o Youtube, o Instagram, o Dropbox e o Skype” (CABRAL, SILVA, 2022, p.57). “Os serviços *over the*

⁵ IBGE. PNAD Contínua. Acesso à internet e à televisão e posse de telefone móvel celular para uso pessoal. Quarto trimestre de 2023. 2024. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=2102107>. Acesso em: 20 out.2024.

top são entregues aos consumidores diretamente pela internet, sem a necessidade de cabo ou satélite, o consumidor não precisa de uma assinatura de TV tradicional para acessar esses serviços, vindo daí a metáfora de seu nome, pois “passa por cima” (*over the top*) das operadoras de TV a cabo ou satélite” (COSTA, PAULINO, 2022, p.7). É o caso também do Twitch, Hulu etc.

Já o VOD, de acordo com Cabral e Silva (2022, p.58), é o “serviço que oferece, por meio de redes eletrônicas, conteúdos audiovisuais que permitem ao usuário, no momento por ele escolhido e a partir de sua solicitação, a fruição de um vídeo de sua preferência, com base em um catálogo de opções disponíveis”. Como exemplo tem-se a Amazon Prime Video, a Disney+, o HBO Max etc. A maioria dos serviços que são VOD é OTT, mas nem todos que são OTT são, exclusivamente, VOD, como é o caso da Netflix.

De acordo com as informações divulgadas nos últimos meses, as empresas que estão no mercado de *streaming* já somam bilhões de lucro. A Netflix, por exemplo, teve o lucro líquido de US\$ 2,36 bilhões no terceiro trimestre de 2024, sua receita foi de US\$ 9,83 bilhões e para o quarto trimestre cogitou uma receita de US\$ 10,13 bilhões⁶.

Diante de um cenário onde a internet vem sendo controlada por grandes empresas, que lucram com sua difusão e possibilidades, e do grande consumo feito por brasileiros, faz-se necessário entender como vem se dando o processo de regulamentação do *streaming* no Brasil. O Brasil é um Estado democrático de direitos e é regido por três poderes: Legislativo, Executivo e Judiciário. No Legislativo adota-se o modelo de bicameralismo, formado pela Câmara dos Deputados e pelo Senado Federal, lugar que inicia o processo de elaboração, revisão e aprovação de leis brasileiras. A atuação se dá no Congresso Nacional que tem como funções: legislar e fiscalizar.

A legislação brasileira é trabalhada no Legislativo, onde uma Casa inicia os trâmites e a outra revisa. Tanto na Câmara dos Deputados quanto no Senado pode se iniciar o processo de tramitação de projetos de leis. A casa que iniciar será chamada de casa iniciadora e a que irá revisar a legislação, será conhecida como casa revisora.

⁶ SOUSA, Renan. Sinais mistos para Netflix: Lucro cresce e faz ações subirem 6% — mas estratégia da plataforma atrai menos clientes. **Seu dinheiro**, 18 out.2024. Disponível em: <https://www.seudinheiro.com/2024/empresas/netflix-lucro-balanco-clientes-plataforma-streaming-clientes-rens/>. Acesso em: 18 out.2024.

O Senado federal é formado por três senadores eleitos, com mandato de 8 anos, de cada um dos 26 estados e do Distrito Federal, resultando em 81 parlamentares. Os partidos são organizados em blocos e lideranças que exercem suas atividades em órgãos colegiados, como o plenário e as comissões⁷. Na Câmara dos Deputados, o sistema adotado é o da representação proporcional, sendo composta por 513 deputados que têm 4 anos de mandato. No âmbito decisório é formada pela mesa diretora e pelo colégio de líderes. A mesa é composta pelo Presidente da Câmara, que representa a instituição, definindo a pauta de votações do plenário e supervisionando todos os trabalhos. O presidente, que tem primeiro e segundo vice-presidentes, pode substituir o Presidente da República, integrando o Conselho da República e o Conselho de Defesa Nacional.

Os senadores e os deputados federais são responsáveis pela elaboração, análise e votação de vários tipos de propostas, como leis ordinárias, medidas provisórias, emendas à Constituição, decretos legislativos e resoluções. No caso do *streaming*, o trabalho vem se dando em prol de projeto de Lei (PL), que pode ser proposto por

qualquer deputado ou senador, qualquer comissão da Câmara, do Senado ou do Congresso Nacional, o presidente da República, o Supremo Tribunal Federal, os tribunais superiores, o procurador-geral da República e os cidadãos (iniciativa popular).

Todos os projetos de lei começam a tramitar na Câmara dos Deputados, exceto quando são apresentados por senador ou comissão do Senado. Nesses dois casos, começam pelo Senado.

O projeto de lei de iniciativa popular deve ser proposto por pelo menos 1% do eleitorado nacional, distribuído por pelo menos cinco estados.⁸

No caso dos PLs apresentados por deputados, a primeira fase é a análise de conteúdo, onde o presidente da Câmara dos Deputados distribui o projeto para as comissões temáticas que tratam dos assuntos relacionados a ele, analisando o mérito da proposta. As comissões de Finanças e Tributação (CFT) e de Constituição e Justiça e de Cidadania (CCJC) são as últimas a analisar o projeto, uma vez que analisam gastos e se estão de acordo com a Constituição federal. Se for aprovado nas comissões, vão para o Senado – ou para sanção presidencial, se já tiverem passado pelo Senado. Se forem aprovados por algumas e rejeitados por outras, vão para o plenário.

⁷ Disponível em <https://www.senado.leg.br/senado/hotsites/entendaatleg/>

⁸ BRASIL. Câmara dos Deputados. **Entenda o processo legislativo**. Projeto de lei ordinária. Disponível em <https://www.camara.leg.br/entenda-o-processo-legislativo/>. Acesso em: 12 out.2024.

No plenário da Câmara dos Deputados, o quórum (frequência mínima) exige a presença de 257 deputados. Normalmente, os deputados aprovam o texto principal do projeto e destacam alguns trechos (destaques) para votação posterior, onde se confirma ou retira trechos do texto da proposta. Após a aprovação no plenário da Câmara, segue para o Senado, onde será analisado e votado. Se for alterado, volta para a Câmara, que analisa as alterações, podendo mantê-las ou recuperar o texto original. Em seguida, vai para sanção ou veto do presidente da República, que tem 15 dias úteis para sancionar ou vetar o projeto. Se o Presidente da República sancionar (ratificar) o projeto, se torna lei, sendo publicado no Diário Oficial da União, ou ele pode vetar uma parte do projeto ou todo. Se vetar alguns trechos, a parte sancionada vira lei, e os vetos voltam para análise do Congresso Nacional, em sessão conjunta entre a Câmara e o Senado. Se os vetos forem mantidos, a lei fica como está, mas se forem derrubados, passam a integrar a lei⁹.

É um longo caminho a ser percorrido. Mas, como apontou a relatora do PL 2.231/2022 na Comissão de Cultura da Câmara dos Deputados, deputada Jandira Feghali (PCdoB-RJ):

não é um debate puramente técnico; é um debate político e de exercício de poder da brasilidade, da nossa soberania, da democracia, e da nossa decisão, de fato, de valorizar a produção independente, a produção audiovisual brasileira e mesmo a produção das empresas de radiodifusão brasileira, que precisam estar nesse catálogo, precisam ser tributadas, precisam pagar ao Brasil por essa produção — disse a deputada, ao solicitar ao CCS que entre “com força nesse debate”.¹⁰

Projetos de Lei em prol da regulamentação do streaming que estão em pauta

Em 2024, ao analisar os processos que vêm se dando no Congresso Nacional, verificou-se que estão em pauta no Brasil o Projeto de Lei (PL) 2.331/2022, de autoria do senador Nelsinho Trad do Partido Social Democrático (PSD), e o PL 8889/2017¹¹, do ex-deputado federal Luiz Paulo Teixeira Ferreira do Partido dos Trabalhadores (PT). Até

⁹ **Entenda o processo legislativo.** Projeto de lei ordinária. Disponível em <https://www.camara.leg.br/entenda-o-processo-legislativo/>. Acesso em: 12 out.2024.

¹⁰ **Plataformas de streaming precisam ser reguladas, aponta debate no CCS.** 4/11/2024. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2024/11/04/plataformas-de-streaming-precisam-ser-reguladas-aponta-debate-no-ccs>. Acesso em: 12 out.2024.

¹¹ **Projeto de Lei nº 8889, de 2017.** Dispõe sobre a provisão de conteúdo audiovisual por demanda e dá outras providências e altera a Medida Provisória, 2.228-1, de 2001. Brasília: Câmara dos Deputados, 2017. Disponível <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2157806>

abril de 2024 também estava em pauta o Projeto de Lei nº 1.994¹², de 2023, que tratava sobre a comunicação audiovisual sob demanda e a Condecine, mas que acabou sendo rejeitado pelo Senado no dia 25 de abril de 2024.

O Projeto de Lei nº 2.331, de 2022, altera a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e a Lei nº 12.485¹³, de 12 de setembro de 2011, incluindo a oferta de serviços de vídeo sob demanda ao público brasileiro como fato gerador da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine). Ele prevê uma contribuição de até 3% ao Condecine sobre a receita bruta anual das empresas no território nacional. Já tramitou no Senado e está em análise na Câmara dos Deputados.

Já o PL nº 8.889, de 2017, altera a Medida Provisória, 2.228-1, de 2001, dispondo a provisão de conteúdo audiovisual por demanda, conhecido como “video on demand” ou VoD, que vem sendo oferecido por empresas como Netflix, Globoplay e YouTube.

Para entender como vem se dando o processo de regulamentação do *streaming* no Brasil, verificou-se as publicações feitas no site da Câmara dos Deputados e no site da Agência Senado, no período de abril a dezembro de 2024, a partir da busca da palavra-chave *streaming* em suas postagens na web.

No site da Agência Senado foram encontradas 19 postagens, sendo 12 matérias, quatro áudios e três vídeos. Dessas, 14 citam “*streaming*” no contexto da regulamentação do *streaming* e cinco abordam a palavra em outro contexto. Observa-se que todas as postagens sobre regulamentação do *streaming* citam o PL 2331/2022¹⁴, que foi aprovado no Senado no dia 16 de abril de 2024 e segue tramitando na Câmara dos Deputados.

Ao todo, três PLs, que dispõem sobre a regulamentação do *streaming*, foram citados na Agência Senado. Observou-se que o PL 2331/2022 teve maior evidência e peso no debate; o PL 8889/2017, que já estava em tramitação na Câmara dos Deputados; e o

¹² **Projeto de Lei nº 1994, de 2023.** Dispõe sobre a comunicação audiovisual sob demanda, a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional – CONDECINE e dá outras providências. Brasília: Senado Federal, 2023. Disponível <https://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/matéria/156973>. Acesso 26 out.2024.

¹³ BRASIL. Congresso Nacional. Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011. Altera a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e as Leis nºs 11.437, de 28 de dezembro de 2006, 5.070, de 7 de julho de 1966, 8.977, de 6 de janeiro de 1995, e 9.472, de 16 de julho de 1997; e dá outras providências. Brasília: Congresso Nacional, 2011. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12485.htm. Acesso em: 26 out. 2024.

¹⁴ BRASIL. Senado Federal. Projeto de Lei nº 2331, de 2022. Altera a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e a Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011. Brasília: Senado Federal, 2022. Disponível <https://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/matéria/154545>. Acesso 26 out. 2024.

PL 1994/2023, que foi rejeitado no Senado sob recomendação do senador e então relator do projeto de Nelsinho Trad, Eduardo Gomes (PL-TO), tendo sua tramitação encerrada.

Outro fato interessante é que após o texto substitutivo do relator Eduardo Gomes (PL-TO) sobre o PL 2331/2022, do senador Nelsinho Trad (PSD-MS), foi aprovado e o projeto seguiu para a Câmara dos Deputados. Observou-se que nos meses de abril e maio de 2024 foram feitas sete postagens sobre a regulamentação do *streaming*, sendo a última no dia 7 de maio de 2024. Depois houve um período de cinco meses sem qualquer menção ao tema até a publicação do dia 2 de outubro de 2024, quando a Agência Senado noticiou a possibilidade do tema ser pauta da audiência pública do Conselho de Comunicação Social (CCS), que aconteceu no dia 04 de novembro de 2024. A última postagem foi no dia 04 de novembro de 2024, ou seja, após a aprovação do PL 2331/2022 houve somente uma audiência pública que tratou do tema da regulamentação do *streaming*, evidenciando o esvaziamento da pauta no Senado sem a presença do PL 2331/2022.

No caso do portal da Câmara dos Deputados, de abril a dezembro de 2024 foram coletadas 15 matérias abordando o tema *streaming*, predominando debates sobre regulação dos serviços de *streaming* e pagamento da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine) por parte das plataformas de *streaming*.

Em algumas matérias houve a citação do Projeto de Lei 8889/17, que regulamenta a oferta do serviço de conteúdo audiovisual por demanda, cuja situação atual é “Proposição Sujeita à Apreciação do Plenário”; PL 2331/22, onde dispõe sobre a oferta de serviços de vídeo sob demanda ao mercado brasileiro e cria nova modalidade de Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine) - projeto que foi aceito no Senado e enviado à Câmara dos Deputados e que está aguardando Parecer do(a) Relator(a) na Comissão de Cultura (CCULT).

Também foram evidenciados: PL 2630/20, que institui a Lei Brasileira de Liberdade, Responsabilidade e Transparência na Internet, e está Pronta para Pauta no Plenário; PL 2947/2023, que veda que provedores de conteúdo sob demanda (“plataformas de streaming”) realizem cobrança adicional pelo acesso às contas em endereço diverso do endereço de residência dos usuários - está aguardando Parecer do(a) Relator(a) na Comissão de Comunicação (CCOM); PL 469/2024, que acrescenta o art. 9º-A à Lei nº 12.965, de 23/4/2014 (Marco Civil da Internet), para proibir que provedores

de conexão de internet instituíam cobrança direcionada aos provedores de aplicações de internet por geração de tráfego de dados - tramita como proposição sujeita à apreciação conclusiva pelas Comissões.

Em busca de políticas culturais na regulamentação do streaming

Tratar o *streaming* a partir da regulamentação é fundamental para entender o direito e a democratização da cultura, visto se tratar de um serviço que leva em consideração o setor audiovisual. A sociedade precisa entender o que vem sendo discutido pelas empresas e pelo governo, pois quando um PL é tramitado, os partidos se mobilizam em prol de ideias que podem ser ou não benéficas para a sociedade e isso leva à defesa, criação e até alteração de uma Lei. Mas, só é conhecido pela população se for difundido.

As plataformas digitais mudaram a forma de consumir e entender o que é cultura, influenciando hábitos. Elas se tornaram atrativas, investindo na infraestrutura visual, fazendo com que o ser humano se sentisse à vontade ao navegar na web. Ao mesmo tempo, evidenciaram a possibilidade de prejudicar a diversidade cultural, ao priorizarem conteúdos que interessam somente às empresas (para gerar lucro).

O fato é que os conglomerados de mídia e as plataformas, como Netflix, vêm se beneficiando da falta de regulamentação e regulação do *streaming* no Brasil. Elas lucram e não se preocupam em oferecer conteúdos que valorizem a diversidade cultural no Brasil e as empresas brasileiras, principalmente as independentes, que produzem conteúdos locais e regionais, valorizando as culturas que se tem no país.

Com os Projetos de Lei que estão tramitando na Câmara dos Deputados e no Senado busca-se regulamentar os serviços de *streaming*, levando em consideração o pagamento da Condecine e a disposição de produções nacionais nos catálogos das empresas, visando sempre atender aos interesses culturais e regionais da população.

A regulamentação do *streaming* no Brasil se liga aos princípios constitucionais de promoção cultural e informacional. Em discussão no Legislativo, buscam preservar a produção nacional frente ao domínio estrangeiro. Isso se alinha com os estudos de economia política da cultura que defendem que o *streaming* deve, além de democratizar o acesso, respeitar princípios de representação cultural e de acesso público à informação.

Bahia, Butcher e Tinen (2023) verificaram que o surgimento dos conglomerados, que utilizam *streaming*, rompeu as antigas hierarquias da indústria audiovisual, causando profunda reestruturação do ambiente midiático e alterando hábitos de consumo e formas

de legitimação. Em 2014, o conglomerado multimídia japonês Sony diagnosticou o mercado de mídia física (DVDs e Blu-Rays) como obsoleto e que trazendo prejuízos devido a, principalmente, o crescimento de serviços de *streaming* e downloads digitais¹⁵. Em junho de 2024, a empresa brasileira “Omelete” divulgou que esse mesmo conglomerado anunciou, junto com um corte de gastos, a redução gradual da produção de mídias físicas no Brasil devido a “queda nas vendas do mercado de DVDs e Blu-Rays diante da popularidade contínua do mercado de *streaming*”¹⁶.

Com novas hegemonias e hábitos de recepção ainda em disputa, o ambiente audiovisual é marcado por fragmentação e competitividade entre grandes conglomerados. Segundo Bahia, Butcher e Tinen (2023, p.106), apesar da “guerra dos *streamings*”, a competição ocorre entre grandes grupos, sem promover maior democratização ou diversidade no mercado de vídeo sob demanda, reforçando a concentração e padronização no setor, onde a competição não fortalece as produtoras locais e independentes.

Bahia, Butcher e Tinen (2023, p.109) verificaram que há um vazio regulatório e o controle dessas plataformas sobre a distribuição e o consumo de conteúdo audiovisual é grande. No passado houve algumas tentativas de regulamentar o *streaming*, mas não se obteve sucesso. As principais foram no governo Lula, com a criação do Fundo Setorial do Audiovisual e a reformulação da taxa da Condecine, em 2006. Em 2011, um marco regulatório entrou em cena com a Lei da TV por assinatura, a ampliação do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) e uma política que dá ênfase inédita à regionalização, à inclusão e à democratização, sendo o último marco regulatório significativo na atividade.

No governo de Dilma Rousseff, a regulação do *streaming* ganhou destaque na agenda da Ancine, com propostas baseadas em três pilares: cotas para obras brasileiras independentes nas plataformas, financiamento através da Condecine para reinvestimento no FSA, e proeminência, que visava aumentar a visibilidade das produções brasileiras nos catálogos de *streaming* (BAHIA, BUTCHER e TINEN, 2023, p.112).

Após conquistas significativas na proteção dos direitos culturais, com a Constituição de 1988, e a implementação de políticas públicas nas décadas seguintes, a partir de 2016, com as mudanças no cenário político, começaram a surgir iniciativas para dismantlar essas conquistas. No governo de Bolsonaro, por exemplo, houve desmonte

¹⁵ Disponível em <https://tecnoblog.net/noticias/sony-decadencia-dvd-blu-ray-perdas/>

¹⁶ Disponível em <https://www.omelete.com.br/dvd-e-blu-ray/sony-fabricacao-blu-ray>

institucional que paralisou as discussões sobre a regulamentação do *streaming*. Somente com a volta do governo Lula, as pautas sobre cultura puderam ser colocadas em prática.

O Projeto de Lei 2331/2022, de autoria do senador Nelsinho Trad (PSD-MS), sujeita os serviços de *streaming* aos princípios da liberdade de expressão artística, intelectual, científica e de comunicação, diversidade cultural e fontes de informação legítimas. Impacta na luta por maior democratização da cultura nos ambientes digitais.

Não se pode ignorar a existência de outros projetos de leis que dispõem sobre a regulamentação dos serviços de *streaming*, como o PL 8889/2017, do deputado federal Paulo Teixeira (PT), e o PL 1994/2023, do senador Humberto Costa (PT-PE), o qual já foi rejeitado no Senado mas serviu de base para o texto substitutivo do PL 2331/2022.

Diante dos projetos propostos, é preciso estar atento ao debate. Bahia, Butcher e Tinen (2023, p.114) verificaram que “no contexto geopolítico atual, assistimos a um retorno de um ciclo, agora ultraliberal, que coloca em xeque a soberania nacional”. Assim, “não é apenas o setor que perde. Entre os principais desafios se situam a necessidade de repensar o papel e o foco da regulação, proteção e fomento do setor audiovisual no Brasil, a partir da atualização e renovação das políticas públicas e marcos legais”.

Considerações finais

As políticas culturais são fundamentais para o direito e democratização da cultura na era digital. No caso do processo de regulamentação do *streaming*, ao se observar as notícias divulgadas no site da Câmara dos Deputados e no Senado, verifica-se que poucos registros foram feitos. Entretanto, na luta em prol da democratização da cultura diante do avanço das novas tecnologias que vêm impactando o cotidiano dos brasileiros, é fato que a regulamentação dos serviços de *streaming* impacta a cultura nacional. E, mesmo que as discussões estejam ligadas ao fomento do mercado audiovisual brasileiro, é essencial o empenho por políticas culturais que visem as iniciativas nacionais, principalmente as independentes, contribuindo para a democratização da Cultura no Brasil.

A Constituição Federal brasileira de 1988, conhecida por Constituição Cidadã, garante a todos os brasileiros o direito à cultura. Assim, é fundamental que a sociedade se envolva no debate da regulamentação dos serviços de *streaming*, uma vez que o cenário da digitalização é real e envolve a todos, interferindo nos gostos, na política, na economia e na diversidade cultural do Brasil.

Referências bibliográficas

- BAHIA, Lia; BUTCHER, Pedro; TINEN, Pedro. O setor audiovisual e os serviços de streaming: da necessidade de repensar a regulação e as políticas públicas. EPTICv.24,n.3, p.101–116, 2023. Disponível: <https://ufs.emnuvens.com.br/eptic/article/view/17814>. Acesso 1 out. 24.
- CABRAL, Eula D.T. **Concentração da mídia no Brasil: radiodifusão e telecomunicações**. Rio de Janeiro: Anagrama, 2023.
- CABRAL, Eula D.T., CABRAL FILHO, Adilson V. Democratização da comunicação, da cultura e da informação no Brasil e o papel das rádios comunitárias. In: CABRAL, Eula D.T., CABRAL FILHO, Adilson V. (org). **Democratização da Cultura, da Comunicação e da Informação na era digital**. Coleção Comunicação, Cultura e Informação - Vol.6. Divinópolis: Meus Ritmos Editora, 2024. Disponível <https://epccbrasil.wixsite.com/epcc2/pesquisas>. Acesso 23 fev. 2025.
- CABRAL, Eula D.T., FREIRE, Cintia A.S. Democratização da cultura e políticas culturais. In: CABRAL, Eula D.T., CABRAL FILHO, Adilson V. (org). **Democratização da Cultura, da Comunicação e da Informação na era digital**. Coleção Comunicação, Cultura e Informação - Vol.6. Divinópolis: Meus Ritmos Editora, 2024. Disponível em: <https://epccbrasil.wixsite.com/epcc2/pesquisas>. Acesso em: 23 fev. 2025.
- 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>. Acesso em: 8 mai. 2024.
- 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>. Acesso em: 8 mai. 2024.
- 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>. Acesso em: 8 mai. 2024.
- 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. Política Cultural no Brasil: um breve histórico. In: CALABRE, Lia (org.). **Políticas culturais: diálogo indispensável**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2005.
- CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. São Paulo: Papirus, 1995.
- COSTA, Ana Beatriz L. da; PAULINO, Fernando O. Modelo de análise do audiovisual: uma releitura de Bolaño aplicada aos serviços de streaming de audiovisual. Avatares de la Comunicación y la Cultura, [S.l.], n. 24, dic. 2022. ISSN 1853-5925. Disponível <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/avatares/article/view/7549>. Acesso 23 out. 2024.

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.

**A INTERSEÇÃO ENTRE A POLÍTICA PÚBLICA DO AUDIOVISUAL E A
EDUCAÇÃO NO MARCO LEGAL DO ARTIGO 27 DA MP 2.228-01/01 –
OBRAS AUDIOVISUAIS NA FORMAÇÃO EDUCACIONAL**

Sergio L. B. F. Reis¹²

RESUMO: O trabalho analisa aspectos relativos ao marco legal regulatório do artigo 27, da MP 2.228-01/01. A referida lei estabelece princípios e regras afetos à política pública para o setor audiovisual no Brasil, e o dispositivo mencionado abre espaço para um marco normativo que permita o uso para fins educacionais das obras brasileiras realizadas com recursos públicos. Em que pese a ausência de regulamentação do dispositivo até o momento, vislumbra-se que a eventual regulamentação poderá ser um mecanismo de política cultural bastante interessante, coordenando aspectos da política pública na área audiovisual com aspectos educacionais bastante relevantes.

PALAVRAS-CHAVE: Política Pública, Audiovisual, Educação, Regulação.

¹ O autor é Especialista em Regulação da Atividade Cinematográfica e Audiovisual da ANCINE – Agência Nacional do Cinema. Mestre em Direito pela Universidade Cândido Mendes. Pós-graduado em Direito da Propriedade Industrial e bacharel em Direito pela UERJ. E-mail: sergio.reis@ancine.gov.br

² As opiniões apresentadas nesse trabalho são do autor e não devem ser confundidas com as posições institucionais da ANCINE ou de outros eventuais empregadores do autor.

Introdução

As políticas públicas no setor audiovisual possuem diversas dimensões e objetivos, sendo inegável a importância deste setor quando o analisamos dentro das políticas culturais. No entanto, diferente de outras áreas de cultura, se percebe que a interação entre o audiovisual e as políticas de educação ainda é tímida e poderia ser mais explorada a partir de políticas específicas. O objetivo deste trabalho é analisar uma possível ponte para a construção desta interação, qual seja, o artigo 27 da Medida Provisória 2.228-01, de 2001, e a possibilidade de que tal dispositivo, com a devida regulamentação, permita a construção de uma política pública de difusão do conteúdo nacional dentro de uma finalidade educativa, que traga resultados interessantes para um país que tem avançado nas questões afetas à educação, mas que ainda tem um longo caminho a percorrer.

Em que pese o fato de que este trabalho irá abordar a questão mais na perspectiva do audiovisual, percebe-se que esta interação possui duas vias, na medida em que um importante marco legal na área da educação, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação, a Lei 9.394/96, sofreu uma alteração específica, através de Lei 13.006, de 2014, que incluiu o parágrafo 8º, no artigo 26, da referida lei, trazendo o audiovisual de forma expressa para o sistema educacional de base brasileiro.

Diante deste cenário de interação, neste trabalho iremos analisar os marcos legais e refletir acerca de caminhos para os primeiros passos para a construção de uma política que integre as políticas públicas afetas ao audiovisual com a política educacional constante na Lei de Diretrizes e Bases.

1. Marcos Legais

Um primeiro passo neste trabalho é a apresentação dos marcos legais afetos ao tema, para posterior análise dos mesmos³.

³ A fim de facilitar a leitura do texto e deixá-lo mais dinâmico e objetivo, houve a opção por abreviar os dispositivos apresentados neste item relativo aos marcos legais nas futuras menções ao longo do texto. Desta forma, quando houver menção ao art. 27, estaremos tratando do artigo 27, da MP 2.228-01, de 2001. Por sua vez, quando mencionarmos o § 8º, do art. 26, estaremos tratando do § 8º, do artigo 26, a Lei 9.394, de 1996.

Desta forma, o supramencionado artigo 27, da MP 2228-01/01, possui a seguinte redação:

Art. 27. As obras cinematográficas e videofonográficas produzidas com recursos públicos ou renúncia fiscal, após decorridos dez anos de sua primeira exibição comercial, poderão ser exibidas em canais educativos mantidos com recursos públicos nos serviços de radiodifusão de sons e imagens e nos canais referidos nas alíneas "b" a "g" do inciso I do art. 23 da Lei nº 8.977, de 6 de janeiro de 1995, e em estabelecimentos públicos de ensino, na forma definida em regulamento, respeitados os contratos existentes.

O dispositivo traz diversos elementos que demandam uma análise mais pormenorizada, mas neste momento cabe destacar que o objetivo do marco regulatório é permitir a exibição das obras audiovisuais, realizadas com recursos públicos, em canais de televisão educativos e sociais, muitos dos quais são mantidos com recursos públicos, assim como estabelecimentos públicos de ensino.

Se vislumbra a exibição do conteúdo em canais que possuem uma função pública e são distribuídos de forma obrigatória no âmbito da TV por assinatura (canais *must carry*), cabe uma atualização desta referência legal posto que o rol era anteriormente definido na Lei 8.977/95 e passou a constar no art. 32, da Lei 12.485/11, a lei que versa sobre o SeAC (Serviço de Acesso Condicionado – TV por assinatura). Neste rol estão os canais do poder legislativo federal (TV Câmara e TV Senado), um canal universitário, um canal educativo-cultural e um canal comunitário.

Como uma das hipóteses do dispositivo, há menção aos estabelecimentos públicos de ensino. Cabe destacar que o legislador não definiu ensino fundamental, médio ou superior, de forma que entendemos que tal dispositivo legal, por ter foco na difusão de conteúdo brasileiro, deve ser interpretado de forma ampla, absorvendo os diversos níveis de ensino na esfera pública. Por sua vez, tais estabelecimentos, desde que públicos, podem estar na esfera federal, estadual ou municipal.

Por sua vez, no âmbito da política educacional, fazemos menção ao § 8º, do art. 26, da Lei de Diretrizes e Bases para a Educação, Lei 9.394, de 1996, que teve o referido dispositivo incorporado ao texto através da Lei 13.006, de 2014. Tal lei trata da educação tendo como foco a educação escolar. Abaixo encontra-se reproduzido o dispositivo legal:

Art. 26. Os currículos da educação infantil, do ensino fundamental e do ensino médio devem ter base nacional comum, a ser complementada, em cada sistema de ensino e em cada estabelecimento escolar, por uma parte diversificada, exigida pelas características regionais e locais da sociedade, da cultura, da economia e dos educandos.

(...)

§ 8º A exibição de filmes de produção nacional constituirá componente curricular complementar integrado à proposta pedagógica da escola, sendo a sua exibição obrigatória por, no mínimo, 2 (duas) horas mensais.

Neste dispositivo se vislumbra de forma clara uma obrigatoriedade para a inclusão de obras audiovisuais nacionais, filmes, na grade escolar complementar das escolas. A norma estabelece um mínimo de duas horas por mês, que, logicamente, pode sofrer acréscimos no âmbito da proposta pedagógica das escolas, havendo espaço para que as escolas optem por incluir mais obras audiovisuais em sua proposta pedagógica.

Considerando um período letivo anual entre 9 e 10 meses, estaríamos tratando de um volume entre 9 e 10 obras para cada segmento escolar. Vislumbra-se a possibilidade de sobreposição etária para algumas obras mas é preciso observar que o interesse de um aluno de 5 anos, do 1º ano do ensino fundamental, tende a ser diferente de um aluno que esteja com 17 anos no 3º ano do ensino médio, ou até mesmo com 12 anos, no 7º ano do ensino fundamental, assim como as respectivas propostas pedagógicas também serão

diferentes. Tais ajustes etários tendem a criar uma demanda significativa por conteúdo, que deverá ser adequado à idade escolar, assim como ao conteúdo pedagógico.

Isto posto, esses dois dispositivos de matriz regulatória serão a base para este trabalho. É importante destacar que os dois dispositivos não possuem uma natureza programática, não estabelecem objetivos abstratos, pelo contrário, os dois têm uma natureza regulatória bastante clara na medida em que estabelecem obrigações. Ademais, cabe ressaltar que tais normas não tem aplicação direta pois dependem de uma regulamentação, da ANCINE, no caso do art. 27, e de uma proposta pedagógica, no caso do § 8º, do art. 26.

É preciso observar que a necessidade de regulamentação e de complementação retira dos dispositivos a autoexecutoriedade, algo que é usual em nosso sistema jurídico, principalmente quando tratamos de normas de natureza regulatória. No entanto, tanto a regulamentação como a complementação, assim como a efetivação destas políticas públicas estão com bastante atraso considerando que o art. 27 é do ano de 2001, e o § 8º, do art. 26 é de 2014.

2. Audiovisual

O audiovisual tem como característica permitir com que vejamos o mundo lá fora, o mundo que se encontra além da nossa visão. Ao mesmo tempo em que abre uma janela para o mundo, o audiovisual também permite que uma coletividade possa se enxergar, se estudar, se analisar, se criticar, ou, resumindo, se conhecer. As obras audiovisuais se encontram na ideia de bem cultural do professor Silvio Zanchetti que reproduzo em trabalhos neste tema por conta de sua precisão, qual seja:

Bens culturais são produtos que expressam valores, idéias, atitudes, visões de mundo e as diversas formas de expressão artística humana. Eles oferecem uma informação ou análise sobre o mundo⁴ (ZANCHETTI, 2002)

⁴ ZANCHETTI, Silvio. (org.) Gestão do Patrimônio Cultura Integrado. UFPE, Recife, 2002.

Neste contexto, uma política audiovisual bem construída, deve permitir uma abordagem da nossa cultura através de diversos prismas, trazendo diversidade e diferentes visões da realidade que nos permitem construir uma visão de quem nós somos, a partir de nós mesmos. Observa-se uma perspectiva de formação que tem uma inegável relação com o processo da educação.

A política pública afeta ao audiovisual foi retomada no final dos anos 90 e concretizada a partir dos anos 2000, tendo como um importante marco legal a Medida Provisória 2.228-01, de 2001, que foi posteriormente convertida em lei, trazendo em seu arcabouço princípios gerais de uma política nacional para o audiovisual⁵. Tal lei é complementada por outros instrumentos legais tais como a Lei do Audiovisual, a Lei 8.685, de 1993, que cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual, a Lei 12.485, de 2011, que dispõe sobre o SeAC (Serviços de Acesso Condicionado, também denominado TV por assinatura), dentre outros textos legais e normas que são utilizados como base para a construção de uma política pública para o setor audiovisual.

No entanto, é preciso que as políticas públicas não se restrinjam a letra fria das leis, elas demandam estruturas voltadas a sua concretização e uma constante avaliação em relação a melhor estratégia para a sua execução. Ademais, é preciso estar constantemente avaliando como é possível maximizar resultados, nesta lógica de maximização cabe refletir sobre essa complementariedade entre a política pública educacional e a audiovisual.

3. Produção, Distribuição e Exibição

A cadeia produtiva do audiovisual é composta de três eixos básicos, quais sejam, a produção de obras audiovisuais, a distribuição ou circulação das obras e a exibição de obras. Neste trabalho existe a opção de tratar do gênero obras audiovisuais, mas é preciso observar que conforme o tipo de obra, haverá um tratamento diferente em cada um dos eixos básicos. Desta forma, longas-metragens, filmes, serão objeto de produção, posteriormente terão a sua comercialização para diversas janelas, tais como

⁵ A lei tem uma menção a uma Política Nacional do Cinema, mas entendo que o texto legal trata de questões mais amplas afetas ao conjunto do audiovisual. Ademais, o texto sofreu modificações que também nos permite enxergar se tratar de um marco para o audiovisual em seu conjunto, inobstante a existência de outros textos normativos que complementem este marco legal.

salas de exibição, canais de tv por assinatura, canais de tv aberta, serviços de streaming e assim por diante. As obras audiovisuais seriadas produzidas para a televisão terão como mercado prioritário a exibição os canais de tv abertos ou por assinatura, e eventualmente, no serviço de streaming. A ideia é sempre a de que uma obra seja produzida, comercializada/distribuída e, por fim, alcance o público, que poderá estar numa sala de cinema ou assistindo numa televisão, tablet ou celular.

Por sua vez, as políticas públicas afetas ao setor audiovisual também irão observar estes três eixos na sua atuação, mas com foco nos interesses do cidadão e cultura brasileiros, assim como nos agentes e nas obras audiovisuais brasileiras, em especial o conteúdo brasileiro produzido de forma independente dos grandes grupos de mídia⁶.

No que tange especificamente a esse trabalho, pode-se observar que a norma de matriz regulatória estabelecida no artigo 27 incide nos três eixos acima mencionados, mas principalmente na atividade de distribuição e de exibição. Ao estabelecer que uma obra audiovisual produzida com recursos públicos seja exibida em determinados meios, existe um impacto da atividade de distribuição da obra na medida em que aqueles direitos autorais de natureza patrimonial que eram absolutos e faziam parte do patrimônio da produtora ou da distribuidora passam a ser mitigados. No entanto, é preciso destacar que essa mitigação, pode ser justificada, em especial na medida em que existem outros interesses sociais afetos ao tema, como será observado ao longo deste trabalho.

4. Integração de Políticas Públicas

O marco regulatório estabelecido no art. 27 abre espaço para uma necessária integração entre políticas públicas, dentro de uma ideia de difusão do conteúdo brasileiro produzido com recursos públicos.

⁶ A literatura acerca das políticas públicas afetas ao audiovisual é farta, e a produção acadêmica neste tema tem crescido bastante nos últimos anos. A noção de “independência” das obras também é objeto de intensos debates. Neste trabalho houve a opção por uma abordagem bastante objetiva a fim de fazer uma apresentação da questão, sem qualquer pretensão de exaurir o tema.

Ao mencionar canais com fins públicos, vislumbra-se que uma das formas de difusão do conteúdo poderá ser realizada através de tais meios. No entanto, a questão se torna ainda mais interessante quando se vislumbra a difusão em canais educativos e nos estabelecimentos públicos de ensino. Tais menções abrem espaço para um universo de possibilidades de integração de políticas públicas.

Uma primeira abordagem diz respeito as obras audiovisuais cuja existência se justifica por conta de fins culturais, históricos e educativos, em contraponto às obras que tem uma predominância comercial. Por exemplo, um documentário sobre a vida do arquiteto Oscar Niemeyer tem uma justificativa cultural que não se exaure em alguns meses como na maioria das obras em que predomina o viés comercial. Pelo contrário, dependendo da forma como foi produzido, tal obra pode conter depoimentos dele, de pessoas que trabalharam e conviveram com ele e uma capacidade de recuperar e apresentar documentos e imagens que o fazem ter sua existência justificada por inúmeros anos. Tal documentário, por exemplo, poderá ser muito útil para estudantes de arquitetura que estejam estudando elementos estéticos afetos à obra deste grande mestre.

Saindo do ensino superior e pensando no ensino fundamental e médio, é possível imaginar que filmes e documentários produzidos com recursos públicos podem servir de apoio a aulas de história, geografia, música, dentre outros. Por exemplo, ao estudar o episódio histórico da “Guerra de Canudos”, além da aula do professor e leitura do material didático, os alunos podem assistir a um filme ou documentário sobre o tema, como forma de fixação da matéria e até mesmo como uma forma de estímulo ao debate crítico. Para muitos alunos das regiões sul e sudeste a ideia de sertão, e toda a cultura sertaneja construída ao seu redor, é muito abstrata, a apresentação de um documentário ou filme neste ambiente pode ser um instrumento de apoio aos professores que os facilitará na apresentação do tema aos alunos.

Além da apresentação de conteúdo audiovisual com relação direta com o conteúdo programático de sala de aula, existe também uma segunda função que diz respeito a formação de espectadores de obras audiovisuais. A partir do contato com uma diversidade de obras e conteúdos audiovisuais, estudantes das mais diversas faixas etárias passam a aprender a apreciar as obras audiovisuais, passam a ter contato com a sua cultura, entender quais gêneros preferem, ter contato com diversos formatos

estéticos e a trabalhar uma visão crítica ao conteúdo que lhe é apresentado. Sendo este contato com o audiovisual algo positivo, esta experiência tende a ser mantida nas diversas fases da vida. Observamos experiências muito positivas na área da música, nos estímulos à leitura, à escrita, em visitas à museus e nos mais diversos campos além da cultura como a informática e a robótica.

Neste ponto, cabe menção a lição do professor Sergio Alberto Rizzo Junior, abaixo reproduzida:

(...) mesmo exercendo apenas o papel de ferramenta paradidática, o audiovisual encerra universo particular de articulação de conceitos e ideias que interfere diretamente nas funções supostamente "ilustrativas" de conteúdos disciplinares. Não há como se referir aos sentidos de uma obra, com a preocupação de explorá-los e desvendá-los, sem fazer alusão aos mecanismos de linguagem e às circunstâncias de produção e difusão que contribuíram, organicamente ou não, para gerá-los. A formação específica contribuiria para ampliar essa compreensão, tão cara à modernidade⁷ (RIZZO JUNIOR, 2011).

Neste contexto, a evolução tecnológica facilitou a difusão de meios de exibição de conteúdo audiovisual. Se antigamente projetores de filmes e televisões eram muito caros, hoje em dia podem ser adquiridos por escolas por um valor bastante razoável. A distribuição digital, também facilitou a circulação das obras, não havendo mais a dependência de meios físicos, muitos dos quais se deterioravam com o tempo, tais como vídeos em suporte VHS, Betamax ou Super 8. Desta forma, se existe um acesso mais fácil ao suporte físico para a exibição, a questão passa a ser o acesso às obras que serão exibidas, assim como uma organização da forma como esse conteúdo será apresentado aos estudantes, ou seja, como as políticas públicas do audiovisual e da educação podem atuar de forma conjunta para alcançar um resultado social positivo dentro deste cenário.

⁷ RIZZO JUNIOR, Sergio Alberto. "Educação Audiovisual: uma proposta para a formação de professores do Ensino Fundamental e de Ensino Médio no Brasil. 2011. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2011. p. 16.

5. Contrapartida Social

Um ponto que muitas vezes é importante relembrar é que o marco regulatório do art. 27 trata de obras audiovisuais realizadas com recursos públicos, ou ainda recursos derivados dos mecanismos de renúncia fiscal nos quais empresas optam por investir em projetos audiovisuais ao invés de recolher certos tributos aos cofres da União. Existe, desta forma, um significativo aporte de recursos públicos para a produção de obras audiovisuais.

Na hipótese da realização de uma obra com recursos privados, esta obra não estará sujeita a hipótese do art. 27, estando tal direito de propriedade fora do alcance desta regulação. Por exemplo, o filme “Ainda estou aqui” que fez grande sucesso no Brasil e no exterior, ganhou diversos prêmios e é um forte candidato ao Oscar. Esta obra não utilizou recursos públicos ou de renúncia fiscal. Havendo um interesse futuro da veiculação da obra na esfera pública, haverá uma negociação privada desses direitos com os detentores dos direitos patrimoniais da obra para esta finalidade, seja a produtora ou uma distribuidora.

Por outro lado, as obras audiovisuais que utilizaram recursos públicos devem estar sujeitas a essa contrapartida social constante do dispositivo legal. O Estado brasileiro em dado momento decide apoiar a produção da obra com recursos de natureza pública, posteriormente, dez anos após a sua primeira exibição, a obra poderá ser exibida em espaços e meios públicos. Neste contexto, é preciso ter em mente também a ideia da função social da propriedade em que um bem não está adstrito ao seu “dono”, este também deve cumprir uma função social na medida em que este bem está integrado a uma coletividade. Em especial, repito, se tratando de um bem que foi viabilizado por conta de um investimento de recursos públicos, e afetos à coletividade.

Ademais, é preciso observar que o prazo definido na lei é de 10 anos a partir da primeira exibição comercial. Em se tratando da vida comercial de uma obra audiovisual esse prazo é bastante longo⁸. Analisando, por exemplo, um filme cujo mercado inicial são as salas de exibição. Este filme será objeto de uma estratégia de lançamento e posteriormente será negociado para canais premium de TV por assinatura ou um espaço

⁸ Mesmo as obras com uma predominância do valor existencial, tais como documentários, terão também uma “vida comercial” em que suas licenças são negociadas. Essas obras depois de 10 anos também tendem a perder o seu atrativo comercial.

*premium*⁹ numa plataforma de streaming. Em um momento seguinte, a obra será licenciada para canais de TV aberta, canais de TV por assinatura e espaços de exploração secundária. Dependendo do perfil da obra, esta poderá ser licenciada para a exibição em outros países.

Passados 10 anos, a maioria das obras audiovisuais possuem um valor comercial muito baixo na medida em que exauriram a sua relação com o público. Algumas se tornam clássicas e tem um valor comercial um pouco mais alto. No entanto, de uma forma geral, tais obras tendem a ficar guardadas na gaveta esperando uma eventual comercialização pontual, ou são comercializadas para serviços de streaming com a finalidade de ampliação do catálogo do serviço. A eventual licença para exibição nos meios educativos tende a não possuir um impacto concorrencial com a obras que estão complementando catálogos em serviços de streaming.

A questão é um pouco mais complexa nas hipóteses de obras que são incorporadas a alguma *IP – Intellectual Property*, ou seja, obras audiovisuais que estão inseridas em um universo maior, mais complexo, e com sequências e conteúdo que são construídos associados a uma obra inicial, eventualmente são protegidas também através do sistema marcário. Um exemplo de IP internacional seria a franquia “*Star Wars*”, e exemplos de IP nacional seriam “O Sítio do Pica-Pau Amarelo” e “Cidade de Deus”, tratam-se de obras literárias brasileiras que foram objeto de adaptação para obras audiovisuais em diversos formatos, sejam filmes, sejam séries para a televisão ou animação e nas mais variadas épocas. Eventualmente, dentro desse arcabouço foram elaboradas obras com recursos privados, assim como obras com recursos públicos. Neste ponto específico é necessário ter sensibilidade na regulamentação para que ocorra a separação entre as obras, conforme a natureza dos recursos, e que sua eventual veiculação não prejudique os titulares dos direitos das obras realizadas com recursos privados, por exemplo, uma propaganda que utilize a imagem de personagens de uma obra privada a fim de atrair público para a exibição de uma obra realizada com recursos públicos.

⁹ Entendemos que algumas obras nos serviços de streaming têm mais destaque que outras e são utilizadas para atrair assinantes ou para demonstrar que o serviço investe em conteúdo recente na sua carteira de obras. Por outro lado, existe também o conteúdo cuja função é a de compor catálogo mostrando que a plataforma possui uma diversidade de títulos capaz de atender à diversos perfis de demanda. O valor da licença tende a variar conforme o destaque e o objetivo da obra dentro da plataforma de streaming.

É importante ressaltar que entendemos que na redação do dispositivo, o titular continua com o seu direito de propriedade. E as licenças para os entes públicos não são exclusivas. Haverá uma coexistência entre licenças que deixarão de ser exclusivas, mas continuará possível a exploração das licenças para os mais variados segmentos no âmbito privado do detentor dos direitos autorais sobre a obra audiovisual.

Conclusão

Diante do exposto, entendemos que faz bastante sentido uma política pública na linha indicada no art. 27, da MP 2.228-01. Tal dispositivo de natureza regulatória cria um mecanismo que confere uma função social bastante relevante as obras audiovisuais brasileiras produzidas com recursos públicos. Entendemos que o norte é a ideia de que as obras audiovisuais que foram, e venham a ser produzidas com recursos públicos, devem trazer retorno para a sociedade.

As obras audiovisuais trazem retornos dos mais variados, seja na forma de emprego, com as obrigações de contratação de mão-de-obra brasileira, seja por conta do retorno tributário, na medida em que as obras arrecadam tributos nos diversos elos da cadeia produtiva ou ainda o retorno associado ao êxito comercial que leva a circulação de recursos na economia e traz ao Brasil até mesmo divisas estrangeiras numa eventual exportação. No entanto, um dos principais retornos imaginados na política pública é o retorno cultural, ou seja, como já disposto anteriormente, é o quanto aquela obra audiovisual agregará ao conjunto de conteúdo que nós produzimos no Brasil e que de certa forma dialoga e apresenta ao cidadão brasileiro a sua própria cultura.

Partindo da ideia de que uma obra audiovisual financiada com recursos públicos deve trazer um retorno cultural ao nosso país, faz sentido imaginar mecanismos que permitam e estimulem a circulação de tais obras em nosso país. Por exemplo, as cotas de tela para as salas de exibição ou as cotas de conteúdo brasileiro no âmbito da TV por assinatura são mecanismos que atuam no âmbito comercial, voltados a abrir espaço para tal circulação de obras audiovisuais brasileiras no âmbito comercial.

Neste contexto, o mecanismo que permite que obras audiovisuais produzidas com recursos públicos sejam exibidas 10 anos depois da sua primeira exibição comercial faz muito sentido. Cabe destacar especialmente o recorte estabelecido pelo

legislador no que diz respeito ao espaço onde tais obras poderão ser exibidas, quais sejam, espaços afetos ao interesse público e ao fim educativo. O retorno cultural neste mecanismo tem uma clara relação com interesses coletivos e sociais, num contraponto ao interesse individual afeto à construção do direito de autor.

Desta forma, esperamos que o artigo 27 em algum momento ganhe vida, deixando de ser uma previsão legal discreta no âmbito de uma lei. Com a sua eventual regulamentação e, posteriormente, com a implementação de uma política pública que concretize o preceito legal, é possível imaginar que obras brasileiras muito legais poderão ser apreciadas por estudantes e cidadãos em todo o Brasil, levando para nós mesmos um pouco de nossa história, nossa visão de mundo e de tudo aquilo que nos faz ser brasileiros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEESLEY, M E. Markets and the Media – Competition, Regulation and the Interests of Consumers. Londres. Editora IEA The Institute of Economic Affair, 1996.

DÓRIA, Carlos Alberto. Os Federais da Cultura. São Paulo. Editora Biruta, 2003.

ASCENSÃO, José de Oliveira. “Direito Autoral”. 2ª. Edição. Rio de Janeiro: Renovar, 1997.

BINENBOJM, Gustavo. “Meios de Comunicação de Massa, Pluralismo e Democracia Deliberativa”. Revista de Direito da Procuradoria da Câmara Municipal do Rio de Janeiro. Páginas 67 a 90. Rio de Janeiro, 2003

BLUMENTHAL, Howard J., GOODENOUGH, Oliver R. “This Business of Television”. 3a. edição. Nova Iorque: Billboard Books, 2006.

CROTEAU, David; HOYNES, William. “The Business of Media – Corporate Media and the Public Interest”. 2ª. Edição. Califórnia, EUA: Pine Forge Press, 2006.

CHAMPANGNATTE, Dostoiowski Mariatt de Oliveira, NUNES, Lina Cardoso. “A Inserção das Mídias Audiovisuais no Contexto Escolar”. Educação em Revista, v. 27, n. 03, p.15-38. Belo Horizonte, 2011.

FARACO, Alexandre Ditzel. “Democracia e Regulação das Redes Eletrônicas de Comunicação – Rádio, Televisão e Internet”. Belo Horizonte: Editora Fórum, 2009.

FEINTUCK, Mike, VARNEY, Mike. “Media Regulation, Public Interest and the Law”. Edinburgo, Grã-Bretanha: Edinburgh University Press, 2006.

GALVÃO, Rodrigo. “Por um Conceito Contemporâneo de Democracia”. A&C Revista de Direito Administrativo e Constitucional, Belo Horizonte, ano 6, n.24, p. 175-187, abril/junho 2006.

KAMINA, Pascal. “Film Copyright in the European Union”. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press, 2002.

LANDES, William M., POSNER, Richard A.. “The Economic Structure of Intellectual Property Law”. Cambridge, EUA: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003.

LUPPI, Barbara, PARISI, Francesco. “Optimal Timing of Legal Intervention. The Role of Timing Rules” Harvard Law Review. Volume 122: 18 2009 p. 18-31. Cambridge, MA, EUA. Gannett House.

MOGEL, Leonard. “This Business of Broadcasting”. Nova Iorque, EUA: Watson-Guptill Publications, 2004.

MOTTA, Massimo; POLO, Michele. “Beyond the Spectrum Constraint: Concentration and Entry in the Broadcasting Industry”. In Antitrust, Regulation and Competition –

Central Issues in Contemporary Economic Theory and Policy. (org. Mario Baldassari).
Palgrave Macmillan: Nova Iorque, EUA, 2003.

OCDE, Policy Roundtables – Media Mergers 2003.

OCDE, Policy Roundtables - Regulation and Competition Issues in Broadcasting in the
light of Convergence 1998.

PORTELA, Vinícius Alves. “Fundamentos da Atividade Cinematográfica e
Audiovisual”. Rio de Janeiro: Elsevier, 2009.

POSNER, Richard A. “Frontiers of Legal Theory”. Cambridge, MA, EUA: Harvard
University Press, 2004.

_____. “Overcoming Law”. Cambridge, MA, EUA: Harvard University
Press, 1995.

REIS, Sergio L. B. F. “Parcerias público-privadas para a infra-estrutura de salas de
exibição” I Seminário Internacional de Políticas Culturais. Rio de Janeiro. Fundação
Rui Barbosa, 2010.

RIZZO JUNIOR, Sergio Alberto. “Educação Audiovisual: uma proposta para a
formação de professores do Ensino Fundamental e de Ensino Médio no Brasil. 2011.
150 p. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo,
2011.

TORRES, Ricardo Lobo. “A Cidadania Multidimensional na Era dos Direitos” em
Teoria dos Direitos Fundamentais, p. 239-376, organizador: Ricardo Lobo Torres. Rio
de Janeiro: Renovar, 1999.

MESA XXIV

Políticas Culturais I

MUNICÍPIOS BRASILEIROS E POLÍTICA CULTURAL: O TÍTULO DE “CAPITAL NACIONAL” NO ORDENAMENTO JURÍDICO

Gabriel Gervásio Neto¹
José Ricardo Oriá Fernandes²

RESUMO: O título de capital nacional representa uma distinção concedida a determinados municípios brasileiros que se destacam em segmentos culturais, econômicos, esportivos, entre outros. O objetivo dessa comunicação é analisar os benefícios dessa honraria, bem como entender o processo legal pelo qual o estado brasileiro atribui tal título. Ademais, pretende-se avaliar a Lei nº 14.959, de 4 de setembro de 2024, promulgada no ano passado, que regulamenta essa matéria, e trazer reflexões sobre o presente e o futuro dessas homenagens. Em última instância, consideramos que a concessão desse título aos municípios brasileiros pode se constituir em instrumento para o fortalecimento de pertencimento dos cidadãos à comunidade local.

PALAVRAS-CHAVE: Política Cultural; Municípios; Títulos Honoríficos; Capital Nacional

Breve histórico

A primeira iniciativa neste sentido se deu no governo de Getúlio Vargas que, através de um decreto presidencial³, outorgou o título de Monumento Nacional à cidade histórica mineira de Ouro Preto (antiga Vila Rica, local onde se deu a tentativa de libertação da colônia do jugo português e que passou à História com o nome de Inconfidência Mineira).

Essa prática continuou até a década de 1980 sendo Oeiras, no Piauí, o último município brasileiro a receber o título de Monumento Nacional por meio da Lei nº 7.745, de 1989⁴. Vale ressaltar que no decorrer desse período a titulação de "Monumento

¹ 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

² 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.

³ Decreto nº 22.928, de 12 de julho de 1933, que *erige a cidade de Ouro Preto em Monumento Nacional*.

⁴ Os municípios brasileiros considerados "Monumento Nacional", seja por decreto do Poder Executivo, seja por lei específica, são: Ouro Preto-MG (1933); Mariana-MG (1945); Alcântara-MA (1948); São Vicente-SP (1952); Porto Calvo-AL (1952); Igarassu-PE (1953); Paraty-RJ (1966); Cachoeira-BA (1971); Porto Seguro-BA (1973); Olinda-PE (1980); São Cristóvão-SE (1986) e Oeiras-PI (1989). Além dessas cidades,

Nacional" era concedida por iniciativa parlamentar (projeto de lei que exigia a deliberação das duas casas legislativas e depois se transformava em norma jurídica, mediante a sanção do Presidente) ou por determinação do próprio Executivo, mediante a expedição de um decreto presidencial.

Há também em alguns estados da federação a prática de se homenagear determinado município com a transferência simbólica da capital do estado para aquela cidade. Exemplo paradigmático se dá, anualmente, no dia 21 de abril (Dia de Tiradentes e feriado nacional) com a transferência da capital mineira de Belo Horizonte para Ouro Preto.

Nos primeiros anos do século XXI, começaram a aparecer, no Congresso Nacional, projetos de lei por iniciativa parlamentar, que tinham como objetivo conceder a um determinado município brasileiro o título de "Capital Nacional". Um novo título honorífico surgia no ordenamento jurídico brasileiro.

O título de capital nacional é uma honraria, com caráter simbólico e concedida por lei federal sancionada pelo Presidente da República, às cidades brasileiras que se destacam nacionalmente em atividades econômicas, culturais, esportivas, entre outras. A homenagem contribui para a promoção turística e econômica do município agraciado, fomenta a preservação cultural e histórica da localidade e fortalece o sentimento de pertencimento e de identidade de sua população. Para o(a) parlamentar – Senador(a) ou Deputado(a) – autor(a) da iniciativa, a lei que confere ao município de sua base política o título de capital nacional reforça e valoriza sua conexão com a comunidade local, além de estreitar seus laços políticos com os setores representados pela área de destaque da cidade.

A apresentação de proposições legislativas que pretendem conceder o título de “capital nacional” a Municípios brasileiros é fenômeno relativamente recente e não havia, até o advento da Lei nº 14.959, de 4 de setembro de 2024 (a qual será tratada detalhadamente no tópico seguinte desta comunicação), nenhuma previsão legal no ordenamento jurídico pátrio que disciplinasse a forma de reconhecimento oficial dessa distinção.

alguns locais históricos também receberam o título de “Monumento Nacional”, a saber: Santuário Nossa Senhora dos Prazeres, Montes Guararapes-PE (1948); Monumento aos Mortos da Segunda Guerra Mundial, Rio de Janeiro-RJ (1959); Serra da Barriga, União dos Palmares-AL (1988) e Cemitério do Batalhão, Campo Maior-PI (1990).

No âmbito do Poder Legislativo Federal, iniciou-se essa prática em 2001, com a apresentação do Projeto de Lei nº 5.966, de 2001, de autoria do ex-deputado Enio Voltolini, que pretendia denominar a cidade de Canoinhas, em Santa Catarina, Capital Nacional dos Doadores Voluntários de Sangue. A proposição não prosperou e se encontra arquivada. No entanto, o Projeto de Lei nº 1.923, de 2003, de autoria do ex-deputado Beto Albuquerque, que “confere ao município de Passo Fundo o título nacional de Capital Nacional da Literatura” foi a primeira proposição dessa natureza transformada em normal jurídica – a Lei nº 11.624/2006.

Desde 2001 até o final de 2024, esse tipo de projeto de lei tem sido bastante recorrente nas duas Casas Legislativas. Nesse período, foram apresentados 415 Projetos de Lei que atribuem títulos de capital nacional dos mais diversos segmentos, compreendendo municípios de todas as unidades federativas do país⁵.

A **Tabela 1** mostra a situação atual dessas proposições no Congresso Nacional, dividindo-as em Projetos de Lei que ainda se encontram tramitando na Câmara dos Deputados e no Senado Federal (em qualquer estágio do processo legislativo das Casas), aqueles que já foram transformados em lei (**Anexo I**, desta Comunicação) e os projetos de lei já arquivados ou que já não tramitam mais no Congresso por algum motivo, como, por exemplo, nos casos de proposições retiradas de pauta pelo próprio autor.

Nota-se que mais da metade dos Projetos de Lei sobre capitais nacionais ainda tramitam no Congresso Nacional, o que representa um enorme desafio legislativo para os próximos anos. O tema das capitais nacionais teve aumento exponencial, em particular, nos últimos três anos, com a apresentação de 144 projetos de lei dessa matéria nos anos de 2022, 2023 e 2024. Observa-se, também, que todos os projetos de lei apresentados até a presente data são de iniciativa parlamentar (deputado federal ou senador).

⁵ Alguns exemplos de projetos de lei apresentados ao longo dessas últimas duas décadas: PL 1536/2007, que Confere ao município de Nova Petrópolis no Estado do Rio Grande do Sul, o título de "Capital Nacional do Cooperativismo de Crédito"; PL 7132/2014, que Confere ao Município de Itabaiana, no Estado de Sergipe, o título de Capital Nacional do Caminhão; PL 3464/2015, que Confere ao Município de Arraial do Cabo, no Estado do Rio de Janeiro, o título de Capital Nacional do Mergulho; PL 9949/2018, que confere ao Município de Gramado, no Estado do Rio Grande do Sul, o título de Capital Nacional do Chocolate Artesanal; e PL 4739/2019, que Reconhece como capital nacional da manifestação cultural de folia e Charolas de São Sebastião, a Cidade de Mutum no estado de MG; PL 5143/2023, que Concede ao Arquipélago do Marajó, no Estado do Pará, o título de Capital Nacional da Bubalinocultura.

Tabela 1 - Projetos de lei no Congresso que tratam de concessão de título de capital nacional

Projetos de lei em tramitação	251
Projetos de lei transformados em lei ordinária	85
Projetos de lei Arquivados (ou análogos)	79
Total	415

Fonte: Elaboração própria, a partir de dados do Centro de Documentação e Informação – CEDI da Câmara dos Deputados

A natureza desses projetos de lei e o significativo aumento de iniciativas parlamentares pretendendo conceder o título exigiram uma reflexão entre os especialistas de políticas públicas culturais e os representantes de órgãos institucionais do Congresso Nacional no sentido de estabelecer requisitos mínimos e padrões básicos de verificação para assegurar a veracidade da homenagem prestada:

A nomeação de um município como “capital nacional” em detrimento dos demais afrontará o princípio da igualdade, alicerce do nosso sistema constitucional, **toda vez que não se fizer preceder de um processo regular de verificação do seu conteúdo de verdade**. E mais, esse processo deve repetir-se periodicamente, a fim de garantir aos demais interessados a oportunidade de concorrer ao título toda vez que entenderem que a sua designação já não corresponde à verdade. (MARTINS, Luciana Peçanha, pág. 7 – grifos dos autores).

Assim, embora ainda sem regulamentação específica sobre critérios legais para a atribuição do título na época, estudo da Consultoria Legislativa da Câmara dos Deputados de 2012 propugnava que a “concessão de título de ‘capital nacional’ a determinada localidade, para fazer-se validamente por lei federal, sem violar a principiologia da Constituição Federal de 1988, deve revestir-se, no mínimo, **dos atributos de relevância e da verdade**:

(...) parece razoável afirmar que a concessão de título de “capital nacional” a determinada localidade, para fazer-se validamente por lei federal, sem afronta a princípios constitucionais, deve revestir-se, no mínimo, dos predicados da relevância e da verdade, vale dizer, depende da demonstração de que: **(i) a concessão do título terá algum efeito concreto, no mundo real, importante o suficiente para justificar o esforço que se está a requerer do Estado, no seu reconhecimento; e (ii) o município que se pretende laurear realmente merece a designação, condição a ser verificada por meio de um processo minimamente capaz de refletir a verdade dos fatos.**

A ausência de um desses requisitos, ou de ambos, significa que a norma proposta será inútil, mentirosa ou ambos, transformando a atividade legislativa em exercício de mera retórica, desvinculado da realidade e do mundo concreto; em desrespeito ao status da norma legal, na estrutura do Estado democrático moderno; afronta à sociedade, que com seus tributos custeia o exercício parlamentar; desmoralização do Parlamento e de seus integrantes. (MARTINS, Luciana Peçanha, pág. 7 – grifo dos autores).

Com o propósito de estabelecer parâmetros mínimos para orientar a concessão dos títulos, e fundamentado no referido estudo da Consultoria Legislativa, a Comissão de Cultura da Câmara dos Deputados aprovou a Súmula nº 1, de 2013, documento de recomendação às atividades parlamentares. A Súmula aconselha que, no caso de projeto de lei que pretenda conceder título de Capital Nacional, os relatores devem analisar o mérito da homenagem, principalmente no que se refere ao seu reflexo cultural, e verificar se foi apresentada, pelo autor da iniciativa, algum tipo de documentação comprobatória de que o laureado é, de fato, expoente na atividade que o distinguirá como Capital Nacional.

A referida documentação comprobatória — relatórios, dados estatísticos oficiais, publicações acadêmicas, matérias jornalísticas — tem sido usada para justificar a homenagem prestada frente a eventual questionamento dos membros da Comissão de Cultura ou no caso de algum outro Município reclamar o título outorgado. No entanto, a despeito do esforço do Parlamento em conferir maior legitimidade e veracidade às homenagens, a Súmula não foi suficiente para evitar controvérsias em relação à concessão dos títulos.

Já houve, por exemplo, discussões entre dois projetos de lei que pretendiam conceder o mesmo título a dois ou mais municípios diferentes, exigindo, por exemplo, a realização de audiências públicas com os segmentos interessados ou questionamentos de cidades que foram preteridas em determinadas honrarias por outras simplesmente pelo fato do trâmite processual ter sido mais célere. Cabe reforçar que a Súmula da Comissão de Cultura configura-se apenas como recomendação aos relatores, podendo ser acatada ou não por cada parlamentar.

A Lei nº 14.959, de 4 de setembro de 2024

A quantidade crescente de projetos de lei com esse teor e a dificuldade dos relatores em se pronunciarem objetivamente sobre a matéria chamou a atenção dos parlamentares sobre a necessidade de se regulamentar a concessão de títulos de Capital Nacional. Com o intuito de introduzir o tema no ordenamento jurídico brasileiro, algumas proposições legislativas foram apresentadas com o intuito de estipular requisitos mínimos necessários à concessão do título de “capital nacional”, com destaque para o PL nº 5.766/2016, de autoria da Deputada Laura Carneiro.

Dessa iniciativa legislativa, aprovou-se nas duas Casas e sancionou-se a Lei nº 14.959, de 4 de setembro de 2024, que “estabelece critérios mínimos para a outorga do título de Capital Nacional”. Seu artigo 2º determina que:

Art. 2º O título de Capital Nacional tem valor simbólico e destina-se a homenagear os Municípios que, em âmbito nacional, se sobressaem excepcionalmente:

I - pelo exercício de atividade de natureza cultural ou esportiva;

II - pela realização de determinada atividade econômica;

III - por sediar evento de relevância cultural, esportiva, científica ou social;

IV - por ter sido palco de acontecimento histórico de excepcional relevância;

V - por possuir peculiar característica geográfica.

Parágrafo único. O título de Capital Nacional de que trata esta Lei somente poderá referir-se a uma única atividade, evento ou registro de caráter histórico ou geográfico.

O art. 3º da Lei nº 14.959/2024 determina três condições necessárias para a concessão do título de Capital Nacional: interesse público, verdade e regularidade. A comprovação desses critérios é fundamental para garantir a legitimidade e a efetividade da homenagem. O interesse público “será atendido quando houver manifestação oficial do Poder Legislativo municipal que demonstre a anuência do Município em relação à homenagem e aponte os possíveis benefícios dela decorrentes” (art. 3º, § 1º).

Em relação aos critérios de verdade e regularidade, sua comprovação dá-se por meio da apresentação de documentos que demonstrem a adequação da homenagem e os consequentes benefícios à cidade a ser laureada. Nos casos de municípios que se destacam pelo exercício de atividade de natureza cultural ou esportiva ou pela realização de determinada atividade econômica, deve haver a demonstração de que a cidade é o expoente nacional na modalidade que se pretende ressaltar e de que mantém essa posição de destaque, ininterruptamente, há, pelo menos, 10 anos consecutivos.

Em casos de municípios que se destacam por sediar evento de relevância cultural, esportiva, científica ou social, é determinada a comprovação da relevância do acontecimento e da sua realização ininterrupta por, no mínimo, 10 anos consecutivos. Por fim, nos casos de cidades que tenham sido palco de acontecimento histórico de excepcional relevância ou que possuam peculiar característica geográfica, exige-se comprovação documental da ocorrência do acontecimento histórico ou da existência da característica geográfica, dispensado o atendimento ao critério de regularidade.

Pelo art. 4º, “o atendimento aos critérios referidos no art. 3º desta Lei será avaliado em consulta ou audiência pública, devidamente documentada, em que serão obrigatoriamente ouvidas” tanto uma “entidade representativa dos Municípios” quanto, também, “associações legalmente reconhecidas e representativas dos segmentos relacionados ao objeto da homenagem proposta” (incisos I e II).

Cabe ainda mencionar que o Município que tiver interesse em pleitear o título, em caráter concorrente, ou a organização ou a associação legalmente reconhecida que discordar da homenagem proposta, caso declare interesse em participar dessa consulta ou audiência pública será obrigatoriamente ouvido e terá sua manifestação registrada. O art. 5º determina que a data da realização da audiência ou consulta deve ter ampla divulgação, que é forma destinada a permitir que o art. 4º seja plenamente respeitado. Pelo disposto no art. 7º, não é permitido ao Município ostentar simultaneamente mais de um título de Capital Nacional.

Considerações finais

A recente promulgação da Lei nº 14.959/2024 representou, portanto, uma alteração paradigmática na forma como o título de “capital nacional” é concedido pelo Estado brasileiro. Passou-se de uma situação de mera recomendação aos relatores de projetos de lei dessa natureza para que observassem alguns critérios mínimos em seus pareceres a uma imposição legal que determina diversas condições e um complexo e minucioso processo para que os municípios sejam agraciados por essa honraria.

A própria Súmula aos relatores da Comissão de Cultura foi alterada, considerando os novos dispositivos legais, para recomendar as hipóteses de aprovação ou de rejeição de projetos dessa natureza:

É fundamental verificar se o projeto de lei está instruído com documentos que comprovem a adequação da homenagem, nos termos

da Lei nº 14.959/2024, e os consequentes benefícios à cidade a ser laureada, situação em que se sugere o Parecer pela APROVAÇÃO.

Se não preencher algum dos critérios obrigatórios estabelecidos na Lei nº 14.959/2024, independentemente de o projeto de lei ter sido apresentado antes ou desde a edição da referida norma legal, recomenda-se o Parecer pela REJEIÇÃO.

Se não preencher os critérios obrigatórios e a decisão do Relator for pela APROVAÇÃO, recomenda-se que esta seja feita na forma de Substitutivo capaz de sanar as incongruências e as incompatibilidades dos elementos que não respeitam o estabelecido na Lei nº 14.959/2024. Se não for necessário **Substitutivo** e houver apenas a necessidade de **obtenção e apresentação dos documentos exigidos pela referida lei para instruir o Parecer** (independentemente da necessidade ou não de Substitutivo), recomenda-se ao Relator fazer as gestões para obter junto ao Autor da proposição (ou com o Município interessado) os referidos documentos (bem como propor a audiência pública, se for este o caso), a serem anexados ao próprio Parecer e nele mencionados. (Comissão de Cultura da Câmara dos Deputados, 2024).

A lei que regulamentou as capitais nacionais trouxe maior transparência e legitimidade à concessão desse título aos municípios brasileiros, minimizando a ocorrência de decisões exclusivamente políticas sobre a conveniência e oportunidade da homenagem, bem como assegurando que as cidades possuam relevância nacional da área em questão.

Ademais, o novo processo de avaliação parlamentar torna a análise mais aberta e inclusiva, permitindo uma maior participação dos interessados – representantes dos municípios, especialistas, associações legalmente reconhecidas dos segmentos relacionados ao objeto da homenagem proposta e a própria sociedade civil. A exigência de documentos comprobatórios, alguns atestando determinado atributo ao longo de pelo menos uma década, e da realização de audiências públicas e consultas ampliam o debate e democratizam as oportunidades para o oferecimento de argumentos técnicos antes da aprovação da honraria.

Cabe ainda refletir sobre uma questão frequentemente assinalada por especialistas no tema e debatida nos órgãos institucionais do Congresso Nacional, especialmente antes da promulgação da nova lei. Questiona-se se a atribuição de conferir aos municípios brasileiros a honraria da capital nacional deveria ser do Poder Legislativo, considerando que, muitas vezes, os parlamentares são pressionados por sua base eleitoral a apresentar e/ou a acelerar a aprovação de projetos de lei dessa natureza. Essa recorrente situação traria o risco da efetividade ou rapidez da concessão de títulos estar mais

relacionada ao próprio autor da proposição – por suas conexões e histórico parlamentar no Congresso – do que com o mérito da honraria em si.

Nesse sentido, uma das alternativas já debatidas seria a apresentação de uma Proposta de Emenda à Constituição (PEC) para consignar ao Presidente da República a competência privativa de conferir o título de capital nacional a Municípios após consulta pública, ficando o regramento sob guarida do Poder Executivo, que, em tese, teria mais informações e dados mais atualizados, os quais permitiriam melhor avaliar homenagens dessa natureza, com menos “pressão política” do que os deputado(a)s e senadore(a)s. Ademais, já é competência privativa do Presidente da República “XXI - conferir condecorações e distinções honoríficas” (art. 84 da CF 1988). Portanto, para defensores dessa proposta, bastaria acrescentar a este inciso a atribuição de conferir título de capital nacional.

Independentemente dessa questão, um título de Capital Nacional não tem apenas valor simbólico — promove o desenvolvimento regional, seja para o Município como para o Estado, na medida em que atrai visitantes e investidores, gera empregos, movimenta a cadeia turística, confere prestígio nacional e até internacional à cidade laureada, aumenta a circulação de renda e estimula a oferta de serviços, entre outros aspectos. Nesse contexto, critérios objetivos e procedimentos normatizados, elementos propiciados pela Lei nº 14.959/2024, promovem decisões parlamentares mais equânimes e alinhadas ao interesse público.

Apesar dos importantes avanços dessa lei, toda legislação nacional está evidentemente sujeita a melhorias e ajustes ao longo do tempo, considerando o surgimento de eventuais lacunas normativas e óbices para a aplicação eficiente de seus dispositivos. O dinamismo da realidade social demanda um processo legislativo contínuo de aperfeiçoamento, em especial para diplomas normativos inovadores, como se apresenta a Lei nº 14.959/2024. Aprovada já no final do ano legislativo de 2024, semestre eleitoral e que naturalmente concentra a atenção dos parlamentares em outras questões, a lei que regulamenta as capitais nacionais será efetivamente posta à prova com o início dos trabalhos legislativos de 2025, a partir da eleição dos representantes nas comissões temáticas das duas Casas Legislativas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. BRASIL. Decreto nº 22.928, de 12 de julho de 1933, que “*Erige a cidade de Ouro Preto em monumento nacional*”. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-22928-12-julho-1933-558869-publicacaooriginal-80541-pe.html>. Acesso em 10.02.2025.
2. BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil, 1988. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/consti/1988/constituicao-1988-5-outubro-1988-322142-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em 10.02.2025.
3. BRASIL. Lei nº 7.745, de 30 de março de 1989, que “*Eleva a cidade de Oeiras, no estado do Piauí, a condição de monumento nacional*”. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1989/lei-7745-30-marco-1989-367654-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em 10.02.2025.
4. BRASIL. Lei Nº 11.264, de 2 de janeiro de 2006, que “*Confere ao município de Passo Fundo o título de "Capital Nacional da Literatura"*”. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2006/Lei/L11264.htm. Acesso em 10.02.2025.
5. BRASIL. Lei Nº 14.959, de 4 de setembro de 2024, que “*Estabelece critérios mínimos para a outorga do título de Capital Nacional*”. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2024/lei-14959-4-setembro-2024-796191-publicacaooriginal-172924-pl.html>. Acesso em 10.02.2025.
6. BRASIL. Projeto de Lei nº 5.966, de 2001, que “*Denomina a cidade de Canoinhas-SC Capital Nacional dos Doadores Voluntários de Sangue*”. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=42143>. Acesso em 10.02.2025.
7. CÂMARA DOS DEPUTADOS. *Súmula de Recomendação aos relatores nº1/2024. Comissão de Cultura*. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/comissoes/comissoes-permanentes/ccult/normas-internas>. Acesso em 10.02.2025.
8. MARTINS, Luciana Peçanha, “*Estudo sobre a constitucionalidade e juridicidades das leis que declaram determinadas localidades como capitais de algo. Por exemplo: Capital da Uva, Capital do forró etc.*” Consultoria Legislativa – Câmara dos Deputados. 2013.

**Anexo I – Lista de Capitais Nacionais, organizada pelo Projeto de Lei
apresentado, sua ementa e a posterior transformação em lei ordinária**

Proposição	Ementa	Lei
PL 1923/2003	Confere ao município de Passo Fundo o título de "Capital Nacional da Literatura".	Transformada no(a) Lei Ordinária 11264/2006
PL 1753/2007	Confere ao Município de Não-Me-Toque, no Estado do Rio Grande do Sul, o título de "Capital Nacional da Agricultura de Precisão".	Transformada no(a) Lei Ordinária 12081/2009
PL 1536/2007	Confere ao município de Nova Petrópolis no Estado do Rio Grande do Sul, o título de "Capital Nacional do Cooperativismo de Crédito".	Transformada no(a) Lei Ordinária 12205/2010
PL 2606/2007	Confere ao município de Ipê, no Estado do Rio Grande do Sul, o título de "Capital Nacional da Agricultura Ecológica".	Transformada no(a) Lei Ordinária 12238/2010
PL 36/2007	Confere ao Município de Imbituba (SC), o título de Capital Nacional da Baleia Franca.	Transformada no(a) Lei Ordinária 12282/2010
PL 2793/2008	Confere ao Município de Apucarana, no Estado do Paraná, o título de "Capital Nacional do Boné".	Transformada no(a) Lei Ordinária 12285/2010
PL 5255/2009	Confere ao Município de Taubaté estado de São Paulo, o título de "Capital Nacional da Literatura Infantil".	Transformada no(a) Lei Ordinária 12388/2011
PL 6180/2009	Confere ao Município de Holambra , no Estado de São Paulo, o título de "Capital Nacional das Flores".	Transformada no(a) Lei Ordinária 12428/2011
PL 4677/2009	Confere ao Município de Ilhabela, estado de São Paulo, o título de "Capital Nacional da Vela".	Transformada no(a) Lei Ordinária 12457/2011
PL 3566/2008	Confere ao Município de Barretos, no Estado de São Paulo, o Título de Capital Nacional do Rodeio.	Transformada no(a) Lei Ordinária 12489/2011
PL 6532/2009	Confere ao Município de São Carlos, no Estado de São Paulo, o título de "Capital Nacional da Tecnologia".	Transformada no(a) Lei Ordinária 12504/2011
PL 2180/2011	Confere ao Município de Sorriso, no Estado de Mato Grosso, o título de Capital Nacional do Agronegócio.	Transformada no(a) Lei Ordinária 12724/2012
PL 2907/2011	Confere ao Município de Abelardo Luz, no Estado de Santa Catarina, o título de Capital Nacional da Semente de Soja.	Transformada no(a) Lei Ordinária 12972/2014
PL 7132/2014	Confere ao Município de Itabaiana, no Estado de Sergipe, o título de Capital Nacional do Caminhão.	Transformada no(a) Lei Ordinária 13044/2014
PL 2172/2011	Confere ao Município de Nova Iguaçu, Estado do Rio de Janeiro, o título de "Capital Nacional dos Cosméticos".	Transformada no(a) Lei Ordinária 13232/2015
PL 3841/2012	Confere ao Município de Caçapava, Estado de São Paulo, o título de "Capital Nacional do Antigomobilismo".	Transformada no(a) Lei Ordinária 13244/2016
PL 615/2011	Confere à Cidade de Joinville, no Estado de Santa Catarina, o título de "Capital Nacional da Dança".	Transformada no(a) Lei Ordinária 13314/2016
PL 6526/2013	Confere o título de "Capital Nacional dos Golfinhos" à cidade de Laguna, no Estado de Santa Catarina.	Transformada no(a) Lei Ordinária 13318/2016
PL 7313/2014	Confere ao Município de Blumenau, no Estado de Santa Catarina, o título de Capital Nacional da Cerveja.	Transformada no(a) Lei Ordinária 13418/2017
PL 3838/2012	Concede ao Município de Braço do Norte o título de Capital Nacional do Gado Jersey.	Transformada no(a) Lei Ordinária 13447/2017
PL 1654/2011	Confere o título de "Capital Nacional da Cerâmica Artística e da Decoração" ao Município de Porto Ferreira, no Estado de São Paulo.	Transformada no(a) Lei Ordinária 13492/2017
PL 7471/2014	Confere ao Município de Carlos Barbosa, no Rio Grande do Sul, o título de Capital Nacional do Futsal.	Transformada no(a) Lei Ordinária 13503/2017
PL 4125/2012	Confere ao Município de Terra Roxa, no Estado Paraná, o título de Capital Nacional da Moda Bebê.	Transformada no(a) Lei Ordinária 13537/2017
PL 1858/2011	Confere ao município de Anchieta, no Estado de Santa Catarina, o título de Capital Nacional da Produção de Sementes Crioulas.	Transformada no(a) Lei Ordinária 13562/2017
PL 2853/2011	Confere ao Município de Teutônia, no Estado do Rio Grande do Sul, o título de Capital Nacional dos Corais.	Transformada no(a) Lei Ordinária 13563/2017
PL 6150/2013	Confere ao Município de Olímpia, no Estado de São Paulo, o título de Capital Nacional do Folclore.	Transformada no(a) Lei Ordinária 13566/2017
PL 5609/2016	Confere ao Município de Parintins, no Estado do Amazonas, o título de Capital Nacional do Boi Bumbá.	Transformada no(a) Lei Ordinária 13571/2017
PL 3931/2012	Confere ao Município de Castro, no Estado do Paraná, o título de "Capital Nacional do Leite".	Transformada no(a) Lei Ordinária 13584/2017
PL 743/2015	Confere ao Município de Limeira, no Estado de São Paulo, o título de Capital Nacional da Joia Folheada.	Transformada no(a) Lei Ordinária 13610/2018

PL 2042/2015	Confere ao Município de Nova Veneza o título de "Capital Nacional da Gastronomia Típica Italiana".	Transformada no(a) Lei Ordinária 13678/2018
PL 8468/2017	Confere ao Município de Salinas, no Estado de Minas Gerais, o título de Capital Nacional da Cachaça.	Transformada no(a) Lei Ordinária 13773/2018
PL 3961/2012	Confere ao Município de São Joaquim, no Estado de Santa Catarina, o título de "Capital Nacional da Maçã".	Transformada no(a) Lei Ordinária 13790/2019
PL 5602/2013	Confere o título de "Capital Nacional de Uva Moscatel " à cidade de Farroupilha, no Estado do Rio Grande do Sul.	Transformada no(a) Lei Ordinária 13795/2019
PL 4364/2016	Denomina a cidade de São Luís, no Estado do Maranhão, Capital Nacional do Bumba Meu Boi.	Transformada no(a) Lei Ordinária 13851/2019
PL 6809/2017	Confere o título de Capital Nacional do Inhame ao município de Alfredo Chaves, no estado do Espírito Santo	Transformada no(a) Lei Ordinária 13924/2019
PL 8532/2017	Confere ao Município de Nova Aurora, no Estado do Paraná, o título de Capital Nacional da Tilápia.	Transformada no(a) Lei Ordinária 13961/2019
PL 9949/2018	Confere ao Município de Gramado, no Estado do Rio Grande do Sul, o título de Capital Nacional do Chocolate Artesanal.	Transformada no(a) Lei Ordinária 13990/2020
PL 7610/2017	Confere à cidade de Três Lagoas, no Estado de Mato Grosso do Sul, o título de Capital Nacional da Celulose.	Transformada no(a) Lei Ordinária 14142/2021
PL 1389/2019	Confere ao Município de Urupema, no Estado de Santa Catarina, o título de Capital Nacional do Frio.	Transformada no(a) Lei Ordinária 14255/2021
PL 2436/2019	Confere ao Município de Lagoa Vermelha, no Estado do Rio Grande do Sul, o título de Capital Nacional do Churrasco.	Transformada no(a) Lei Ordinária 14256/2021
PL 10095/2018	Confere o Título de "Capital Nacional das Etnias" à cidade de Ijuí, no Estado do Rio Grande do Sul.	Transformada no(a) Lei Ordinária 14280/2021
PL 4528/2019	Confere ao município de Campo Grande, no Estado de Mato Grosso do Sul, o título de Capital Nacional do Chamamé.	Transformada no(a) Lei Ordinária 14315/2022
PL 7772/2017	Confere o título de "Capital Nacional da Cerâmica" à cidade de Cunha, no Estado de São Paulo.	Transformada no(a) Lei Ordinária 14363/2022
PL 4319/2019	Denomina a cidade de Gaspar, no Estado de Santa Catarina, "Capital Nacional da Moda Infantil".	Transformada no(a) Lei Ordinária 14372/2022
PL 895/2015	Confere ao município de Atibaia, no estado de São Paulo, o título de Capital Nacional do Morango.	Transformada no(a) Lei Ordinária 14383/2022
PL 10512/2018	Confere ao Município de Nova Esperança, no Estado do Paraná, o título de Capital Nacional da Seda.	Transformada no(a) Lei Ordinária 14388/2022
PL 610/2019	Confere ao Município de Teresópolis, no Estado do Rio de Janeiro, o título de Capital Nacional do Lúpulo.	Transformada no(a) Lei Ordinária 14414/2022
PL 2477/2015	Confere ao Município de Esteio, no Rio Grande do Sul, o título de Capital Nacional da Solidariedade.	Transformada no(a) Lei Ordinária 14425/2022
PL 1818/2019	Confere ao Município de Cruz Machado, no Estado do Paraná, o título de Capital Nacional da Erva-Mate Sombreada.	Transformada no(a) Lei Ordinária 14551/2023
PL 9182/2017	Confere ao Município de Guabiju, no Estado do Rio Grande do Sul, o título de Capital Nacional do Guabiju.	Transformada no(a) Lei Ordinária 14569/2023
PL 1191/2015	Confere ao Município de Sant" Ana do Livramento, no Estado do Rio Grande do Sul, o título de Capital Nacional da Ovelha.	Transformada no(a) Lei Ordinária 14570/2023
PL 7126/2017	Confere o título de Capital Nacional da Criação de Cavalos da raça Puro Sangue Inglês ao município de Bagé, no Estado do Rio Grande do Sul.	Transformada no(a) Lei Ordinária 14571/2023
PL 10704/2018	Confere ao município de Cerro Azul, no Estado do Paraná, o título de "Capital Nacional da Ponkan".	Transformada no(a) Lei Ordinária 14608/2023
PL 1711/2015	Declara a cidade de Venda Nova do Imigrante, no Estado do Espírito Santo, Capital Nacional do Agroturismo.	Transformada no(a) Lei Ordinária 14636/2023
PL 6408/2016	Confere ao Município de Canguçu, no Estado do Rio Grande do Sul, o título de Capital Nacional da Agricultura Familiar.	Transformada no(a) Lei Ordinária 14638/2023
PL 2209/2021	Declara o Município de Lagoa Dourada, no Estado de Minas Gerais, Capital Nacional do Rocambole.	Transformada no(a) Lei Ordinária 14646/2023
PL 5227/2019	Confere ao Município de Timbó, no Estado de Santa Catarina, o título de Capital Nacional do Cicloturismo.	Transformada no(a) Lei Ordinária 14659/2023
PL 81/2020	Denomina a cidade de São Luís, capital do Estado do Maranhão, como Capital Nacional do Reggae.	Transformada no(a) Lei Ordinária 14668/2023
PL 8061/2017	Confere ao Município de Carlópolis, no Estado do Paraná, o título de Capital Nacional da Goiaba.	Transformada no(a) Lei Ordinária 14672/2023
PL 3229/2015	Confere ao Município de Monte Sião - MG o título de "Capital Nacional da Moda Tricô".	Transformada no(a) Lei Ordinária 14699/2023
PL 2529/2019	Confere ao Município de Arraial do Cabo, no Estado do Rio de Janeiro, o título de Capital Nacional do Mergulho.	Transformada no(a) Lei Ordinária 14716/2023

PL 432/2019	Confere ao Município de Arapongas, no Estado do Paraná, o título de "Capital Moveleira Nacional".	Transformada no(a) Lei Ordinária 14728/2023
PL 5226/2019	Concede o título de Capital Nacional da Pesca ao Município de Itajaí, no Estado de Santa Catarina.	Transformada no(a) Lei Ordinária 14733/2023
PL 4852/2020	Concede a cidade de Canela, localizada no Estado de Rio Grande do Sul, o título de Capital Nacional dos Parques Temáticos.	Transformada no(a) Lei Ordinária 14738/2023
PL 1199/2022	Confere o título de Capital Nacional das Águas à cidade do Rio Grande, no Estado do Rio Grande do Sul.	Transformada no(a) Lei Ordinária 14746/2023
PL 9073/2017	Confere ao Município de Torres, no Estado do Rio Grande do Sul, o título de Capital Nacional do Balonismo.	Transformada no(a) Lei Ordinária 14808/2024
PL 1846/2022	Confere ao Município de Pelotas, no Estado do Rio Grande do Sul, o título de "Capital Nacional do Doce	Transformada no(a) Lei Ordinária 14867/2024
PL 5325/2016	Esta Lei declara a cidade de Santa Gertrudes, no Estado de São Paulo, Capital Nacional da Cerâmica de Pisos e Revestimentos	Transformada no(a) Lei Ordinária 14869/2024
PL 3989/2020	Confere ao Município de Nova Friburgo, no Estado do Rio de Janeiro, o título de Capital Nacional da Moda Íntima.	Transformada no(a) Lei Ordinária 14883/2024
PL 1434/2019	Confere o título de "Capital Nacional do Incentivo às Micros e Pequenas Empresas ao Município de Três Rios, no Estado do Rio de Janeiro.	Transformada no(a) Lei Ordinária 14907/2024
PL 3183/2023	Confere ao município de Resende Costa, no Estado de Minas Gerais, o título de "Capital Nacional do Artesanato Têxtil".	Transformada no(a) Lei Ordinária 14929/2024
PL 3324/2019	Confere o título de "Capital Nacional da Vaquejada" ao Município de Lagarto, no Estado de Sergipe.	Transformada no(a) Lei Ordinária 14930/2024
PL 752/2022	Confere ao Município de Santa Rosa de Lima, localizado no Estado de Santa Catarina, o título de Capital Nacional da Meliponicultura.	Transformada no(a) Lei Ordinária 14949/2024
PL 10671/2018	Confere o Título de "Capital Nacional do Arranjo Produtivo Local da Pós Colheita" à cidade de Panambi, no Estado do Rio Grande do Sul.	Transformada no(a) Lei Ordinária 14953/2024
PL 3605/2023	Confere ao Município de Farroupilha, no Estado do Rio Grande do Sul, o título de Capital Nacional da Moda de Inverno.	Transformada no(a) Lei Ordinária 14954/2024
PL 4987/2019	Denomina a cidade de Florianópolis, no Estado de Santa Catarina, Capital Nacional das Startups.	Transformada no(a) Lei Ordinária 14955/2024
PL 2181/2023	Confere ao município de Guarapuava, Estado do Paraná, o título de Capital Nacional da Cevada e do Malte.	Transformada no(a) Lei Ordinária 14956/2024
PL 5407/2019	Confere ao Município de Lagoa Vermelha, no Estado do Rio Grande do Sul, o título de Capital Nacional da Dança da Chula.	Transformada no(a) Lei Ordinária 14957/2024
PL 5766/2016	Estabelece critérios mínimos para a outorga do título de Capital Nacional.	Transformada no(a) Lei Ordinária 14959/2024
PL 4258/2021	Confere ao Município de Guarapari, no Estado do Espírito Santo, o título de Capital Nacional da Biodiversidade Marinha.	Transformada no(a) Lei Ordinária 15004/2024
PL 9470/2018	Confere ao Município de Jaraguá do Sul, no Estado de Santa Catarina, o título de Capital Nacional dos Atiradores.	Transformada no(a) Lei Ordinária 15011/2024
PL 1039/2020	Concede ao Município de Irineópolis, no Estado de Santa Catarina, o título de Capital Nacional do Trator.	Transformada no(a) Lei Ordinária 15015/2024
PL 3135/2019	Confere ao Município de Vacaria, no Estado do Rio Grande do Sul, o título de Capital Nacional dos Rodeios Crioulos.	Transformada no(a) Lei Ordinária 15016/2024
PL 3356/2021	Confere à cidade Mateiros, no Estado do Tocantins, o título de Capital Nacional do Capim Dourado.	Transformada no(a) Lei Ordinária 15050/2024
PL 4174/2023	Confere o título de Capital Nacional da Farinha de Mandioca ao Município de Cruzeiro do Sul, no Estado do Acre.	Transformada no(a) Lei Ordinária 15051/2024

A CULTURA COMO POLÍTICA PÚBLICA DE DESENVOLVIMENTO

NEUMA OLIVEIRA SOUTO DÓRIA¹

RESUMO: O artigo se insere nas discussões a respeito da importância da cultura enquanto um ente de desenvolvimento, principalmente em países periféricos, como é o caso do Brasil, que tem se fortalecido no âmbito da economia nas últimas décadas. Partindo de definições conceituais sobre as temáticas abordadas, ou seja, cultura, desenvolvimento e economia da cultura, o artigo lança um olhar crítico sobre o potencial de utilização da cultura enquanto estratégia de desenvolvimento sustentável.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura, Políticas Públicas, Desenvolvimento, Economia da Cultura.

¹ Mestre em Economia na área de concentração: Economia e Políticas Públicas de Cultura e Indústrias Criativas pela Universidade Federal do Rio Grande Do Sul, Especialista em Gestão Cultural e Indústrias Criativas pela PUC-RIO. Coordenadora de Planejamento da Associação Cultural Peripécias. E-mail: neumaoli@gmail.com.

1 INTRODUÇÃO

A interpretação mais comum do termo cultura é a expressão dos modos de vida de um determinado grupo ou sociedade, entretanto, dentre as diversas conceituações existentes, duas acepções se destacam na relação entre cultura e desenvolvimento socioeconômico: direitos culturais como direitos humanos e a cultura enquanto ativo econômico, chamada economia da cultura e, mais recentemente, de economia criativa.

Assim, a inserção da cultura nas discussões desenvolvimentistas tem chamado a atenção para a necessidade de construção de novos modelos de desenvolvimento centrados nas pessoas, em suas necessidades e em suas habilidades. A Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento (UNCTAD) reforça esta percepção ao afirmar que “o desenvolvimento econômico e cultural não caracterizam um fenômeno separado ou não relacionado, mas fazem parte de um processo maior de desenvolvimento sustentável no qual tanto o crescimento econômico quanto o cultural podem ocorrer simultaneamente” (UNCTAD, 2010, p. 10).

Atualmente, cultura e criatividade representam 3,1% do Produto Interno Bruto (PIB) global (Nações Unidas, 2023). No Brasil, segundo o Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil da Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro (Firjan, 2022), estima-se que o valor adicionado pelo setor criativo, no qual se inclui a cultura, ao PIB do país em 2020 alcançou 2,91% do total (R\$ 7,4 trilhões – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2021), totalizando R\$ 217,4 bilhões – valor correspondente à produção total do setor de construção civil (também cerca de 2,9%) e superior ao setor extrativista mineral (Firjan, 2022).

Os números materializam a importância da economia da cultura e da criatividade² para os países periféricos³, conforme vem sendo propagado pela Organização das Nações Unidas (ONU), visto que o desenvolvimento destas nações, objetos de colonização exploratória, sempre esteve atrelado à extração das riquezas naturais e não

² Diante das diversas nomenclaturas utilizadas para se referir à economia da cultura e a economia criativa, o artigo adotará o termo economia da cultura e da criatividade.

³ O artigo adota a perspectiva estruturalista latino-americana, que utiliza os termos “países centrais” e “países periféricos” para designar os dois polos do sistema econômico mundial. Ainda, os vocábulos são adotados como sinônimos de “países desenvolvidos” e “países em desenvolvimento ou subdesenvolvidos”.

a processos intelectuais, no que Celso Furtado (2013) chama de dependência cultural, com a imitação de padrões de países centrais. Furtado também ressalta a importância das políticas culturais no desenvolvimento, posto que são por meio delas que a cultura se torna parte das ações desenvolvimentistas.

Diante disso, relacionamos a seguir algumas reflexões sobre a relação entre cultura, políticas culturais e desenvolvimento.

2 CULTURA, POLÍTICAS CULTURAIS E DESENVOLVIMENTO

2.1 CULTURA

Desde seu surgimento, a palavra cultura vem sendo empregada em diversos sentidos sem que se tenha, todavia, alcançado um significado tangível ou um consenso (Throsby, 2001). Mata-Machado (2023), a partir da revisão de diversos conceitos clássicos e modernos, aponta três significados de cultura recorrentes na literatura: a cultura humana, englobando os diversos modos de vida; culturas humanas, referindo-se aos distintos grupos e às subculturas que se impõem entre eles; e cultura enquanto atividades intelectuais e artísticas, esta subdividida entre erudito, popular e indústria cultural. Para além dos sentidos apontados por Mata-Machado, a cultura possui outros dois aspectos relevantes para o tema aqui tratado: o de direito humano e o econômico.

A perspectiva dos direitos culturais foi legitimada pelo artigo 22 da Declaração Universal dos Direitos Humanos (DUDH), enquanto parte dos direitos humanos e assinalados como indispensáveis à dignidade e ao livre desenvolvimento da personalidade de todo ser humano como membro da sociedade. No Brasil, os direitos culturais são reconhecidos na Constituição Federal de 1988 por meio do art. 215, que menciona 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” (Brasil, 1988, art. 215).

Mata-Machado (2023) propõe que os direitos culturais são configurados na forma de: direito à participação na vida cultural, englobando os direitos à livre criação, livre fruição ou acesso, livre difusão e livre participação nas decisões de política cultural; direito autoral; direito à identidade e à diversidade cultural (ou de proteção do

patrimônio cultural); e o direito/dever de cooperação cultural internacional (ou direito ao intercâmbio cultural).

Os direitos culturais, especialmente os de livre criação, livre fruição e direitos autorais apresentam ainda uma outra dimensão: a geração de valor econômico. Assim, a “aplicação de análise econômica a todas as artes criativas e cênicas, às indústrias patrimoniais e culturais, sejam de capital aberto ou fechado” (UNCTAD, 2010, p. 35), passou a ser conhecida como economia da cultura. A economia da cultura “se preocupa com a organização econômica do setor cultural e com o comportamento dos produtores, consumidores e governos nesse setor” (Reis, 2007, p. 6-7), utilizando a lógica e a metodologia econômica para analisar as relações entre oferta, distribuição e demanda culturais e falhas de mercado que limitam o acesso à produção cultural.

Segundo o Painel de Dados do Observatório Itaú Cultural (2023), entre 2012 e 2020, a Economia da Cultura e das Indústrias Criativas⁴ atingiu uma média de 2,63% do PIB e o chamado PIB criativo, que engloba os setores culturais e de indústrias criativas, cresceu 78% no período, enquanto a economia aumentou 55%. Somente em 2020, a participação cultural e criativa no PIB foi de 3,11%, sendo que 2,16% se referem à contribuição relativa apenas do setor cultural. O montante total equivale a R\$ 230,14 bilhões, superando setores da indústria tradicional, como o automobilístico, que respondeu por 2,1%.

Os números demonstram o potencial da cultura para gerar dividendos, produzir lucro, emprego e renda, assim como estimular a formação de cadeias produtivas relacionadas às expressões culturais e à criatividade (Brasil, 2013a). É por meio desta perspectiva que a cultura tem sido pensada enquanto agente pujante no novo cenário de desenvolvimento, que visa um crescimento não apenas econômico, mas socialmente justo e sustentável.

2.2 CULTURA, POLÍTICAS CULTURAIS E DESENVOLVIMENTO

O pensamento estruturalista defende que o desenvolvimento “implica mudanças estruturais, culturais e institucionais” (Bresser-Pereira, 2008, p. 2) que visam atender “diretamente um objetivo político fundamental das sociedades modernas – o bem-estar

⁴ Termo adotado pelo Itaú Cultural para se referir à economia da cultura e a economia criativa.

– e, apenas indiretamente os quatro outros grandes objetivos que essas sociedades buscam – a segurança, a liberdade, a justiça social e a proteção do ambiente” (Bresser-Pereira, 2008, p. 2). Nesse sentido, a ideia de um desenvolvimento em equilíbrio das dimensões econômica, social, política e ambiental é definida no Relatório Nosso Futuro Comum (1987), também denominado Relatório Brundtland, da ONU, sob o conceito de desenvolvimento sustentável.

Para Celso Furtado (1984), o alcance dos objetivos do desenvolvimento se dá a partir da expansão das potencialidades humanas, isto é, das capacidades criativas, e da legitimação da transversalidade dos conhecimentos e dos modos de viver dos povos (Furtado, 2004), isto é, a cultura. Para o autor, “as sociedades são consideradas desenvolvidas na medida em que nelas o homem mais cabalmente logra satisfazer suas necessidades, manifestar suas aspirações e exercer seu gênio criador”. Para tanto, alvitra o conceito de desenvolvimento enquanto potência, propondo a liberação da força criativa da sociedade para que as pessoas tomem o lugar de agentes de transformação social.

Reis (2007) assinala que há dois modos de relacionar cultura e desenvolvimento. A primeira vê na cultura um substrato que permeia transversalmente as demais dimensões do desenvolvimento. A segunda adiciona seu potencial sustentável e equânime de geração de emprego e renda como alternativa concebível para o desenvolvimento econômico, o que se alinha com o tratamento dado à economia da cultura e da criatividade.

A Declaração do México (1982) aponta que a cultura “constitui uma fundamental dimensão do processo de desenvolvimento e ajuda a fortalecer a independência, a soberania e a identidade das nações” (Unesco, 1982, p. 3). Entretanto, Furtado (2013) ressalta que para isso, são necessárias “estruturas sociais que abram espaço à criatividade num amplo horizonte cultural e gerem forças preventivas e corretivas nos processos de excessiva concentração do poder” (Furtado, 2013, p. 136), reconhecendo, assim, a importância de políticas culturais orientadas para o desenvolvimento.

Segundo Rubim, com base na conceituação de García Canclini (1987)⁵, a política cultural pode ser definida como um:

⁵ “Conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, as instituições civis e os grupos comunitários organizados, a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou de transformação social” (Canclini, 1987, p. 26).

conjunto articulado, consciente, continuado, deliberado, sistemático e planejado de intervenções, formulações e/ou atuações, de diversos entes culturais, com o objetivo de atender demandas e necessidades culturais da população; estimular o desenvolvimento simbólico; construir hegemonias para conservar ou transformar a sociedade e a cultura; e garantir cidadania e direitos culturais. Ela aciona recursos institucionais, infraestruturais, normativos, financeiros e de pessoal. Ela destina especial atenção às dimensões organizativas da dinâmica cultural. Para que exista, a política cultural exige rever a instrumentalização da cultura pela política e a inauguração de nova relação, na qual a política é instrumento, e a cultura, finalidade. (RUBIM, 2022, p. 128-129).

A despeito da conceituação de Rubim, destaca-se que é preciso haver intencionalidade nos atos voltados à cultura por parte dos diversos entes culturais, indicando uma perspectiva multicêntrica, e, por fim, ligada à tese da intencionalidade, está a caracterização dos objetivos das políticas culturais, reforçando a relação direta entre a cultura e o desenvolvimento da sociedade, a necessidade de garantia dos direitos culturais e o propósito das políticas públicas.

No Brasil, as políticas culturais são estabelecidas na Constituição Federal por meio do Plano Nacional de Cultura (PNC) e do Sistema Nacional de Cultura (SNC), sendo este último de participação facultativa aos estados e municípios. Segundo o Relatório Integração Municipal ao Sistema Nacional de Cultura (2021), até setembro de 2021, data limite para a adesão ao SNC pelos municípios, 49,4% (2.753) do total de municípios do país haviam realizado o cadastro na plataforma, que constitui a primeira etapa da adesão. Destes, apenas 90 (1,6%) haviam cumprido todos os requisitos para as etapas seguintes, de institucionalização e implementação, que demandam outros recursos de ordem financeira, estrutural e normativa.

Dados atualizados do Sistema VerSNC apontam que, em 2024, 3.571 municípios estavam filiados ao sistema e o relatório demonstra dentre estes um perfil de municípios com maior nível de renda, densidade populacional e nível educacional, localizados em regiões consideradas mais desenvolvidas, a partir de cinco fatores: acesso à cultura, produção e renda, demografia, qualidade de vida e educação; confirmando mais uma vez a relação entre cultura e desenvolvimento.

Estes dados, apesar de representarem apenas a realidade do Brasil, corroboram a importância que tem sido dada, nas últimas décadas, à economia da cultura e da criatividade pela ONU, que passou a considerá-la como um eixo estratégico para o progresso, principalmente em mercados emergentes, por se tratar de uma fonte de inovação contínua e renovável. Conforme a UNCTAD:

A economia criativa se tornou uma questão atual da agenda econômica e de desenvolvimento internacional durante esta década, demandando respostas informadas a políticas nos países desenvolvidos e em desenvolvimento. Estimulada de forma adequada, a criatividade incentiva a cultura, infunde um desenvolvimento centrado no ser humano e constitui o ingrediente chave para a criação de trabalho, inovação e comércio, ao mesmo tempo em que contribui para a inclusão social, diversidade cultural e sustentabilidade ambiental. (UNCTAD, 2010, p. xix).

Segundo Ottone (2021), Diretor-Geral Adjunto de Cultura da Unesco, a economia da cultura e da criatividade é um dos setores que mais crescem no mundo e sua importância perpassa os aspectos econômicos ao se configurar como “uma fonte de inovação, pois contribuem para a inclusão social, a igualdade de gênero, a erradicação da pobreza, a gestão consciente do meio ambiente, o crescimento econômico sustentável e a integração dos processos de desenvolvimento” (Ottone, 2021, p. 10). Desta forma, as possibilidades desenvolvimentistas oferecidas pela economia da cultura e da criatividade vão ao encontro do conceito de desenvolvimento sustentável defendido pela ONU.

Assim, torna-se inegável que a economia da cultura e da criatividade possui grande importância para as perspectivas de futuro. Ottone (2021) pontua a necessidade da promoção de esforços e políticas públicas específicas, para que a economia da cultura e da criatividade possa atingir seu potencial máximo e contribuir sobremaneira com o desenvolvimento, reforçando o apelo grafado na Declaração do México (1982) de que desenvolvimento equilibrado, ou desenvolvimento sustentável, só é possível quando os fatores culturais forem parte integrante das estratégias concebidas para seu alcance e que tais estratégias “devem ser sempre pensadas à luz do contexto histórico, social e cultural de cada sociedade” (Oliveira, 2014, 1982, p. 2).

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No entendimento de Bresser-Pereira (2008, p. 1), o desenvolvimento econômico de um país é o “processo de acumulação de capital e incorporação de progresso técnico ao trabalho e ao capital que leva ao aumento da produtividade, dos salários, e do padrão médio de vida da população”. Segundo a Declaração do México (1982), esse modelo desenvolvimentista concebe apenas termos numéricos, desconsiderando a dimensão qualitativa, que diz respeito à satisfação espiritual e as aspirações culturais do indivíduo.

Ainda no campo de estudo da economia, a cultura, diante de seu papel estratégico e do potencial de geração de emprego, renda e dinamização da economia territorial, foi incluída como relevante ente de desenvolvimento por diversas teorias desenvolvimentistas, nas quais se destacam o Desenvolvimento como Potência, de Celso Furtado, e Desenvolvimento como Liberdade, de Amartya Sen, visando o alcance do genuíno objetivo do desenvolvimento estruturalista, “que é a manutenção do bem-estar e da satisfação de cada pessoa” (Unesco, 1982, p. 2).

Dentre os diversos teóricos que defendem a relação entre cultura e desenvolvimento, Celso Furtado (1964) se destaca ao afirmar que o processo de desenvolvimento adquire certa nitidez quando relacionado à criatividade, posto que a cultura é base para um sistema produtivo inovador que embase o processo de mudança social. Este pensamento perpassa a perspectiva econômica e se insere nas perspectivas social, enfatizando sua contribuição no melhoramento intelectual humano e na redução das desigualdades; e ambiental do desenvolvimento, visto que as atividades culturais apresentam menos impactos do que setores tradicionais e podem ser aliadas na preservação do meio ambiente.

Os números que têm sido alcançados pela economia da cultura e da criatividade demonstram sua capilaridade e seus benefícios, colocando as pessoas no centro do processo desenvolvimentista enquanto agentes da mudança de sua própria realidade e como fontes contínuas de inovação para diversos setores, tratando-se de um ativo com menor custo de implantação, em detrimento de grandes indústrias que precisam de altos investimentos financeiros e maquinários pesados; e que se alinha facilmente com

diversas diretrizes de sustentabilidade, diversidade e inclusão, que estão em voga nos dias atuais.

A previsão para o futuro é de uma contínua expansão. Dados de levantamento feito em 2023 pelo Observatório Nacional da Indústria (ONI) apontam que até 2030, somente no Brasil, o total de trabalhadores culturais e criativos deve subir para 8,4 milhões, o que representa mais de um milhão de vagas em relação ao cenário atual. Ainda, segundo o estudo, uma a cada quatro novas vagas criadas será de setores englobados pela economia da cultura e da criatividade, com uma expectativa de crescimento de empregos criativos de 13,5% até 2030, comparado a 4,2% nos demais setores.

Assim, fica comprovada a necessidade de a cultura e a criatividade integrarem as políticas públicas desenvolvimentistas para o futuro, diante dos diversos desafios encontrados pelos países em prover direitos e garantir uma condição digna de vida à sua população. Desta forma, as políticas culturais ganham importância para “devolver ao desenvolvimento o seu significado produtivo e humano” (Unesco, 1982, p. 2), estabelecendo medidas de garantia dos direitos culturais no que se refere a fruição, participação nas decisões de política cultural ou identidade e proteção do patrimônio cultural nestas regiões, e também como parte da estratégia das políticas econômicas, ao utilizar a cultura e a criatividade na produção e bens e serviços.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. Constituição Federal de 1988. Promulgada em 5 de outubro de 1988. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em 22 fev. 2025.

BRASIL. Decreto n. 5.520, de 24 de agosto de 2005. Institui o Sistema Federal de Cultura - SFC e dispõe sobre a composição e o funcionamento do Conselho Nacional de Política Cultural - CNPC do Ministério da Cultura, e dá outras providências. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2005/decreto/d5520.htm. Acesso em 22 fev. 2025.

BRASIL. Ministério da Cultura. Plano Nacional de Cultura. 2008. Disponível em: <http://pnc.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/16/2018/05/Plano-Nacional-de-Cultura-Diretrizes.pdf>. Acesso em 22 fev. 2025.

BRASIL. Lei n. 12.343. 2010a. Institui o Plano Nacional de Cultura - PNC, 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 22 fev. 2025.

BRASIL. Emenda Constitucional n. 71, de 29 de novembro de 2012b. 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 22 fev. 2025.

BRASIL. Ministério do Turismo. Secretaria Especial da Cultura. Integração Municipal ao Sistema Nacional de Cultura. Uma análise exploratória do período 2012-2021. 2021. Disponível em: <https://www.gov.br/turismo/pt-br/secretaria-especial-da-cultura/assuntos/noticias/avaliacao-do-plano-nacional-de-cultura/2021-11-30-integracao-municipal-ao-snc-p1-uma-analise-exploratoria-2.pdf>. Acesso em 22 fev. 2025.

BRESSER-PEREIRA, L. C. O novo desenvolvimentismo e a ortodoxia convencional. São Paulo em Perspectiva, v. 20, n. 3, p. 5-24, jul./set. 2006. Disponível em: https://pesquisa-eaesp.fgv.br/sites/gvpesquisa.fgv.br/files/arquivos/bresser_-_novo_desenvolvimento_e_a_ortodoxia.pdf. Acesso em 22 fev. 2025.

BRESSER-PEREIRA, L. C. Crescimento e Desenvolvimento Econômico. 2008. Disponível em: <https://www.bresserpereira.org.br/papers/2007/07.22.CrescimentoDesenvolvimento.Junho19.2008.pdf>. Acesso em 22 fev. 2025.

BURKE, P. Formas de história cultural, Madrid: Alianza Editorial S. A., 2000, 306 p. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1tCG15ak64xeJkGtLZy1CSwTjDPCKf6M4/view?usp=sharing>. Acesso em 22 fev. 2025.

CALABRE, L. Escritos sobre políticas culturais. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2019. 218p. Disponível em: https://www.gov.br/casaruibarbosa/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/pdfs/escritos-sobre-politicas-culturais_miolo2.pdf. Acesso em 21 fev. 2025.

CALABRE, L. Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI. Edição Kindle. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009. 144 p.

CANCLINI, N. G. *Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: um balance latino-americano*. In: CANCLINI, N. G. *Políticas culturales en América Latina*. México: Editorial Grijalbo, S.A. 1987. p. 13-21. Disponível em: <https://antroporecursos.files.wordpress.com/2009/03/garcia-canclini-n-bruner-j-j-y-otros-1987-politicas-culturales-en-america-latina.pdf>. Acesso em 21 fev. 2025.

COMISSÃO MUNDIAL SOBRE MEIO AMBIENTE E DESENVOLVIMENTO. Nosso futuro comum. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1991. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4245128/mod_resource/content/3/Nosso%20Futuro%20Comum.pdf. Acesso em: 21 fev. 2025.

CORRÊA, L. N.. Antropologia e os Conceitos e Definições de Cultura. Edição Kindle. Cum Laude, 2022. 173 p.

CUCHE, D. A noção de cultura nas ciências sociais. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 1999. 256 p. Disponível em: https://www.academia.edu/4727173/A_No%C3%A7%C3%A3o_de_Cultura_nas_Ci%C3%A7ncias_Sociais_CUCHE. Acesso em 21 fev. 2025.

D'AGUIAR, R. F. (org.). Essencial Celso Furtado. São Paulo: Penguin /Companhia das Letras, 2013. Disponível em:

https://interpretacoesdobrasil.files.wordpress.com/2016/08/furtado_essencial.pdf. Acesso em 22 fev. 2025.

DIAS, R.; MATOS, F. Políticas Públicas: Princípios, propósitos e processos. São Paulo: Atlas. 2012. 252 p. Disponível em: <https://cfeppoliticaspUBLICAS.files.wordpress.com/2016/07/politicas-publicas-fundamentos-dias-e-matos-2015.pdf>. Acesso em 22 fev. 2025.

FIRJAN. Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro. Mapeamento da indústria criativa no Brasil / Firjan – 2022. – Rio de Janeiro: Firjan, 2008-v.: graf. color. – (Estudos e pesquisas. Ambiente Socioeconômico). Disponível em: <https://www.firjan.com.br/economiacriativa/pages/download.aspx>. Acesso em 21 fev. 2025.

FURTADO, C. Cultura e desenvolvimento em época de crise. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1984. Ed. 2. p. 105.

FURTADO, C. Dialética do Desenvolvimento. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1964.

FURTADO, C. O mito do desenvolvimento econômico. São Paulo: Círculo do Livro. 1974.

FURTADO, C. Teoria e política do desenvolvimento econômico. São Paulo: Abril Cultural. 1983. (Coleção Os Economistas).

MATA-MACHADO, B. N. da. Política cultural: fundamentos. Edição Kindle. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2023. 288 p.

PORTAL DA INDÚSTRIA. O futuro da economia criativa: área vai criar um milhão de vagas até 2030 no Brasil. 2023. Disponível em: <https://noticias.portaldaindustria.com.br/noticias/economia/o-futuro-da-economia-criativa-area-vai-criar-um-milhao-de-vagas-ate-2030-no-brasil/>. Acesso em 23 fev. 2025.

ONU. ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. Declaração Universal dos Direitos Humanos, 1948. Disponível em: <https://www.unicef.org/brazil/declaracao-universal-dos-direitos-humanos>. Acesso em 23 fev. 2025.

OTTONE, E. A contribuição da cultura para a economia mundial e o desenvolvimento sustentável. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL ECONOMIA E POLÍTICA DA CULTURA

E INDÚSTRIAS CRIATIVAS PARA O DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL. Anais [...]. Observatório Itaú Cultural, 2021. p. 10-15. Disponível em: https://portal-assets.icnetworks.org/uploads/attachment/file/100933/IC_Semina%CC%81rioEcon_Indust_criativa_20220524.pdf. Acesso em 23 fev. 2025.

PAINEL DE DADOS DO OBSERVATÓRIO ITAÚ CULTURAL. 22 de maio de 2023. <https://www.itaucultural.org.br/observatorio/paineldedados/publicacoes/boletins/pib-da-economia-da-cultura-e-das-industrias-criativas-a-perspectiva-das-unidades-federativas>. Acesso em 23 fev. 2025.

REIS, A. C. F. Economia da Cultura e Desenvolvimento Sustentável: o caleidoscópio da cultura. 1ª ed. Barueri: Manoe, 2007. 354 p.

REIS, A. C. F. e de Marco, K. Economia da cultura: ideias e vivências. Rio de Janeiro: Publit, 2009. 252 p. Disponível em: <https://abgc.org.br/wp-content/uploads/2020/04/Economia-da-Cultura-Ideias-e-Viv%C3%AAncias1-1.pdf>. Acesso em 23 fev. 2025.

REVISTA OBSERVATÓRIO ITAÚ CULTURAL – n. 23 (dez. 2017/maio 2018). – São Paulo: Itaú Cultural, 2007-. Disponível em https://issuu.com/itaucultural/docs/obs23_book_af_issuu?ff. Acesso em 23 fev. 2025.

REVISTA OBSERVATÓRIO ITAÚ CULTURAL – n. 27 (abr. 2020/out 2020). – São Paulo: Itaú Cultural, 2007-. Disponível em https://issuu.com/itaucultural/docs/obs23_book_af_issuu?ff. Acesso em 23 fev. 2025.

RUBIM, A. A. C. Panorama das políticas culturais no mundo. 2012. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/7660/1/Políticas_artigo1.pdf. Acesso em 22 fev. 2025.

RUBIM, A. A. C. Políticas culturais: Diálogos possíveis. Edição Kindle. São Paulo: Edições Sesc SP, 2022. 317 p.

RUBIM, A. A. C. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: RUBIM, A. A. C. e BARBALHO, A. *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 11-36. Disponível em <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ufba/138/4/Políticas%20culturais%20no%20Brasil.pdf>. Acesso em 22 fev. 2025.

SEN, A. Desenvolvimento como liberdade. Edição Kindle. São Paulo: Companhia de Bolso, 2018. 439 p.

SOUZA, D. M. D.; RAMALHO, Â. M. C.; ARAÚJO E MOTA, L. de. O desenvolvimento como alargamento das capacidades humanas: aproximações entre Amartya Sen e Celso Furtado. Revista Brasileira de Desenvolvimento Regional, Blumenau, 2(2), P.47-58, PRIMAVERA DE 2014. Disponível em: <https://ojsrevista.furb.br/ojs/index.php/rbdr/article/view/4805/2967>. 21 fev. 2025.

THROSBY, D. Economics and Culture. 1ª ed. Cambridge: Cambridge University Press. 2001. 194 p. Disponível em: <https://catdir.loc.gov/catdir/samples/cam031/00063072.pdf>. Acesso em 21 fev. 2025.

THROSBY, D. Teorias do valor. In: VALIATI, L. *Economia da Cultura e Indústrias Criativas: Fundamentos e Evidências - referenciais teóricos*. vol 1. São Paulo: Itaú Cultural; Editora WMF Martins Pontes, 2022. p. 19-50.

UNCTAD. Relatório de Economia Criativa 2010: economia criativa, uma opção de desenvolvimento. – Brasília: Secretaria da Economia Criativa/Minc; São Paulo: Itaú Cultural, 2012.

UNESCO. 14ª Conferência Geral. 1966. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/in/documentViewer.xhtml?v=2.1.196&id=p::usmarcdef_0000114048&file=/in/rest/annotationSVC/DownloadWatermarkedAttachment/attach_import_6d56674b-c251-446a-aa43-c2d26eb2c760%3F_%3D114048eng.pdf&locale=en&multi=true&ark=/ark:/48223/pf0000114048/PDF/114048eng.pdf#%5B%7B%22num%22%3A318%2C%22gen%22%3A0%7D%2C%7B%22name%22%3A%22XYZ%22%7D%2C-128%2C846%2Cnull%5D. Acesso em 21 fev. 2025.

VARELLA, G. Plano Nacional de Cultura: direitos e políticas culturais no Brasil. 1. ed. Rio de Janeiro: Azougue, 2014. 208 p. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1Xbc34e-_mqSwOtp5V5E39i-iRRmVjmnD/view?pli=1. Acesso em 20 fev. 2025.

CELSO FURTADO - MINC E A CONSTRUÇÃO DA DEMOCRACIA

Rodrigo Padovan¹

Inês Gouveia²

RESUMO: Este texto apresenta um recorte da pesquisa de mestrado desenvolvida no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), sobre a atuação de Celso Furtado como ator político e intelectual público que contribuiu no âmbito das políticas públicas de cultura, tanto por suas ideias, quanto por sua ação política como Ministro da Cultura (1986-1988). A posição do economista em defesa da democracia é comentada por meio da análise do seu discurso intitulado “Que somos?” e de trechos de outros discursos enquanto exercia o cargo de Ministro da Cultura. Neles, Furtado defende o caráter democrático da criatividade do povo brasileiro e do seu papel enquanto afirmação da redemocratização brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Ministério da Cultura, Celso Furtado, Democracia, Redemocratização, Política Cultural.

¹ Mestrando em Culturas e Identidades Brasileiras, pelo Instituto de Estudos Brasileiros, na Universidade de São Paulo (IEB-USP), Especialista em Educação Musical Escolar (UFSCAR), atua como músico compositor e professor. Email: rodrigo.padovan@usp.br

² Doutora em Museologia e Patrimônio, mestra em Memória Social, historiadora. Docente no Instituto de Estudos Brasileiros na Universidade de São Paulo (IEB-USP). Email: inescgouveia@usp.br

Introdução

Este trabalho é um recorte da pesquisa de mestrado sobre Celso Furtado (1920-2004) e sua atuação política no comando do Ministério da Cultura. Na investigação os objetivos gerais são a identificação da contribuição de Furtado quando ele retorna ao Brasil em 1979, sua atuação política como membro do PMDB e, no âmbito da política cultural brasileira, sua atuação enquanto Ministro da Cultura (1986-1988), considerando os principais projetos desenvolvidos e as contribuições mais significativas durante a sua gestão. Por fim, a proposta é identificar também suas principais ideias sobre política cultural, por meio da análise de seus discursos públicos sobre o tema. A pesquisa é realizada no Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras do IEB-USP. O Instituto salvaguarda o fundo arquivístico e a biblioteca do intelectual. Deste conjunto, para a análise proposta no projeto de mestrado, são fontes principalmente os documentos que Furtado guardou, referentes ao período em que foi ministro da Cultura. As análises prévias aqui apresentadas, bem como aquelas em desenvolvimento na dissertação, buscam também participar da celebração (crítica) dos 40 anos de criação do MinC e nele, do exercício de Celso Furtado (1986-1988).

Celso Furtado é natural de Pombal, na Paraíba. Saiu cedo de casa para estudar, primeiro no Recife e logo depois no Rio de Janeiro (capital federal à época), onde cursou Direito, na Faculdade Nacional de Direito. Logo após se formar foi convocado para servir na Segunda Guerra Mundial. De volta ao Brasil, decidiu ir a Paris para estudar Economia na Universidade de Paris-Sorbonne, onde se torna doutor em Economia no ano de 1948 (SUDENE, 2017).

Grande parte da sua atuação enquanto esteve no Brasil foi ligada ao serviço público, tendo iniciado no Departamento Administrativo do Serviço Público (DASP), órgão do governo federal, enquanto cursava a faculdade de Direito no Rio de Janeiro. Anos depois, já com seu título de doutorado, após trabalhar na Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (CEPAL-ONU), assumiu uma diretoria do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico (chamado naquela época de BNDE, atualmente BNDES) e logo em seguida, como desdobramento do seu trabalho, foi criada a Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), órgão que dirigiu durante alguns anos. Logo depois, em 1962, foi convidado por João Goulart

(1919-1976) para assumir o cargo de Ministro do Planejamento, ocasião em que desenvolveu e apresentou o Plano Trienal de Planejamento. Em 1963 retorna para a direção da SUDENE, contexto em que criou e implementou a legislação de incentivos fiscais para a região. Furtado permanece no cargo até ter seus direitos políticos cassados pelo golpe que implementou a Ditadura Civil-Militar no Brasil em 1964 (SUDENE, 2017).

Durante seu período de exílio, viveu brevemente no Chile, depois nos Estados Unidos até se estabelecer em Paris em 1965, como professor de Economia da Universidade de Paris-Sorbonne, cargo que ocupou por cerca de 20 anos. Em 1979, com o processo de reabertura para a redemocratização ele passou a vir ao Brasil com frequência, se filiando ao PMDB e fazendo parte do quadro nacional do partido (SUDENE, 2017).

“Que somos?”

É por meio da reinserção na vida política brasileira na década de 1980 que Furtado participa do 1º Encontro Nacional de Política Cultural, ocorrido em Belo Horizonte em 1984, proferindo o que foi possivelmente seu primeiro discurso público sobre política cultural. Nomeado por ele de “*Que Somos?*”, esse texto traz muito do pensamento do intelectual sobre desenvolvimento e subdesenvolvimento, especialmente na primeira parte, tendo o enfoque na questão da política cultural e do desenvolvimento. Na visão de Rosa D’Aguiar em “*Pensando a cultura*” (2012), “*Que somos?*” é a conclusão do primeiro período em que Celso Furtado estuda de forma aprofundada o tema da cultura, dividido por ela em quatro momentos diferentes. Para Rosa, esse primeiro período teve início no final da década de 1970 quando Furtado escreve “*Criatividade e dependência na civilização industrial*” (1978) e se encerra exatamente com a escrita deste artigo (D’Aguiar, 2012, p.10).

Em “*Que somos?*”, Celso Furtado aborda identidade nacional, autoritarismo, urbanização, globalização, relações internacionais, problemas sociais brasileiros e vários outros temas correntes das Ciências Sociais, porém, seu foco estava no debate sobre política cultural. A confecção e a apresentação deste artigo no encontro surgiram, segundo o próprio Furtado descreve no texto, de “um intercâmbio de ideias” com José Aparecido de Oliveira e Darcy Ribeiro (Furtado, 1984, p. 34). Ambos eram membros do

Fórum Nacional de Política Cultural, organização que foi defensora da emancipação da Secretaria da Cultura ligada ao Ministério da Educação e Cultura (MEC), para a criação de um ministério autônomo para a cultura, como será mencionado mais adiante neste artigo.

O texto tem como subtítulo “*Cultura e desenvolvimento*” e Celso Furtado inicia se referindo ao próprio título sugerindo que o país vivia uma crise de identidade, provavelmente se referindo ao processo de reconstrução pós-Ditadura. O intelectual cita a Semana de Arte Moderna de 1922 e as tentativas de Gustavo Capanema e Mário de Andrade de desenvolver a identidade nacional brasileira, sintetizada na arte de Villa-Lobos e Portinari durante a década de 1920 e 1930. E então, critica o processo de desenvolvimento brasileiro: “(...) desenvolvimento imitativo que reforçou tendências atávicas de nossa sociedade ao elitismo e à opressão social.” (Furtado, 1984, p. 30). Logo em seguida ele critica o regime militar, responsabilizando-o por parte da grande crise em que o país estava inserido. Ciente dos graves problemas econômicos e sociais gerados pelos governos militares, ele escreve:

O autoritarismo político, ao neutralizar todas as formas de resistência dos excluídos, exacerbou as tendências antissociais do desenvolvimento mimético. (...) Ao autoritarismo devemos a ideologia geopolítica da “potência emergente”, que conduziu ao faraonismo, cuja expressão mais aberrante foi a frustrada construção da via transamazônica. Também aí tem raízes o processo de endividamento externo, que nos reduziu a uma situação de dependência sem precedente desde a época colonial. (Furtado, 1984, p. 31)

O autor segue com a sua crítica ao processo de desenvolvimento brasileiro e a crise, destacando que para ele um dos grandes problemas estava na imitação dos padrões de consumo de países ricos, beneficiando um pequeno estrato da população que possui renda alta, em detrimento da privação de bens e serviços essenciais para uma grande parte da população brasileira (Furtado, 1984, p. 33). A partir desse argumento, ele destaca que a superação desta crise no Brasil passava pela “realização das

potencialidades de nossa cultura” (Furtado, 1984, p. 33). Nesse ponto, é possível concluir que Furtado propõe que a cultura aliada ao processo de desenvolvimento econômico é a chave para um desenvolvimento sólido do país.

Ao final da primeira parte do artigo, Celso Furtado sintetiza sua ideia sobre como deveria ser realizado o debate para a formulação de uma política cultural no Brasil, entrelaçando desenvolvimento econômico e cultura:

Sou de opinião que a reflexão sobre a cultura brasileira deve ser o ponto de partida para o debate sobre as opções do desenvolvimento. É porque a abordagem da problemática do desenvolvimento não se tem beneficiado de prévia reflexão sobre nossa cultura que nos contentamos com montagens conceptuais sem raízes em nossa história, nos diagnósticos da situação presente e em nossos ensaios prospectivos. (Furtado, 1984, p. 34)

Furtado finaliza essa primeira parte ao estabelecer a conexão entre cultura e desenvolvimento econômico, e, mais especificamente, sobre como ele pensava ser correto estabelecer políticas públicas que conduzissem a um desenvolvimento sólido do país a partir de características da própria cultura brasileira. Ele então segue para a segunda parte do texto, com a exposição sobre o que chama de sete teses sobre a cultura brasileira.

De um modo geral, Furtado (1984) situa a sua compreensão sobre o que é cultura assumindo a Europa e o Renascimento como matrizes da formação de um “acúmulo” cultural que extrapola as fronteiras do continente a partir da “navegação intercontinental”. Assim, na sua análise, a colonização portuguesa determina a prevalência da herança europeia. Ainda que Furtado valorize a herança cultural de indígenas e de africanos e seus descendentes no Brasil, considera também que estão “isolados das matrizes culturais” e “privados de memória histórica” (1984, p. 37). Aparentemente, Furtado assume uma perspectiva eurocêntrica de cultura, ao mesmo tempo em que discorre sobre a “formação da nossa nacionalidade” (Furtado, 1984, p. 34). Trata-se de um aspecto que problematizaremos na dissertação.

Outro aspecto a ser problematizado a partir de “Que somos?” é o quanto essa identidade nacional – diante do processo de democratização – seria ou não uma homogeneização da cultura e, mais, o quanto isso seria ou não desejável. Na análise de Furtado, o desenvolvimento brasileiro, tomando em conta a urbanização, tem como efeito a aproximação da “cultura do povo” com as elites e com a classe média, resultado num redescobrimento das raízes culturais populares. Nas palavras dele: “Portanto, uma nova síntese cultural, que **recolha a força criativa do povo, pressupõe o aprofundamento do processo de democratização e a redução da heterogeneidade social**” (Furtado, 1984, p. 40, grifo nosso). São aspectos a serem ainda aprofundados na pesquisa, buscando refletir sobre a associação que Furtado faz entre criatividade, cultura, povo e desenvolvimento. Vale ainda ponderar que as teses levantadas por ele eram mais pontos de debates do que ideias acabadas. O que desejamos enfatizar neste momento, no entanto, é a defesa da democracia que o intelectual propunha.

Seguimos então para a última parte do artigo que é a menor em termos de extensão, chamada de Política cultural. Nessa parte Celso Furtado fala brevemente sobre a lógica da homogeneização dos mercados culturais e como eles são prejudiciais as raízes culturais dos povos, utilizando a metáfora de hardware e software, termos que, em um mundo tão virtual e digitalizado, são extremamente atuais nos dias de hoje. Ele aborda também rapidamente a não neutralidade das técnicas proveniente dos avanços tecnológicos, dizendo que “Elas refletem o contexto cultural em que surgem.” (Furtado, 1984, p. 40).

Entretanto, um dos trechos mais importantes da parte final é o retorno a pergunta do título do artigo “*Que somos?*”, onde o autor argumenta que é a partir desse questionamento que deve ser formulada a política cultural. Na sua perspectiva então, a política cultural deve ser “(...) um estímulo organizado a formas de criatividade que enriquecem a vida dos membros da coletividade” (Furtado, 1984, p. 41).

Finalizando, no último parágrafo do artigo Furtado destaca que o principal objetivo 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. Necessitamos de instrumentos para remover os

obstáculos à atividade criativa, venham eles de instituições venerandas que se dizem guardiãs da herança cultural, de comerciantes travestidos de mecenas ou do poder burocrático. Trata-se, em síntese, de defender a liberdade de criar, certamente a mais vigiada e coitada de todas as formas de liberdade. Portanto, uma **verdadeira política cultural terá de ser conquistada e preservada** pelo esforço e vigilância daqueles que creem no gênio criativo de nossa cultura. (Furtado, 1984, p. 41, grifo nosso)

Nesse último parágrafo, portanto, o intelectual defende a liberdade de criação a partir da sociedade. Esse que foi um dos direitos tolhidos durante o Regime Militar, resultando em processos de censura, de perseguição política através de prisões e também de outras formas de repressão.

O Fórum Nacional de Política Cultural

O processo de criação do Ministério da Cultura no plano federal (que antes era uma secretaria ligada ao Ministério da Educação e Cultura), como ministério autônomo ocorreu de forma gradual até se concretizar em 1985, com a posse de José Sarney por meio de um Decreto presidencial³. Segundo Ferron e Arruda (2019), foram nos anos iniciais da década de 1980 que começou a se formar uma nova forma de organização do setor cultural na esfera pública, que culminou no desmembramento e transformação da pasta da Cultura em ministério autônomo.

O principal articulador político da criação do MinC foi José Aparecido de Oliveira (1929-2007), secretário de cultura de Minas Gerais na gestão de Tancredo Neves, segundo apontam vários autores que estudaram esse momento (Ferron e Arruda, 2019; Silva e Midlej, 2011; Barbalho, 2011; Botelho, 2023). O movimento começou a partir da criação de secretarias de cultura estaduais, a primeira foi a do Estado de São

³ Decreto nº 91.144, de 15 de março de 1985.

Paulo⁴, em março de 1979, seguida pela Secretaria do Estado do Paraná em junho do mesmo ano.

Em 1982 foi criada a Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, cujo cargo de secretário foi exercido pelo também vice-governador Darcy Ribeiro (1922-1997), que era próximo a Celso Furtado. No ano seguinte, 1983, Tancredo nomeou José Aparecido de Oliveira para a recém criada Secretaria de Cultura do Estado de Minas Gerais, e este passou a articular encontros com outros secretários de cultura de outros estados. Segundo Ferron e Arruda (2019), o resultado desses encontros, crescentes em números de participantes, foi a formação do Fórum Nacional de Secretários de Cultura, contando com representação em todo o país.

Foi nesse contexto que no 1º Encontro Nacional de Política Cultural, ocorrido em Belo Horizonte em outubro de 1984, Celso Furtado foi convidado a falar em uma das conferências e preparou “*Que Somos?*” (1984), artigo sobre a formação cultural brasileira e política cultural que analisamos anteriormente. Neste momento, é necessário notar que em 1984, quando ocorreu este encontro, o intelectual aparentemente não tinha a intenção de assumir um cargo de ministro. Numa entrada de 21 de dezembro de 1984, alguns meses depois da data do 1º Encontro Nacional de Política Cultural, em seu diário ele escreve: “(...) um cargo de ministro não acrescenta nenhum lustro à minha imagem, a menos que se tratasse de lutar por coisas maiores” (Furtado, 2019, p. 302).

Reforçando o argumento da força do Fórum Nacional de Secretários de Cultura e do movimento da cultura nesse momento do país, Ângelo Oswaldo, chefe de gabinete durante a gestão de Celso Furtado, descreve, em entrevista para Silva e Midlej (2011), esse período de redemocratização e as reuniões que antecederam a criação do MinC. Ele diz que o debate era amplo e contava com intelectuais, a classe artística, acadêmicos e membros de diversas comunidades. Ele aponta também que a cultura foi um espaço de debate de diversos movimentos que apoiavam a democracia (Oswaldo apud Silva e Midlej, 2011, p. 41).

⁴ Nos referimos a criação da primeira Secretaria Estadual de Cultura no âmbito deste movimento que resultou na criação do Fórum Nacional de Política Cultural, liderado por José Aparecido. Destacamos que a Secretaria de Cultura do Estado do Ceará já tinha sido criada em 1966, em outro contexto histórico, através da Lei nº 8.541 de 9 de agosto de 1966, se separando da pasta da Educação a qual era vinculada anteriormente.

Avançando um pouco no contexto histórico de criação do MinC, é válido lembrar que a emancipação da secretaria vinculada ao Ministério da Educação e Cultura para se transformar em um ministério autônomo foi marcada por debates e falta de consensos na sociedade com diversas opiniões contrárias e outras a favor (Botelho, 2023, p. 202). O próprio Ângelo Oswaldo, descreve essa situação durante a mesma entrevista para Silva e Midlej (2011): “Alguns segmentos da sociedade discutiam se teria ou não a necessidade da criação de um Ministério da Cultura. Hoje está claro que ele é muito importante.” (Oswaldo apud Silva e Midlej, 2011, p. 42).

No artigo de Ferron e Arruda (2019), os autores descrevem bem a falta de consenso entre intelectuais, artistas e políticos através da análise de algumas matérias jornalísticas da época sobre o assunto (2019, p. 179 a 187). O debate contemplava diversos aspectos e argumentos. Um exemplo que exprime parte do debate é que não adiantava um Ministério supostamente independente, mas sem orçamento e força para executar políticas públicas de alcance e relevância para o setor cultural.

Nesse argumento está a força de um dos maiores desafios quando o assunto é a implementação de políticas públicas na área da cultura no Brasil: a instabilidade do orçamento. Se de forma geral, se reconhece a importância do tema, isso não se reflete de forma efetiva nos investimentos em política pública. Trata-se de aspecto já bem analisado por autoras e autores no campo, a exemplo do que argumenta Lia Calabre (2019) em “*Desenvolvimento e políticas públicas culturais: visões e revisões*”.

Entretanto, o problema crônico da falta de investimentos não seria solucionado naquele momento com a criação de um ministério autônomo para a área, como também não seria resolvido com a manutenção da pasta como secretaria vinculada à Educação. Mesmo assim, aparentemente importava muito na demarcação de espaço, investido de força política democrática, inclusive de forma simbólica. Por isso, consideramos que a suposta emancipação da pasta da cultura (um setor que foi tão perseguido pela ditadura militar, por meio da cassação de direitos de artistas, censura, prisões para citar apenas algumas formas) poderia carregar um valor extra e ser um símbolo de resistência democrática, visando demarcar um novo período da história brasileira. Algo que também estava presente no discurso de Furtado, mesmo antes dele assumir a direção do Ministério.

Furtado, o Ministro da Cultura em defesa da democracia

Celso Furtado foi o terceiro Ministro da Cultura do Brasil, tendo assumido o cargo depois de uma passagem relâmpago de José Aparecido de Oliveira, que durou menos de 3 meses, seguida pela gestão cheia de polêmicas de Aluísio Pimenta, a mais notória delas a da cultura da broa de milho, que não foi invenção sua, porém, foi incorporada como uma das principais bandeiras da sua gestão.⁵ Somadas as duas gestões iniciais não chegaram a completar um ano. Por isso, talvez seja justo considerar que a primeira gestão que imprimiu um rumo e estruturou o recém-criado Ministério da Cultura foi a do economista Celso Furtado, ainda que tenha durado pouco, dois anos e quatro meses.

Em depoimento para Silva e Midlej (2011), José Carlos Costa Oliveira, ex-diretor do Instituto de Promoção Cultural – IPC, conta que foi Celso Furtado quem organizou a estrutura interna do Ministério para que este pudesse, mesmo com pouquíssimo recurso que dispunha, funcionar de forma mais orgânica (Oliveira apud Silva e Midlej, 2011, p. 52 e 53). Rosa D’Aguiar também aponta a mesma situação em “Pensando a cultura” (2012), afirmando que quando chegaram no aeroporto em Brasília, a primeira notícia que teve era de que o Ministério precisava estar estruturado em cerca de um mês (D’Aguiar, 2012, p. 12). Ao assumir o cargo, Celso Furtado já indicava desde o começo que um dos pilares da sua gestão era a defesa da democracia por meio de uma política cultural, como “Que somos?” (1984) já prenunciara.

A criação do Ministério da Cultura foi, portanto, adjetivado como signo da retomada da democracia no Brasil, que precisava deixar para trás o passado de ditaduras. Essa visão se fundamentava, por exemplo, no que aponta Botelho (2023), a respeito dos esforços despendidos pelos Secretários Estaduais à época “(...) a cultura era reiteradamente considerada sinônimo de democracia, e um ministério era visto como a única forma de concretizá-la e dar dignidade a área” (Botelho, 2023, p. 200). Furtado em seu discurso de posse também associa a democracia ao MinC:

Criar condições para que a criatividade seja exercida em sua plenitude – eis a essência do que chamamos de democracia.

⁵ Vasconcelos, 2001. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/folha/80anos/outro_lado.shtml Acesso em 22 de fevereiro de 2025.

Neste momento em que o Brasil se redemocratiza, grande é a responsabilidade deste Ministério, a quem cabe estimular a criatividade a serviço da melhoria da qualidade da vida do conjunto da população. (Furtado, 2012, p. 53)

Nesse primeiro trecho em que associa o MinC ao processo de redemocratização, Furtado defende o Ministério como um marco da Nova República, colocando-o como símbolo desse reencontro com a democracia. O recém empossado Ministro introduz no discurso o conceito de criatividade como elemento gerador de melhoria da qualidade de vida do povo brasileiro. No final do discurso, reforça o caráter democrático, conforme destacamos:

Uma última palavra de agradecimento a todos que me honraram com a sua presença neste momento. Aqui estão muitos companheiros da luta pela restituição do Brasil à sua vocação democrática, luta que tornou possível criar um Ministério como este, cuja missão maior é velar para que seja respeitada em sua plenitude a capacidade criativa do homem brasileiro. Muito obrigado. (Furtado, 2012, p. 55)

Ao finalizar o discurso de posse desta forma, Furtado afirma de forma contundente o papel democrático do Ministério em defesa da criatividade e do povo (homem [sic]) brasileiro, um aspecto que reitera nas suas reflexões e léxico que marca desde então a formulação de políticas culturais no Brasil. Destacando a presença de atores políticos que possibilitaram o retorno da democracia ao Brasil.

Lia Calabre (2019) também analisa a noção de política cultural de Celso Furtado. Aparentemente, a autora não debate o papel simbólico que a criação do ministério poderia ter, mas aponta que Furtado esperava que as políticas públicas culturais instigassem a sociedade a participar da cultura de forma mais direta, como protagonista das transformações que faziam parte do país naquele momento, de reencontro com a democracia. De certa forma, que a sociedade cobrasse a ação do Estado também em termos de ação cultural, fortalecendo com a sua participação mais direta o caráter democrático para qual o país aparentemente caminhava.

O discurso que Calabre (2019) analisa, nesse caso, é o da assinatura da Lei Sarney, portanto, não se trata do discurso de posse que mencionamos anteriormente, apesar de algumas similaridades. A Lei Sarney foi uma das principais marcas da gestão de Furtado, apesar de ter durado pouco tempo, foi por meio dessa política cultural que se inaugurou um dos maiores instrumentos de incentivo à cultura a nível federal, que foi, depois de extinto, retomado de forma diferente com a Lei Rouanet, já durante o mandato do presidente Fernando Henrique Cardoso. Esses temas também serão mais trabalhados na dissertação.

Considerações finais

Este recorte da pesquisa buscou pontuar uma das principais características da luta de Celso Furtado como intelectual e agente político na consolidação da democracia no Brasil, após anos de Ditadura Militar, especificamente na sua contribuição por meio da política cultural em nível federal. Desde que voltou ao Brasil e se filiou ao PMDB, o intelectual atuou de diversas formas na intenção de contribuir com o país, tanto na sua área de atuação mais celebrada como economista, quanto como intelectual, em diversos setores.

Aparentemente e infelizmente, a associação do Ministério da Cultura com a democracia, desde que foi criado, acabou desfavorecendo o órgão federal em diversos momentos dos últimos 40 anos. Especialmente pela triste associação da direita brasileira com o autoritarismo e sua tentativa de desmonte e ataque a classe cultural e artística.

De forma geral, a pesquisa que está em curso nesse momento busca mapear a trajetória de Furtado enquanto ator político no âmbito da política cultural, principalmente porque são poucas as pesquisas de maior extensão que tratam deste tema específico, quando abordam a contribuição de Celso Furtado. Por essa razão, esta investigação visa contribuir para preencher esta lacuna sobre a atuação do renomado economista, que foi também um grande pensador da cultura brasileira e defensor da democracia em diversos momentos da sua vida, mesmo enquanto esteve exilado. O mapeamento de parte da trajetória de Furtado, suas redes de relações, as sínteses em torno das noções de cultura, desenvolvimento, criatividade e identidade nacional serão melhores analisados nos próximos meses, à luz da documentação, especialmente aquela sob a salvaguarda do IEB-USP.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBALHO, Alexandre B. *A política cultural segundo Celso Furtado*. In: Cultura e desenvolvimento: perspectivas políticas e econômicas. Org. Alexandre Barbalho et al. Salvador, EDUFBA, 2011. p. 107 a 127.

BRASIL. Decreto nº 91.144, de 15 de março de 1985. Presidência da República, Casa Civil, Subchefia para Assuntos Jurídicos. Disponível em <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1980-1987/decreto-91144-15-marco-1985-441406-publicacaooriginal-1-pe.html>

BOTELHO, Isaura. *Romance de formação: Funarte e política cultural 1976-1990*. 2ª edição. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2023.

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

D'AGUIAR, Rosa. *Pensando a Cultura*. In: *Celso Furtado 5: Ensaio sobre cultura e o Ministério da Cultura*. Org. Rosa Freire de Aguiar Furtado. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

FERRON, Fabio Maleronka; ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Cultura e política: A criação do Ministério da Cultura na Redemocratização do Brasil*. Tempo Social, São Paulo, revista de sociologia da USP. v. 31, n. 1, p.173-193. 2019.

FURTADO, Celso. *Que somos?* Conferência no I Encontro Nacional de Política Cultural. Belo Horizonte, 1984. In: *Arquivos Celso Furtado 5: Ensaio sobre cultura e o Ministério da Cultura*. Org. Rosa Freire de Aguiar Furtado. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

FURTADO, Celso. *Arquivos Celso Furtado 5: Ensaio sobre cultura e o Ministério da Cultura*. Org. Rosa Freire de Aguiar Furtado. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

FURTADO, Celso. *Diários Intermitentes (1937-2002)*. Org. Rosa Freire de Aguiar Furtado. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SILVA, Frederico A; MIDDLEJ, Suylan. *Políticas públicas culturais: a voz dos gestores*. Brasília: IPEA, 2011.

SUDENE. *Quem foi Celso Furtado?* Site da Superintendência do desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), 31 de janeiro de 2017. Disponível em:

<https://www.gov.br/sudene/pt-br/assuntos/sobre-a-biblioteca-celso-furtado/quem-foi-celso-furtado> Acesso em 28/01/2025.

VASCONCELOS, Frederico. *O outro lado, a cultura da broa de milho*. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 2001. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/folha/80anos/outro_lado.shtml . Acesso em 22 de fevereiro de 2025.

DESAFIOS E PERSPECTIVAS PARA A IMPLEMENTAÇÃO DA CONVENÇÃO DA DIVERSIDADE CULTURAL NO SÉCULO XXI: ENTRE AVANÇOS E RETROCESSOS

Chris Zelglia¹

RESUMO: A Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, adotada pela UNESCO em 2005, representa um marco fundamental no reconhecimento da cultura como um direito humano e um pilar para o desenvolvimento sustentável. Este artigo propõe uma reflexão crítica sobre os avanços e retrocessos na aplicação da Convenção, com foco na mercantilização da cultura, na homogeneização cultural e na marginalização de grupos minoritários, especialmente em cidades do interior. A análise aborda desafios como a falta de recursos, infraestrutura e capacitação dos gestores, além do impacto dos discursos antidiversidade e das políticas de exclusão. O texto conclui com propostas para fortalecer políticas culturais inclusivas e sustentáveis, garantindo a proteção e promoção da diversidade cultural no século XXI.

PALAVRAS-CHAVE: Diversidade cultural, políticas públicas, cidades do interior, mercantilização, homogeneização.

Introdução

A Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, adotada pela UNESCO em 2005, representa um marco fundamental no reconhecimento da cultura como um direito humano e um pilar para o desenvolvimento sustentável. Completando 20 anos em 2025, a Convenção surge como resposta à crescente globalização e ao risco de homogeneização cultural, especialmente com a expansão das indústrias culturais transnacionais. Seu objetivo principal é proteger e promover a diversidade das expressões culturais, reconhecendo a cultura como um vetor

¹ **Chris Zelglia:** Arquiteta, Urbanista pela PUC RIO, especializada em Gestão Pública dos Direitos Humanos pela UFRJ e Produção Cultural pela UFRGS. Graduanda em Psicanálise pela IBRAPSI. Diretora regional do Fórum de CMPC RJ, parecerista e ativista cultural. E-mail: kikazelglia@gmail.com

de desenvolvimento e diálogo intercultural (UNESCO, 2005). No entanto, em um cenário global marcado por crises democráticas, desigualdades socioeconômicas e a ascensão de discursos antidiversidade, a implementação da Convenção enfrenta desafios complexos.

Este artigo propõe uma reflexão crítica sobre os avanços e retrocessos na aplicação da Convenção, com foco especial na mercantilização da cultura, na homogeneização cultural e na marginalização de expressões culturais de grupos minoritários, incluindo aqueles em cidades do interior. A escolha desse tema se justifica pela necessidade de avaliar os impactos reais da Convenção após duas décadas de sua adoção, especialmente em um contexto onde a diversidade cultural está sob constante ameaça.

A mercantilização da cultura é um fenômeno que transforma expressões culturais em produtos de consumo, muitas vezes em detrimento de seu significado original. Isso é particularmente evidente em cidades do interior, onde festas tradicionais e artesanato são apropriados por grandes empresas, sem benefícios significativos para as comunidades locais (YÚDICE, 2004). Por outro lado, a homogeneização cultural, impulsionada pela globalização e pela hegemonia das indústrias culturais ocidentais, resulta na perda de tradições locais e na adoção de padrões culturais globais, muitas vezes descontextualizados (CANCLINI, 2008).

Além disso, a marginalização de grupos minoritários é um problema persistente. Em cidades do interior, comunidades indígenas, quilombolas e outras minorias enfrentam dificuldades para preservar suas expressões culturais, muitas vezes sem acesso a recursos ou apoio governamental. Um exemplo é a comunidade Kalunga, em Goiás, que luta para manter suas tradições diante da pressão do agronegócio e da urbanização (ARRUTI, 2006).

O objetivo deste artigo é, portanto, analisar como a Convenção tem sido (ou não) instrumentalizada para enfrentar essas questões, propondo reflexões e recomendações para o futuro. A metodologia utilizada inclui uma revisão bibliográfica de documentos oficiais, relatórios e estudos acadêmicos, além de exemplos concretos de políticas culturais implementadas em diferentes contextos, com ênfase nas cidades do interior.

A relevância deste estudo se justifica pelo momento atual das políticas culturais, tanto no Brasil quanto no cenário internacional. A realização da III MONDIACULT/UNESCO e as comemorações dos 20 anos da Convenção oferecem uma oportunidade única para refletir sobre os desafios e perspectivas da diversidade cultural no século XXI. Este artigo busca contribuir para esse debate, promovendo reflexões críticas e engajadas sobre a proteção e promoção da diversidade cultural, com foco especial nas cidades do interior e nos grupos mais vulneráveis.

A Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais trouxe avanços significativos desde sua adoção em 2005. Um dos principais legados é o reconhecimento da cultura como um direito humano e um pilar para o desenvolvimento sustentável. Esse reconhecimento tem incentivado a criação de políticas públicas que valorizam a diversidade cultural, tanto em nível nacional quanto local.

1.1. Reconhecimento da Cultura como Direito Humano

A Convenção estabeleceu um marco ao afirmar que a diversidade cultural é um patrimônio comum da humanidade e que sua proteção é essencial para a dignidade humana e o desenvolvimento social. Esse princípio tem sido instrumentalizado em diversos países para fortalecer políticas culturais inclusivas. No Brasil, por exemplo, a Convenção inspirou a criação do Plano Nacional de Cultura (PNC) em 2010, que integra a cultura às políticas de desenvolvimento e promove a participação social na gestão cultural (MINC, 2010).

1.2. Cooperação Internacional e Financiamento

A Convenção também incentivou a cooperação internacional, com mecanismos como o Fundo Internacional para a Diversidade Cultural (FIDC), que financia projetos em países em desenvolvimento. Desde sua criação, o FIDC apoiou mais de 120 projetos em 60 países, com foco em áreas como capacitação, desenvolvimento de políticas e promoção de indústrias culturais locais (UNESCO, 2021). No Brasil, projetos como o Pontos de Cultura têm se beneficiado indiretamente desse apoio internacional, fortalecendo iniciativas comunitárias de base cultural.

1.3. Inclusão de Grupos Minoritários

A Convenção também tem contribuído para a inclusão de grupos minoritários, como indígenas e quilombolas, nas políticas culturais. No Brasil, a Política Nacional de Cultura Viva tem sido um instrumento importante para o reconhecimento e valorização das expressões culturais desses grupos, promovendo a participação social e a democratização do acesso aos recursos culturais (MINC, 2014).

A implementação da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais enfrenta desafios profundos e multifacetados, que refletem as complexidades do cenário global e local no século XXI. Esses desafios são agravados por crises democráticas, desigualdades socioeconômicas e a ascensão de discursos antidiversidade, que ameaçam os princípios fundamentais da Convenção. Abaixo, detalho os principais problemas:

2.1. Mercantilização da Cultura

A mercantilização da cultura é um dos maiores obstáculos para a proteção da diversidade cultural. Esse fenômeno transforma expressões culturais em produtos de consumo, muitas vezes esvaziando seu significado simbólico e comunitário. Em cidades do interior, onde a cultura local é rica e autêntica, a mercantilização tem impactos particularmente negativos.

Exemplo 1: Festas Tradicionais e Turismo Predatório

Em cidades como Paraty (RJ) e Pirenópolis (GO), festas tradicionais como a Festa do Divino Espírito Santo e o Carnaval de Rua têm sido apropriadas por grandes empresas de turismo, que lucram com a venda de pacotes turísticos sem garantir que os benefícios econômicos cheguem às comunidades locais. Isso resulta na perda do caráter comunitário dessas festas, que passam a ser encaradas como espetáculos para turistas (YÚDICE, 2004).

O artesanato local, que é uma expressão cultural importante em muitas cidades do interior, tem sido massificado e padronizado para atender às demandas do mercado. Em Alto do Moura (PE), conhecido como o maior centro de artesanato figurativo da América Latina, muitos artesãos têm abandonado técnicas tradicionais para produzir

peças em série, visando atender ao mercado turístico. Isso compromete a autenticidade e a diversidade das expressões culturais locais (IPHAN, 2019).

2.2. Homogeneização Cultural

A homogeneização cultural, impulsionada pela globalização e pela hegemonia das indústrias culturais ocidentais, é outro desafio significativo. Esse processo resulta na perda de tradições locais e na adoção de padrões culturais globais, muitas vezes descontextualizados.

Em cidades do interior, as redes sociais e plataformas digitais têm contribuído para a disseminação de padrões culturais globais, especialmente entre os jovens. Em Serra Talhada (PE), por exemplo, tradições como o Baião e o Forró Pé-de-Serra estão sendo substituídas por gêneros musicais globais, como o funk e o pop, que dominam as playlists locais. Isso reflete uma perda de identidade cultural e uma tendência à homogeneização (CANCLINI, 2008).

Festivais tradicionais estão sendo substituídos por eventos comerciais, que não refletem a identidade cultural local. Em Campina Grande (PB), o São João, que era uma celebração autêntica da cultura nordestina, tem sido cada vez mais influenciado por patrocínios de grandes marcas, que impõem uma estética e um formato padronizados, distanciando-se das raízes culturais locais (SANTOS, 2017).

2.3. Marginalização de Grupos Minoritários

A marginalização de grupos minoritários é um problema persistente que afeta diretamente a diversidade cultural. Comunidades indígenas, quilombolas, ciganos e outras minorias enfrentam dificuldades para preservar suas expressões culturais, muitas vezes sem acesso a recursos ou apoio governamental.

A comunidade Kalunga, em Goiás, que é uma das maiores comunidades quilombolas do Brasil, enfrenta desafios significativos para manter suas tradições culturais diante da pressão do agronegócio e da urbanização. A falta de políticas públicas específicas para a proteção de suas terras e cultura tem resultado na perda de saberes tradicionais, como a produção de artesanato e a prática de rituais religiosos (ARRUTI, 2006).

Em cidades do interior da Amazônia, como São Gabriel da Cachoeira (AM), os

povos indígenas enfrentam dificuldades para preservar suas línguas e tradições culturais diante da influência de modelos culturais hegemônicos. A falta de políticas educacionais que valorizem as línguas indígenas e a ausência de apoio para a produção cultural local são obstáculos significativos (LIMA, 2015).

2.4. Falta de Recursos e Infraestrutura

A falta de recursos e infraestrutura é um dos maiores entraves para a implementação efetiva da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, especialmente em cidades do interior. No entanto, esse problema não se limita apenas à escassez de financiamento ou à precariedade de equipamentos culturais. Ele está intrinsecamente ligado ao despreparo dos gestores públicos, que muitas vezes não possuem a capacitação necessária para formular, executar e monitorar políticas culturais eficazes. Essa combinação de fatores resulta em iniciativas descontinuadas, má gestão de recursos e, conseqüentemente, na perpetuação de desigualdades culturais.

2.4.1. Centralização de Recursos e Desigualdades Regionais

A distribuição de recursos para a cultura no Brasil é marcada por uma forte centralização nas capitais e grandes centros urbanos, deixando as cidades do interior em situação de desvantagem. Dados do Sistema de Informações e Indicadores Culturais (SIIC), do Ministério da Cultura, mostram que, historicamente, mais de 70% dos investimentos em cultura estão concentrados nas regiões Sudeste e Sul, enquanto o Nordeste e o Norte, que abrigam algumas das expressões culturais mais ricas do país, recebem menos de 20% dos recursos (MINC, 2019). Essa desigualdade regional foi agravada pelos cortes orçamentários na área cultural durante o governo Bolsonaro (2019-2022), que afetaram principalmente as regiões mais pobres. Com a retomada do Ministério da Cultura em 2023, há expectativas de uma redistribuição mais equitativa dos recursos, mas ainda são necessários dados atualizados para confirmar essa tendência.

2.4.2. Despreparo dos Gestores Culturais

O despreparo dos gestores culturais é um dos problemas mais críticos para a implementação eficaz de políticas públicas na área da cultura. Esse despreparo se manifesta principalmente em dois aspectos: a falta de capacitação técnica e a má gestão

de recursos. Esses dois pontos são interligados e têm impactos profundos na gestão da cultura, especialmente em contextos onde os recursos já são escassos e as demandas são grandes. Esse cenário reflete uma cultura política patrimonialista, onde cargos na área cultural são muitas vezes ocupados por indicações políticas, sem critérios técnicos ou meritocráticos.

A falta de capacitação técnica dos gestores culturais é um problema estrutural que afeta a formulação, execução e monitoramento de políticas públicas na área da cultura. Muitos gestores não possuem formação específica em gestão cultural ou experiência na área, o que resulta em decisões inadequadas e na incapacidade de aproveitar oportunidades de financiamento e cooperação.

Muitos gestores não estão familiarizados com os mecanismos de financiamento disponíveis, como o Fundo Nacional de Cultura (FNC), o Fundo Internacional para a Diversidade Cultural (FIDC) e programas de incentivo fiscal, como a Lei Rouanet. Isso resulta em subutilização desses recursos e em oportunidades perdidas para o desenvolvimento de projetos culturais.

A falta de capacitação técnica também se reflete na elaboração de projetos culturais, que muitas vezes são mal planejados e não atendem aos critérios necessários para aprovação em editais e programas de financiamento. Isso limita o acesso a recursos e compromete a execução de iniciativas importantes.

Sem formação adequada, muitos gestores não conseguem desenvolver uma visão estratégica para a cultura em seus municípios, resultando em políticas descontinuadas e sem impacto significativo. A má gestão de recursos é outro problema grave que decorre diretamente do despreparo dos gestores culturais. A falta de conhecimento sobre planejamento, execução e prestação de contas resulta em desperdício de recursos, projetos descontinuados e insatisfação da comunidade. A má gestão de recursos públicos destinados à cultura resulta em projetos mal executados, superfaturamento e, em alguns casos, desvio de verbas. Isso não apenas compromete a eficácia das políticas culturais, mas também gera desconfiança por parte da população e dos agentes culturais. A falta de planejamento e de capacidade técnica muitas vezes resulta em projetos que são iniciados, mas não concluídos, devido à má gestão de prazos, recursos e equipes. Isso gera frustração e descrença na capacidade do poder

público de promover a cultura. A prestação de contas é uma etapa crucial para a gestão de recursos públicos, mas muitos gestores enfrentam dificuldades nesse processo devido à falta de capacitação. Isso pode resultar em atrasos, penalidades e até mesmo na perda de acesso a recursos futuros.

A combinação de falta de capacitação técnica e má gestão de recursos tem consequências graves para a gestão da cultura, especialmente em contextos onde os recursos já são limitados. Sem gestores capacitados e uma gestão adequada de recursos, as políticas culturais tendem a ser ineficazes, com pouco impacto real na promoção da diversidade cultural e no desenvolvimento local.

Para superar o despreparo dos gestores culturais, é necessário investir em capacitação técnica e formação continuada. Algumas propostas incluem: Cursos de Capacitação: Parcerias entre o Ministério da Cultura, universidades e organizações da sociedade civil para oferecer cursos de gestão cultural para gestores municipais. Assessoria Técnica: Criação de um programa de assessoria técnica para auxiliar gestores na elaboração de projetos, captação de recursos e prestação de contas. Critérios Técnicos para Nomeações: Estabelecimento de critérios técnicos e meritocráticos para a nomeação de gestores culturais, evitando indicações políticas e nepotismo. Fortalecimento dos Conselhos Municipais de Cultura: Incentivo à criação e fortalecimento de conselhos municipais de cultura, com participação ativa da sociedade civil.

2.4.3. Dependência de Recursos Federais e Falta de Autonomia

A dependência de recursos federais e a falta de autonomia financeira são problemas estruturais que afetam a gestão cultural em muitos municípios, especialmente nas cidades do interior. Essa dependência limita a capacidade dos gestores locais de planejar e executar políticas culturais de forma independente e sustentável, criando um ciclo vicioso de ineficiência e descontinuidade.

Em muitos municípios, o orçamento destinado à cultura é insuficiente para cobrir as necessidades básicas, como a manutenção de equipamentos culturais e a realização de eventos. Isso resulta em políticas culturais limitadas e pouco impactantes.

Em contextos de crise econômica, a cultura muitas vezes é relegada a um segundo plano, com recursos sendo direcionados para áreas consideradas mais urgentes, como saúde e educação. Isso limita ainda mais a capacidade de investimento em cultura.

A falta de autonomia financeira também se reflete na dificuldade de captação de recursos privados. Muitos municípios não possuem políticas de incentivo fiscal ou parcerias com o setor privado, limitando suas fontes de financiamento.

Para superar a dependência de recursos federais e a falta de autonomia financeira, é necessário adotar uma abordagem mais integrada e participativa como:

- Fortalecimento dos Fundos Municipais de Cultura:** Criação ou fortalecimento de fundos municipais de cultura, com recursos próprios e mecanismos de captação de recursos privados.
- Incentivos Fiscais Locais:** Desenvolvimento de legislações locais que incentivem patrocínios privados, seguindo o modelo da Lei Rouanet, mas adaptado às realidades municipais.
- Capacitação para Captação de Recursos:** Cursos e programas de capacitação para gestores municipais, com foco na elaboração de projetos, captação de recursos e prestação de contas.
- Parcerias com o Setor Privado e a Sociedade Civil:** Estímulo a parcerias com o setor privado e a sociedade civil, por meio de editais, programas de incentivo e projetos colaborativos.
- Descentralização dos Recursos Federais:** Defesa de uma maior descentralização dos recursos federais, com critérios mais justos e transparentes para a distribuição de verbas, priorizando municípios menores e mais pobres.

2.4.4. Falta de Infraestrutura Cultural

A falta de infraestrutura cultural é um dos maiores desafios para a implementação de políticas públicas na área da cultura, especialmente em cidades do interior. A ausência de equipamentos culturais adequados, como teatros, museus, bibliotecas e centros culturais, limita o acesso da população às expressões culturais e dificulta a realização de eventos e atividades que promovam a diversidade cultural. Essa carência é agravada pela desigualdade regional e pela falta de investimentos em infraestrutura cultural nas áreas mais pobres do país.

Para entender a dimensão do problema, é importante analisar dados estatísticos que evidenciam a carência de infraestrutura cultural no Brasil. Abaixo, apresento alguns dados relevantes: Segundo o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais

(SNIIC), em 2020, apenas 12% dos municípios brasileiros possuíam teatros ou salas de espetáculo, e apenas 8% contavam com museus. A maioria desses equipamentos está concentrada nas capitais e grandes centros urbanos, enquanto as cidades do interior enfrentam uma grave carência (MINC, 2020).

Dados do Sistema Nacional de Bibliotecas Públicas (SNBP) mostram que, em 2021, apenas 67% dos municípios brasileiros possuíam bibliotecas públicas. Além disso, muitas dessas bibliotecas estão em condições precárias, com acervos desatualizados e infraestrutura inadequada (SNBP, 2021).

Um levantamento realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) em 2019 revelou que apenas 15% dos municípios possuíam centros culturais ou casas de cultura. Nas regiões Norte e Nordeste, esse percentual cai para menos de 10% (IBGE, 2019).

A falta de infraestrutura também se reflete no acesso à cultura digital. Segundo o IBGE, em 2021, apenas 58% dos domicílios nas áreas rurais tinham acesso à internet, o que limita o acesso a conteúdos culturais online e a participação em atividades culturais digitais (IBGE, 2021).

A ausência de equipamentos culturais adequados tem impactos profundos na gestão da cultura e no acesso da população às expressões culturais. A falta de teatros, museus, bibliotecas e centros culturais limita o acesso da população, especialmente nas cidades do interior, onde os equipamentos culturais são escassos ou inexistentes. Isso resulta em uma população menos engajada culturalmente e com menos oportunidades de desenvolvimento pessoal e social. A ausência de infraestrutura adequada dificulta a realização de eventos culturais, como festivais, exposições e shows. Muitas vezes, os gestores precisam improvisar espaços ou cancelar eventos devido à falta de locais apropriados, e a falta de espaços para a realização de atividades culturais resulta na desvalorização das expressões culturais locais. Artistas e grupos culturais enfrentam dificuldades para se apresentar e divulgar seu trabalho, o que contribui para a perda de tradições e saberes locais. A infraestrutura cultural é essencial para o desenvolvimento do turismo cultural, que é uma importante fonte de renda para muitas cidades. A falta de equipamentos culturais adequados limita o potencial turístico dessas localidades, resultando em perda de oportunidades econômicas.

2.5. Discursos Antidiversidade e Políticas de Exclusão

A ascensão de discursos antidiversidade e a implementação de políticas de exclusão representam um dos retrocessos mais significativos para a proteção e promoção da diversidade cultural no século XXI. Esses discursos, muitas vezes associados a governos autoritários, conservadores ou populistas, promovem a homogeneização cultural, a marginalização de grupos minoritários e a desvalorização das expressões culturais que não se alinham a uma visão hegemônica e excludente de cultura. Esse cenário é particularmente preocupante em um contexto global marcado por crises democráticas, polarização política e o fortalecimento de narrativas nacionalistas e xenofóbicas.

Os discursos antidiversidade têm ganhado força em diversos países, especialmente na última década, impulsionados por líderes políticos que defendem uma visão homogênea e excludente de cultura. Esses discursos são frequentemente associados à ideia de que a cultura nacional deve ser protegida de influências externas, muitas vezes associada a narrativas xenofóbicas e anti-imigração. A defesa de valores tradicionais e a rejeição de expressões culturais que desafiam normas de gênero, sexualidade ou religião. A negação ou minimização de violações históricas, como o colonialismo, a escravidão e o genocídio indígena, muitas vezes associada à glorificação de figuras e símbolos opressores.

Os discursos antidiversidade têm impactos profundos na implementação da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais. Os principais impactos são: Marginalização de Grupos Minoritários: Os discursos antidiversidade resultam na marginalização de grupos minoritários, como indígenas, quilombolas, imigrantes, LGBTQIA+ e comunidades tradicionais. Esses grupos enfrentam dificuldades para preservar e promover suas expressões culturais, muitas vezes sem acesso a recursos ou apoio governamental. Censura e Perseguição a Artistas e Agentes Culturais: Em muitos países, artistas e agentes culturais que desafiam os discursos hegemônicos são censurados, perseguidos ou criminalizados. Desmonte de Políticas Culturais Inclusivas: Os discursos antidiversidade muitas vezes resultam no desmonte de políticas culturais inclusivas e na redução de orçamentos para a cultura. Promoção de uma Visão Homogênea de Cultura: Os discursos antidiversidade

promovem uma visão homogênea e excludente de cultura, que desvaloriza as expressões culturais que não se alinham a essa visão. Isso resulta na perda de tradições locais e na homogeneização cultural.

Durante o governo Bolsonaro, o orçamento do Ministério da Cultura foi drasticamente reduzido, afetando diretamente a implementação da Convenção. Programas como os Pontos de Cultura e o Fundo Nacional de Cultura (FNC) sofreram cortes significativos, limitando o apoio a iniciativas locais e comunitárias. As políticas de exclusão muitas vezes resultam na desvalorização do patrimônio cultural, especialmente quando esse patrimônio está associado a grupos minoritários. Para enfrentar os discursos antidiversidade e as políticas de exclusão, é necessário adotar uma abordagem integrada, com foco na promoção da diversidade cultural e na defesa dos direitos humanos. Algumas propostas incluem a defesa de políticas culturais inclusivas, com foco na proteção e promoção da diversidade cultural e no apoio a grupos minoritários. Desenvolvimento de programas educacionais que promovam a diversidade cultural e combatam os discursos antidiversidade. Criação de mecanismos de proteção para artistas e agentes culturais que enfrentam censura ou perseguição. Estímulo à mobilização da sociedade civil na defesa da diversidade cultural e no combate às políticas de exclusão. Os discursos antidiversidade e as políticas de exclusão representam uma ameaça significativa para a implementação da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais.

3. Cidades do Interior: Um Caso Especial

As cidades do interior representam um cenário particularmente sensível para a implementação da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais. Por um lado, elas são guardiãs de tradições culturais autênticas e diversificadas, muitas vezes enraizadas em práticas ancestrais e saberes tradicionais. Por outro, enfrentam desafios específicos, como a falta de infraestrutura, o êxodo rural e a pressão de modelos culturais hegemônicos. Esses problemas são agravados pela falta de políticas públicas específicas e pela marginalização dessas localidades no cenário nacional. Abaixo, detalhamos dois dos principais desafios enfrentados pelas cidades do interior: a preservação do patrimônio cultural e o êxodo rural com a consequente perda de saberes tradicionais.

3.1. Preservação do Patrimônio Cultural

A preservação do patrimônio cultural é um dos maiores desafios enfrentados pelas cidades do interior. O patrimônio cultural dessas localidades inclui não apenas edificações históricas, mas também práticas, rituais, festas, artesanatos, músicas e saberes tradicionais que são transmitidos de geração em geração. No entanto, a falta de recursos, infraestrutura e políticas públicas específicas tem comprometido a preservação desse patrimônio. Muitas cidades do interior não possuem recursos financeiros para investir na conservação de seu patrimônio cultural. Edificações históricas, como igrejas, casarões e museus, muitas vezes estão em estado de abandono, sujeitas à deterioração e ao vandalismo. A falta de manutenção adequada resulta na perda irreparável de bens culturais que são essenciais para a identidade local.

Pressão do Desenvolvimento Urbano e do Agronegócio: O desenvolvimento urbano desordenado e a expansão do agronegócio têm impactado negativamente a preservação do patrimônio cultural. Em muitas cidades do interior, áreas históricas são destruídas para dar lugar a empreendimentos imobiliários ou monoculturas, resultando na perda de bens culturais e na descaracterização da paisagem urbana e rural. A ausência de políticas públicas específicas para a preservação do patrimônio cultural nas cidades do interior é outro problema grave. Muitas vezes, as políticas culturais são centralizadas nas capitais e grandes centros urbanos, deixando as cidades menores sem acesso a recursos e apoio técnico. Isso resulta em iniciativas descontinuadas e pouco impactantes.

3.2. Êxodo Rural e Perda de Saberes Tradicionais

O êxodo rural é um fenômeno que afeta profundamente as cidades do interior, resultando na perda de saberes tradicionais e na desestruturação das comunidades locais. A migração de jovens para as cidades em busca de melhores oportunidades de emprego e educação resulta na perda de saberes tradicionais, como o artesanato, a música, a culinária e os rituais locais. Esses saberes, que são transmitidos oralmente de geração em geração, correm o risco de desaparecer com a migração das novas gerações.

O êxodo rural também resulta no envelhecimento da população que permanece no campo, dificultando a transmissão de saberes tradicionais. Muitos idosos, que são os

guardiões desses saberes, não têm para quem transmiti-los, resultando na perda irreparável de conhecimentos e práticas culturais.

A perda de saberes tradicionais têm um impacto profundo na identidade cultural das cidades do interior. Esses saberes são essenciais para a construção da identidade local e para a manutenção das tradições culturais. Sua perda resulta na homogeneização cultural e na desvalorização das expressões culturais locais.

4. A Questão Religiosa nas Políticas Públicas: Preconceito e Dificuldades de Acesso para Religiões de Matriz Africana

A questão religiosa é um tema sensível e pouco discutido no âmbito das políticas públicas de cultura, mas que tem impactos profundos na implementação da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais. No Brasil, as religiões de matriz africana, como o Candomblé e a Umbanda, enfrentam historicamente o preconceito e a marginalização, o que se reflete na dificuldade de acesso a recursos e fomentos culturais. Esse cenário é agravado pelo crescimento do neopentecostalismo, que tem alimentado discursos de intolerância e ataques às religiões afro-brasileiras. Um exemplo emblemático dessa tensão é a questão das alas das baianas nas escolas de samba, que ilustra como o preconceito religioso pode impactar a cultura e a diversidade.

4.1. Preconceito e Marginalização das Religiões de Matriz Africana

As religiões de matriz africana são parte fundamental da diversidade cultural brasileira, com raízes profundas na história e na identidade do país. No entanto, essas religiões enfrentam um histórico de perseguição, marginalização e preconceito, que se reflete nas políticas públicas e no acesso a recursos culturais.

Histórico de Perseguição: Desde o período colonial, as religiões de matriz africana foram perseguidas e criminalizadas, com práticas como o candomblé sendo consideradas "feitiçaria" e "bruxaria". Esse histórico de perseguição deixou marcas profundas, que ainda se refletem no preconceito e na discriminação enfrentados por essas religiões.

Falta de Reconhecimento e Valorização: Apesar de sua importância cultural, as religiões de matriz africana muitas vezes não são reconhecidas e valorizadas nas políticas públicas de cultura. Isso resulta em dificuldades de acesso a recursos e

fomentos, além da marginalização de suas expressões culturais. Crescimento do Neopentecostalismo: O crescimento do neopentecostalismo no Brasil tem alimentado discursos de intolerância e ataques às religiões de matriz africana. Líderes religiosos neopentecostais frequentemente associam essas religiões ao "mal" e ao "demônio", promovendo a discriminação e a violência contra seus praticantes.

4.2. Dificuldades de Acesso a Recursos e Fomentos Culturais

As dificuldades de acesso a recursos e fomentos culturais são um reflexo direto do preconceito e da marginalização enfrentados pelas religiões de matriz africana.

Essas dificuldades se manifestam de diversas formas: Exclusão de Editais e Programas: Muitos editais e programas de fomento cultural não consideram as especificidades das religiões de matriz africana, resultando na exclusão de projetos relacionados a essas tradições. Além disso, há casos de projetos que são rejeitados devido ao preconceito religioso. As religiões de matriz africana muitas vezes não possuem acesso a espaços e infraestrutura adequados para a realização de suas práticas e eventos culturais. Isso limita sua capacidade de promover e preservar suas expressões culturais.

A violência e a intolerância religiosa são obstáculos adicionais para o acesso a recursos e fomentos culturais. Terreiros e centros de umbanda frequentemente sofrem ataques e vandalismo, o que dificulta a realização de atividades culturais e a captação de recursos.

4.3. A Questão das Alas das Baianas nas Escolas de Samba

Um exemplo emblemático da tensão entre a cultura e o preconceito religioso é a questão das alas das baianas nas escolas de samba. As alas das baianas são uma homenagem às tias baianas, mulheres negras que tiveram um papel fundamental na formação das escolas de samba e na preservação das tradições afro-brasileiras. No entanto, essas alas têm enfrentado críticas e ataques por parte de grupos neopentecostais, que as associam às religiões de matriz africana e promovem discursos de intolerância.

As alas das baianas têm uma conexão profunda com as religiões de matriz africana, refletindo a influência dessas tradições na cultura brasileira. No entanto, essa

conexão tem sido alvo de críticas e ataques por parte de grupos neopentecostais, que veem as alas como uma "apologia ao demoníaco". A pressão dos grupos neopentecostais têm impactado as escolas de samba, que muitas vezes precisam se defender de acusações de "promoção do satanismo" e "desrespeito às religiões cristãs". Isso resulta em autocensura e na diminuição da visibilidade das alas das baianas, que são uma parte essencial da cultura do samba.

A questão das alas das baianas ilustra como o preconceito religioso pode impactar a cultura e a diversidade, limitando a expressão de tradições afro-brasileiras e promovendo a homogeneização cultural.

Conclusão

A Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais representa um marco importante na luta pela valorização da cultura como um direito humano e um pilar para o desenvolvimento sustentável. No entanto, sua implementação no século XXI enfrenta desafios complexos, especialmente em um contexto global marcado por crises democráticas e desigualdades. Em cidades do interior, esses desafios são ainda mais evidentes, exigindo políticas culturais mais inclusivas e sustentáveis. A Convenção deve ser instrumentalizada como uma ferramenta para promover políticas culturais inclusivas e sustentáveis, especialmente em cidades do interior. Isso inclui: Fortalecimento de políticas locais: Incentivar a criação de conselhos municipais de cultura, com participação ativa das comunidades locais. Financiamento sustentável: Ampliar o acesso a recursos internacionais, como o FIDC, e garantir que os benefícios cheguem às comunidades mais vulneráveis. Educação e conscientização: Promover programas educacionais que valorizem a diversidade cultural e combatam a homogeneização. Proteção de grupos minoritários: Garantir que políticas culturais incluam medidas específicas para proteger e promover as expressões culturais de comunidades indígenas, quilombolas e outras minorias.

Apesar dos retrocessos, a Convenção continua sendo uma ferramenta essencial para promover a diversidade cultural e garantir que todas as vozes sejam ouvidas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRUTI, José Maurício. Mocambo: Antropologia e História do Processo de Formação Quilombola. Bauru: EDUSC, 2006.

CANCLINI, Néstor García. Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. São Paulo: EdUSP, 2008.

IPHAN. Relatório de Gestão 2018-2019. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2019.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Plano Nacional de Cultura. Brasília: Ministério da Cultura, 2010.

UNESCO. Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais. Paris: UNESCO, 2005.

UNESCO. Fundo Internacional para a Diversidade Cultural (FIDC): Relatório Anual 2021. Paris: UNESCO, 2021.

YÚDICE, George. A Conveniência da Cultura: Usos da Cultura na Era Global. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

Sistema de Informações e Indicadores Culturais (SIIC):

- a. Site oficial do Ministério da Cultura: <https://www.gov.br/cultura>
- b. Acesso ao SIIC: <https://www.cultura.gov.br/siic>

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE):

- a. Pesquisas sobre cultura e investimentos públicos: <https://www.ibge.gov.br>

Fundo Nacional de Cultura (FNC):

- a. Dados sobre investimentos e projetos financiados: <https://www.cultura.gov.br/fnc>

MESA XXV
Patrimônio e
Memória I

O MERCADO MUNICIPAL DE CAMPOS DOS GOYTACAZES ENTRE ENCRUZILHADAS: O PROCESSO DE PATRIMONIALIZAÇÃO E O BRANQUEAMENTO DO ESPAÇO URBANO

Ianani Emílio de Castro Dias¹
Elis de Araújo Miranda²

RESUMO: Este artigo apresenta a análise da intervenção espacial com base no reconhecimento do branqueamento do centro urbano de Campos dos Goytacazes, ocorrida entre 2012 e 2017. Por meio do levantamento de documentos e periódicos históricos, busca-se compreender os símbolos do Mercado Municipal valorizados nos discursos de agentes que participam das políticas patrimoniais e culturais de Campos dos Goytacazes. O conceito de branquitude constitui o eixo analítico deste trabalho e permite desvendar os processos de apagamento de identidades negras na narrativa oficial em nome da modernização do espaço urbano. O caso de Campos dos Goytacazes oferece uma perspectiva crítica sobre as práticas de intervenção urbanística e sobre o papel das políticas de patrimonialização na manutenção do racismo estrutural no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: branquitude; Mercado Municipal; Campos dos Goytacazes; política de patrimonialização.

INTRODUÇÃO

Os mercados públicos, desde sua origem na Antiguidade, desempenham uma função central no abastecimento e na economia das cidades, adaptando-se e ressignificando-se conforme as transformações urbanas e sociais. No contexto brasileiro, esses espaços foram influenciados por intervenções urbanísticas que impuseram ao espaço urbano princípios de higienização e controle social, em especial a partir do século XIX. Em Campos dos Goytacazes, município situado na região Norte Fluminense, com 483.549 habitantes, dos quais 85.408 se autodeclararam pretos e 193.892 pardos (IBGE, 2022), o Mercado Municipal reflete o processo de alteração urbana da cidade e as dinâmicas de exclusão racial que acompanharam essas mudanças.

Inaugurado em 15 de setembro 1921, o Mercado Municipal materializa uma política de planejamento urbano que, desde sua concepção, visava transformar uma cidade marcada pela herança colonial e pela presença de trabalhadores negros e pardos

¹ Geógrafa. Produtora cultural. Mestre em Desenvolvimento Regional pela Universidade Federal Fluminense. iananidias@gmail.com

² Geógrafa. Doutora em Geografia. Docente dos cursos de graduação em Geografia e do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Regional da Universidade Federal Fluminense. elismiranda@id.uf.br

em um espaço adaptado à lógica eurocêntrica de progresso e higienização e à valorização da técnica com a ascensão da engenharia (ABREU, 2014; p.242-254).

No século XXI, o Mercado Municipal passa a ser alvo de projetos de modernização e revitalização do Centro, que buscam a refuncionalização do espaço sob a atração do consumo da classe média. Tudo isso em conjuntura de um Estado cada vez mais pressionado pela lógica da rentabilidade, da financeirização e da gestão privada de bens e serviços coletivos do neoliberalismo, no qual o espaço urbano – sob discursos de planejamentos estratégicos e *marketing city* – é uma mercadoria marcada pelos que podem ou não o acessar.

Branquitude, conforme discutido por Cardoso (2017), Bento (2022) e Carone (2002), refere-se a uma construção social que reforça a supremacia branca por meio de práticas de poder e exclusão racial. Tal concepção permite desvendar os processos de apagamento de identidades negras e pardas na narrativa oficial sobre a modernização urbana. Neste trabalho, o conceito de branquitude é a ferramenta analítica para explorar como o planejamento urbano de Campos dos Goytacazes, em especial as políticas de revitalização e patrimonialização do Mercado Municipal, silencia as contribuições e as formas de sociabilidade negra e parda, promovendo uma estética urbana que privilegia os interesses da elite branca e latifundiária e de tradição escravocrata.

Nesse sentido, este trabalho tem como objetivo principal analisar o processo de branqueamento do Centro da cidade de Campos dos Goytacazes, com enfoque no processo de patrimonialização do Mercado Municipal, entre 2012 e 2017. Por meio do levantamento de documentos e periódicos históricos, incluindo acervos on-line dos jornais *Monitor campista* e *Folha da manhã*, além de fontes secundárias e arquivos públicos sobre os projetos de implementação e revitalização do mercado, este artigo busca questionar quais são os símbolos do Mercado Municipal valorizados nos discursos de agentes que participam das políticas patrimoniais/culturais de Campos dos Goytacazes.

Espera-se, pois, que este trabalho contribua para o debate sobre a racialização dos espaços urbanos no Brasil. Dessa forma, evidencia como o conceito de branquitude é fundamental para compreender as políticas de branqueamento e exclusão racial que permeiam a relação entre planejamento urbano brasileiro e políticas públicas de cultura, sobretudo as associadas à valorização do patrimônio arquitetônico e histórico e aos processos de patrimonialização em curso em todo o Brasil.

Apor último, cabe pontuar que a análise do caso de Campos dos Goytacazes, município marcado pela presença histórica de populações negras e pardas desde o período colonial brasileiro, sustentado pela escravidão, oferece uma perspectiva crítica a respeito das práticas de intervenção urbanística e do papel das políticas de patrimonialização na manutenção do racismo estrutural no Brasil.

REFERENCIAL TEÓRICO

A raça como um constructo social, com princípio de classificar, hierarquizar, subalternizar e estruturar relações, imaginários, trajetórias de indivíduos e grupos que se constituem no espaço e no cotidiano das relações sociais, continua sendo um princípio regulador de comportamentos, tratamentos e relações (Santos, 2012). Nesse sentido, entende-se a branquitude como poder associado à identidade branca, resultante da relação colonial, com efeitos na subjetividade individual e coletiva e que orienta lugares sociais para brancos e não brancos. Silva (2018) aciona o conceito de raça como dispositivo analítico, um instrumento capaz de fazer emergir o pensamento racial, em especial a subjetividade do branco em contextos aparentemente não racializados (Silva, 2018).

No espaço, a compreensão da dimensão do racismo ocorre em uma pluralidade de experiências que revelam tensões de projetos de cidade e nação (Oliveira, 2017). Assim, quando a branquitude é ocultada do recorte racial, a perpetuação da ideia de democracia racial, da pseudo-harmônica e pacífica relação étnico-racial como base da identidade nacional, reverbera a dificuldade de identificar estruturas que permitem a manutenção de práticas racistas na sociedade brasileira (Cardoso, 2017).

Corrêa (2017), ao propor um diálogo entre as ferramentas da geografia e a teoria do branqueamento, compreende o *branqueamento do território* como instrumento analítico-conceitual para interpretar e problematizar as intervenções territoriais do passado e do presente, bem como para identificar a colonialidade na realidade brasileira. Para tanto, o autor parte da premissa de que a tentativa de branqueamento no período pré e pós-abolicionista envolveu um conjunto de políticas de ordenamento territorial (nas mais diversas escalas) que impactou o controle sobre a reprodução da vida de grupos populacionais. Logo, a marginalização, ou mesmo o genocídio, marca o processo de exclusão da população negra do território até o século XXI (Corrêa, 2017).

Outro apontamento de Corrêa (2017) é que o *branqueamento do território* apresenta-se como estratégia da prática do poder para a manutenção da colonialidade.

Isso porque consiste em um dispositivo de ordenamento jurídico e simbólico, aparente ou não, do passado ou do presente, fundamentado, baseado e/ou materializado no espaço. Do mesmo modo, tem como elemento ordenador a *raça*, formando um ordenamento territorial configurado por características eurocêntricas e coloniais (Corrêa, 2017).

Portanto, a desterritorialização da população negra de locais como os centros de cidades como Rio de Janeiro, na Reforma Pereira Passos, ou de Campos, na Reforma Saturnino de Britto, pode ser entendida como uma política populacional e um processo em que o espaço foi organizado para a difusão e a reprodução de privilégios para a população branca. Isso em função de que a população negra foi expropriada e removida para áreas precárias e encaminhada para a marginalização e a ausência de direitos básicos (Corrêa, 2017).

Desse modo, o branqueamento como um dispositivo espacial de poder conforma lugares materiais e simbólicos, os quais populações vivem e vivenciam, e aparece como ferramenta de leitura e identificação de situações. Nestas, a política de branqueamento se transformou – ou teve como consequência – em práticas territoriais que produzem uma narrativa sobre nação que omite e subalterniza grupos não brancos, legitimando expulsões e remoções de comunidades negras (Corrêa, 2017).

O processo de branqueamento do território pode ser compreendido em três dimensões (Corrêa, 2017): o *branqueamento de ocupação*, que atua no ordenamento do território; o *branqueamento de imagem*, que cria imagem e/ou apaga outra em uma geografia imaginativa dos grupos e seus símbolos; e, por último, o *branqueamento de cultura*, que normatiza a cultura eurodescendente como única matriz válida em detrimento de outras. As dimensões do branqueamento sintetizam a tentativa de invisibilização e apagamento das *geo-grafias negras* e indígenas do território brasileiro.

Na concepção de Corrêa (2017), essas dimensões se articulam de forma mútua, não totalmente visível, conforme o local de análise em que o território está sendo trabalhado. Contudo, são todas influenciadas por um padrão nas relações de poder sob o aspecto racial que envolve o imaginário e a construção da ideia de *raça* na regulação das relações socioespaciais ao impactarem a ocupação de grupos que ali vivem. Assimilar o projeto de modernidade/colonialidade ajuda a entender como o *branqueamento do território* permanece e se reproduz de outras formas, ao ser acionado na intenção de organizar os espaços em prol de um grupo branco em detrimento de grupos não brancos

(Corrêa, 2017)). Isso, portanto, contribui para a manutenção de um padrão eurocêntrico na reprodução material e simbólica, uma vez que são aplicados no espaço a seletividade dos lugares a serem ocupados, os papéis a serem exercidos e os padrões simbólicos a serem valorizados.

As políticas de modernização e/ou revitalização do espaço urbano são um exemplo da continuidade do branqueamento como um dispositivo da colonialidade. Logo, é possível analisá-lo nas narrativas defensoras da modernização de espaço, seja com reformas em áreas degradadas, com a instalação de aparelhos técnicos que ajudam na circulação de pessoas; seja na inserção de bens simbólicos, os quais valorizam o padrão arquitetônico; seja na criação de áreas de lazer com museus, cinemas e teatros; seja no embelezamento, composto por jardins e praças. Portanto, o *branqueamento do território* nas ações de revitalização aparece com uma face oculta do processo de modernização e da colonialidade (Corrêa, 2017:124).

A expropriação do território pode acontecer não somente pela ocupação, bem como pela perda de valorização das referências de grupos não brancos, por meio do *branqueamento de imagem*. Investir no poder de construir discursos é uma forma de deter o avanço da desterritorialização, a qual exclui o outro dos processos de sua formação, a ponto de ser posicionado à margem da história do território e ter sua memória negada. Sendo assim, as narrativas que acompanham os territórios são conteúdos que identificam um grupo a ele e explicam o que faz uma parte do espaço ser seu território (Corrêa, 2017).

Ademais, o branqueamento criminaliza e subalterniza qualquer forma cultural que não seja ocidental-branca e classifica como folclóricas, primitivas e tradicionais a religiosidade, a linguagem, a musicalidade, a origem e a participação de negros no corpo da cultura brasileira (Corrêa, 2017). Na perspectiva de Corrêa (2017), as dimensões do branqueamento do território suscitam possibilidades de entendimento dos processos territoriais e são um dos caminhos possíveis para o debate acerca das relações raciais como uma leitura de território.

Entretanto, cabe frisar que, embora Corrêa (2017) ofereça uma análise sobre o branqueamento do território e sua relação com a colonialidade, fica clara a ausência de uma interseccionalidade que considere o impacto simultâneo de raça e gênero nesses processos. As experiências territoriais de populações negras, sobretudo de mulheres negras, são historicamente marcadas pela exclusão racial e por uma dimensão de gênero

que define papéis específicos e intensifica a vulnerabilidade social e espacial. Para futuros trabalhos, incorporar esse recorte pode ampliar a compreensão dos processos de desterritorialização e oferecer uma análise mais completa sobre a reprodução da colonialidade no território.

CONTEXTUALIZAÇÃO DO PROJETO DO MERCADO MUNICIPAL DE CAMPOS DOS GOYTACAZES

Localizado no Centro Histórico, no quadrante formado pelas ruas Tenente Coronel Cardoso, João Pessoa, Barão do Amazonas e Avenida José Alves de Azeredo, o Mercado Municipal de Campos dos Goytacazes funciona de segunda a sexta, das 6h às 18h, e aos sábados e domingos, das 6h às 14h. É composto por um prédio térreo que possui um escritório administrativo, uma torre com um relógio, já sem funcionamento, e lojas na parte externa e interna, como bares, lanchonetes, pastelaria, açougues e lojas de artigos religiosos, de pano de chão e de produtos para celular. Desde a década de 1980, compõem o complexo comercial do Mercado Municipal a Feira Livre, anexada ao seu prédio, e o Shopping Popular Michel Haddad, conhecido popularmente como camelódromo.

No dia 4 de junho de 2012, ano de eleição municipal, a prefeita Rosinha Garotinho anuncia a assinatura da ordem de serviço, na sede da Câmara de Dirigentes Lojistas (CDL) de Campos, para iniciar o conjunto de obras de revitalização para o Centro. Nesse contexto, anunciou que o mercado seria revitalizado e requalificado com a entrada de novas atividades comerciais no espaço. Com o governo reeleito, em 2013, Edilson Peixoto, secretário de Obras, Urbanismo e Infraestrutura, informou que o Mercado Municipal teria a maior reforma desde o século XX e que as obras implicariam recuperação e preservação de itens do projeto original, reparos na alvenaria, intervenções nas redes de esgoto, elétrica e hidráulica, no piso, no vigamento e na estrutura que suporta o telhado, bem como a troca das telhas desgastadas pelo tempo (Campos dos Goytacazes, 2013).

Para a realização das obras, a administração comunicou que os trabalhadores da Feira Livre, do Mercado Municipal e do camelódromo teriam que ser transferidos do local, em caráter provisório. Assim, os dois primeiros foram alocados no Jardim de Allah, espaço localizado a cerca de 600 metros da localização do espaço original, e os

trabalhadores do último, em um espaço provisório no Parque Alberto Sampaio, a 300 metros do mercado.

Tal movimento despertou críticas públicas emitidas por organizações como o Observatório Social de Campos (OSC), a Associação de Imprensa Campista (AIC) e o Instituto Histórico e Geográfico de Campos dos Goytacazes (IHGCG). As entidades posicionaram-se contra a manutenção do Shopping Popular e da Feira Livre ao redor do Mercado Municipal no processo de revitalização do Centro, sob a justificativa de as estruturas fazerem parte do projeto original de Saturnino de Britto, de 1906. A articulação dos agentes no Conselho de Preservação do Patrimônio Arquitetônico Municipal (Coppam) foi primordial para que, no dia 13 de setembro de 2013, o Mercado Municipal fosse considerado um bem arquitetônico e cultural.

A oficialização do mercado como um patrimônio histórico de Campos reforçou a alegação de que a poluição visual da feira e do camelódromo afetava a paisagem do prédio histórico e, a fim de preservá-lo, era necessária a retirada desses espaços da lateral do mercado. Os sujeitos são invisíveis aos olhos da política patrimonial, e as atividades realizadas no lugar são vistas como ação de pirataria ou bagunça (Souza, 2018). Além disso, representam um ataque ao patrimônio histórico, de acordo com os discursos dos representantes de organizações da sociedade civil.

Não obstante a pressão dos representantes civis, em 2014, o projeto assinado pelo arquiteto Cláudio Valadares, atual secretário de Planejamento Urbano de Campos – que considera o camelódromo, o mercado e a feira estruturas integradas e conectadas pelo comércio – é aprovado pelo Coppam. Desse modo, a etapa de construção dos espaços provisórios para a transferência dos comerciantes é iniciada.

Todavia, após a finalização das estruturas provisórias, a tentativa de transferência dos permissionários do mercado e dos feirantes é recebida com resistência pelos trabalhadores. Eles alegaram falta de estrutura necessária para a venda de alimentos, como câmara de refrigeração, e isolamento das atividades da feira e do mercado com o camelódromo, apontando o prejuízo da separação de lugares que possuem relação de coexistência (Souza, 2018).

Com a resistência, os permissionários da feira e do mercado não foram transferidos, mas os camelôs do Shopping Popular Michel Haddad foram deslocados para

o Parque Alberto Sampaio, atual Praça da Bíblia³. A estrutura construída na década de 1990 para o Shopping Popular foi desmontada, deixando uma das laterais do prédio do mercado exposta para observação⁴. É nesse período que se observa uma série de artigos sobre o Mercado Municipal, em defesa do valor patrimonial do prédio e da refuncionalização do espaço e de seu entorno.

AS VOZES DOS AGENTES DO BRANQUEAMENTO

No dia 6 de junho de 2014, o advogado e diretor do OSC, José Paes, publica em sua coluna no jornal *Folha da manhã*, sob o título *Mercado: agora ou nunca*, apontamentos a respeito das obras no entorno do Mercado Municipal. Após observar discussões nas redes sociais, concorda que a demolição do Shopping Popular o possibilitou ver quão bela era a construção. Por isso, para a preservação do prédio arquitetônico e sua reintegração ao cenário daquela área da cidade, seria necessária a remoção tanto do Shopping Popular como da Feira Livre. Assim, afirmou que o observatório estava analisando a questão, buscando informações e conversando com membros do poder público e da sociedade civil, a fim de encontrar o melhor caminho para a preservação do mercado e aproveitar a oportunidade histórica de corrigir os erros cometidos no passado (Paes, 2014a).

Já no dia 20 de junho, o colunista Murilo Dieguez cede espaço no jornal para a opinião de Kapi, turismólogo, artista e considerado “gênio” pelo colunista. Com o título *Visão sobre o Mercado Municipal de Campos dos Goytacazes – por Kapi*, o autor afirma:

Sugiro que as entidades signatárias deste documento proponham a transferência do shopping popular para os altos da rodoviária Roberto Silveira, que atualmente se encontra subutilizada, e que a feira livre seja localizada no terreno ao lado do apart hotel, podendo ser um edifício de três ou quatro andares, com escadas rolantes e edifício-garagem para absorver o impacto ambiental que um projeto desta monta propõe. Quanto ao antigo mercado, sugiro que o mesmo seja transformado num centro turístico de cultura popular, valorizando nos seus boxes a gastronomia típica da cidade, o artesanato produzido pelo Mão de Campos, as lojas de artigos religiosos e outras mais, representativas da

³ Esta é outra polêmica registrada em Campos dos Goytacazes. Um espaço construído a fim de ser utilizado para práticas de skate e apresentações artísticas em um teatro de arena é gerido pela associação de igrejas evangélicas após ser rebatizado de Praça da Bíblia. Tal conflito foi tema do Trabalho de Conclusão de Curso de bacharelado em geografia, defendido em janeiro de 2025, intitulado *O espaço urbano e as igrejas evangélicas: um estudo sobre a transferência da Praça da Bíblia para o Parque Alberto Sampaio em Campos dos Goytacazes/RJ*, de Uenderson da Silva Soares, orientado pela Prof. Dr.^a Silvana Cristina Silva.

⁴ Apesar dos relatos de diminuição de vendas, problemas estruturais e enchentes que marcaram protestos da categoria, os comerciantes do camelódromo permaneceram no local provisório até 2021.

cultura campista, podendo a área onde hoje se situa a feira livre ser transformada numa área de estacionamento arborizada e pontuada por palmeiras imperiais, tão características de nossa cultura, já que quando foram importadas da Índia por D. João VI para o Jardim Botânico do Rio de Janeiro, foram adotadas por Campos como marco sinalizador da localização das sedes de engenhos e fazendas da planície goitacá. Fica a sugestão a quem interessar possa (Kapi, 2014).

Em sequência, em 25 de junho, a coluna José Paes no *Folha da manhã*, sob o título *Instituto Histórico de Campos vai ao MP contra obras do Mercado*, comunica que o IHGCG ajuizou uma representação no Ministério Público Estadual, requerendo que fossem tomadas medidas no sentido de impedir que o Shopping Popular e a Feira Livre permanecessem no entorno do mercado, impedindo sua visualização (Paes, 2014b).

Dessa forma, no documento anexado à reportagem, o IHGCG solicitava a restauração do relógio com acompanhamento técnico especializado, o não retorno do Shopping Popular Michel Haddad para a Rua Barão do Amazonas, o remanejamento da Feira Livre, a restauração da Praça Azeredo Coutinho, a troca da Feira Livre por um estacionamento com vagas para idosos e a preservação da arborização original. Isso em virtude de o prédio do Mercado Municipal ser uma obra pública quase centenária e projetada em estilo eclético e por considerar que o Mercado Municipal já fora remanejado três vezes por inadequação urbanística.

No dia seguinte, 26 de junho, Renato Siqueira, arquiteto e também diretor do OSC, apresenta, no Blog de Roberto de Moraes, os motivos que faziam com que o observatório e o IHGCG fossem a favor de que tanto a Feira Livre como o Shopping Popular Michel Haddad fossem retirados de forma permanente do entorno do mercado, divergindo, assim, do projeto apresentado pela prefeitura. De acordo com Siqueira:

O Mercado Municipal e a Praça Azeredo Coutinho são bens patrimoniais arquitetônico e cultural, tombados por ato do COPPAM, publicado no Diário Oficial em 13 de setembro de 2013. Portanto, bens tombados para fins de preservação, que por essa definição, envolve todo o entorno urbanístico do Mercado Municipal, 97 inclusive; (...) O prédio do Mercado Municipal teve a sua inauguração em 25 de setembro de 1921, projetado em estilo arquitetônico Eclético. Já a Feira Livre e o Shopping Popular Michel Haddad, foram implantados a partir do início do ano de 1981, ambos ao estilo “vamo-que-vamo”. Cabe ressaltar, que o Mercado Municipal, já conta com a sua terceira remoção – 1: Porto das Barcas (Rio Paraíba do Sul); 2: Largo (atual Chá-Chá-Chá) e 3 – Rua Oliveira Botelho (atualmente ainda conhecida por “Rua do Mercado”) –, no trecho urbano do município, todos com a mesma

justificativa: inadequação urbanística. (...) O Mercado Municipal, a Praça Azeredo Coutinho e o seu entorno devem ser reconhecidos como bens históricos de propriedade da sociedade de Campos – o tombamento é apenas o processo institucional – para que cumpram a sua função social qualificando o espaço urbano e permitindo à cidade e cidadãos a garantia de reserva estratégica de área livre composta ambientalmente por paisagismo, valorizando elementos históricos, que qualifiquem e ordenem o uso e ocupação do solo nesta nobre área definida pela AEIC. Assim, espera-se que sejam deslocados para locais adequados tanto o Shopping Popular, quanto a Feira Livre. Esta, aliás, tem o seu histórico de deslocamento desde o início do século XX, por inadequação urbanística, por isso, não é demais recomendar que haja maior atenção e cuidado, principalmente quanto à infraestrutura de entorno, nos novos projetos de implantação destes equipamentos urbanos. As condições estão dadas na legislação urbanística, que é avançada e bastante criteriosa. Estas são as expectativas, chega de equívocos (Siqueira, 2014).

Ao final, o IHGCG solicita com urgência a instalação de uma audiência pública e um Estudo Prévio de Impacto de Vizinhança (EIV) (Paes, 2014b). Ademais, ainda em junho, o fotógrafo e colunista do *Folha da manhã*, Esdras Pereira, publica o texto *Salvem o mercado, passou da hora*, no qual afirma que:

Faz tempo essa coluna alerta sobre a excelente oportunidade de se resgatar o Mercado Municipal de Campos para seus verdadeiros donos, os campistas. Reconstruir, novamente em cima de um canteiro central, e agora com dois andares, aquela trapizonga com nome de “Shopping Popular” cobrindo a visão de um patrimônio arquitetônico daqueles chega às raias do absurdo. Em outra cidade, aquele Mercado seria, no mínimo, uma atração turística (Pereira, 2014).

Em 19 de agosto, o OSC, com apoio do Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Estado do Rio de Janeiro, da Associação da Imprensa Campista, do jornal *Terceira via* e da Organização Cultural Officina, iniciou uma exposição intitulada *Mercado Municipal: patrimônio histórico ameaçado*, com registros históricos da edificação e com o objetivo de “conscientizar as pessoas sobre a importância do espaço para a história do município” (Site CAU/RJ, 2014). A exposição iniciou no prédio do jornal e passou pela Universidade Federal Fluminense e pelo Instituto Federal Fluminense. O prédio e suas alegorias eram o tema central da exposição, e não os trabalhadores do mercado, da feira ou do camelódromo.

Ainda em 2014, o *Folha da manhã* foi palco de outras colunas que reproduziram a justificativa de que o projeto da prefeitura era um atentado ao patrimônio histórico. Porém, apesar das tentativas das organizações para que a remoção da Feira Livre e do

Shopping Popular fosse aceita no Coppam, em 16 de dezembro de 2014, o conselho aprova o projeto de reforma do Mercado Municipal e dos estabelecimentos que se encontram em suas laterais – o Shopping Popular Michel Haddad e a Feira Livre.

No dia 28 de dezembro, o mesmo jornal publica a reportagem *Mercado em debate*, na qual anunciava que o arquiteto e presidente do OSC e os membros da sociedade civil iniciaram um abaixo-assinado no site AVAAZ com direcionamento ao Ministério Público Estadual. O objetivo seria deter o início das obras do mercado e das que estavam inseridas no projeto aprovado pelo Coppam. A petição alegava que tais obras sufocavam e descaracterizavam o mercado, um prédio de 93 anos que possuía arquitetura francesa e fora tombado como patrimônio histórico (Folha da Manhã, 2014).

O Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (Inepac), em 9 de janeiro de 2015, em resposta ao ofício protocolado no dia 1º de setembro de 2014 pelo OSC, com o pedido de tombamento do prédio, encaminha resposta com cópia para a prefeita Rosinha Garotinho, ao Coppam e à Promotoria de Justiça de Tutela Coletiva de Campos. No documento, o órgão estadual reconhece o caráter histórico do prédio e recomenda que o projeto do Mercado Municipal fosse apreciado antes de iniciar a execução da obra (Folha da Manhã, 2015).

A despeito da iniciativa do Inepac de protocolar um ofício solicitando à prefeitura a suspensão das obras para uma análise aprofundada dos impactos patrimoniais e da recusa do Ministério Público em reconhecer a necessidade de atender a esse pedido, a obra foi paralisada. O Shopping Popular Michel Haddad, portanto, só foi concluído e entregue em 2021, durante a gestão de Wladimir Garotinho.

Entre 2016 e 2020, durante o governo de Rafael Diniz, não houve apresentação de novos projetos urbanísticos que envolvessem o Mercado Municipal, mantendo-se a paralisação das ações de reforma ou qualquer outra intervenção no espaço. Com a eleição de Wladimir Garotinho, em 2020, o mercado foi incluído novamente no projeto no modelo *retrofit*, em andamento em 2025. Sendo assim, esse projeto insere o Mercado Municipal mais uma vez no contexto da reformulação do Centro Histórico de Campos dos Goytacazes, destacando o edifício como um espaço a ser refuncionalizado para atividades turísticas e culturais. No entanto, a Feira Livre continua sendo vista como um alvo de remoção, com a proposta de transferência para a Praça da República, próxima à Rodoviária Roberto Silveira, também no Centro da cidade.

CONSIDERAÇÕES

O processo de patrimonialização do Mercado Municipal de Campos dos Goytacazes, analisado à luz do referencial teórico sobre branquitude e *branqueamento do território*, revela-se um exemplo emblemático de como as políticas urbanas, culturais e de patrimônio podem reproduzir e reforçar estruturas racistas e excludentes. Com base nas contribuições de autores como Cardoso (2017), Bento (2022) e Corrêa (2017), foi possível identificar que as intervenções no Mercado Municipal não se limitam à mera modernização do espaço ou do objeto arquitetônico, sem citarem a existência dos trabalhadores desses espaços.

A invisibilidade demonstra o quanto esses agentes de defesa do patrimônio em Campos dos Goytacazes operam com um dispositivo de poder que invisibiliza e marginaliza as identidades negras e pardas – a maioria dos trabalhadores do mercado, da Feira Livre e do camelódromo –, privilegiando uma estética e uma funcionalidade alinhadas aos interesses da elite branca: o passeio, o consumo, a contemplação de um espaço limpo, seguro, silencioso e homogêneo.

Corrêa (2017), ao discutir as dimensões do *branqueamento do território* – ocupação, imagem e cultura –, oferece uma ferramenta analítica para compreender as transformações ocorridas no Mercado Municipal. A busca pela remoção da Feira Livre e do Shopping Popular Michel Haddad, justificada sob o discurso da preservação do patrimônio histórico, pode ser interpretada como uma forma de branqueamento de imagem, que busca apagar as marcas da presença negra e popular no Centro da cidade. Ao mesmo tempo, a refuncionalização do mercado para atividades turísticas e culturais voltadas à classe média branca evidencia um branqueamento de cultura, o qual privilegia uma narrativa eurocêntrica e elitista em detrimento das práticas da tradição popular local.

A resistência dos permissionários da feira e do mercado, assim como as críticas de organizações da sociedade civil, indicam que o processo de branqueamento não ocorre sem conflitos. Todavia, como apontado por Silva (2018), a branquitude opera de forma sutil, ocultando-se sob discursos de modernização, progresso e preservação do patrimônio e valorização histórica. Isso fica evidente na fala dos agentes envolvidos nas políticas de revitalização, que associam a Feira Livre e o camelódromo à poluição visual e à degradação do espaço, ao passo que o mercado é celebrado como um símbolo de uma suposta *nobreza* arquitetônica e histórica.

A análise do caso de Campos dos Goytacazes reforça a importância de se compreender o planejamento urbano como um campo de disputas simbólicas e materiais, em que raça, classe e poder se entrelaçam de forma complexa. Consoante destacado por Oliveira (2017), o racismo não se manifesta apenas de forma explícita, mas também por meio de práticas e políticas que, embora aparentem neutralidade, perpetuam desigualdades e exclusões. O processo de patrimonialização do Mercado Municipal, ao silenciar as contribuições das populações negras e pardas, reproduz uma lógica colonial que ainda estrutura as relações socioespaciais no Brasil.

Por fim, este trabalho evidencia a necessidade de se adotar uma perspectiva interseccional nas análises sobre políticas urbanas e culturais, incorporando não apenas a dimensão racial, mas também as questões de gênero e de classe. Tal como apontado na crítica a Corrêa (2017), a ausência dessa abordagem limita a compreensão dos múltiplos mecanismos de exclusão que afetam, sobretudo, as mulheres negras e pobres, que são as mais impactadas pelas políticas de desterritorialização. Futuros estudos podem explorar como essas dimensões se articulam no contexto de Campos dos Goytacazes, ampliando o debate sobre as relações entre planejamento urbano, racismo estrutural e justiça social.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Maurício. **Pensando a cidade do Brasil no Passado**. In: FRIDMAN, Fania; HAESBAERT, Rogério. Escritos sobre espaço e história. Rio de Janeiro: Garamond/FAPERJ, 2014.
- BENTO, Maria Aparecida Silva. **Branqueamento e branquitude no Brasil**. In: CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva (Orgs.). Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.
- BENTO, Maria Aparecida Silva. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Cia. das Letras, 2022.
- CARDOSO, Lourenço. **O branco “invisível”: um estudo sobre a emergência da branquitude nas pesquisas sobre as relações raciais no Brasil (Período: 1957 - 2007)**. Coimbra: Universidade de Coimbra, Faculdade de Economia, Centro de Estudos Sociais, 2008.
- CARDOSO, Lourenço. **A branquitude acrítica revisitada e as críticas**. In: MÜLLER, Tânia Mara Pedrosa; CARDOSO, Lourenço (orgs.). Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil. 1. ed. Curitiba: Appris, 2017.
- CARONE, Iray. **Breve histórico de uma pesquisa psicossocial sobre a questão racial brasileira**. In: CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva (Orgs.). Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.
- CAMPOS DOS GOYTACAZES. **Prefeitura de Campos anuncia revitalização do Mercado Municipal**. Campos dos Goytacazes, 2013. Disponível em:

https://www.campos.rj.gov.br/exibirNoticia.php?id_noticia=19993. Acesso em: [insira a data de acesso].

CAURJ. **Exposição em Campos conta a história do Mercado Municipal**. CAURJ, 20 ago. 2014. Disponível em: <https://www.caurj.gov.br/exposicao-em-campos-counta-a-historia-do-mercado-municipal/>. Acesso em: 15 maio 2024.

CORRÊA, Gabriel Siqueira. **O branqueamento do território como dispositivo colonialidade do poder: notas sobre o contexto brasileiro**. In: CRUZ, Valter do Carmo; OLIVEIRA, Denílson Araújo de (Orgs.). Geografia e giro descolonial: experiências, ideias e horizontes de renovação do pensamento crítico. 1. ed. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2017. p. 117-136.

FOLHA DA MANHÃ. **Inepac pede que prefeitura pare as obras no Mercado Municipal**. FOLHA DA MANHÃ, 15 jan. 2015. Disponível em: https://www.folha1.com.br/_conteudo/2015/01/cultura_e_lazer/619745-inepac-pede-que-prefeitura-pare-as-obras-no-mercado-municipal.html#. Acesso em: 22 jun. 2024.

FOLHA DA MANHÃ. **Mercado em debate**. FOLHA DA MANHÃ, 10 dez. 2014. Disponível em: https://www.folha1.com.br/_conteudo/2014/12/cultura_e_lazer/619715-mercado-em-debate.html. Acesso em: 10 set. 2024.

KAPI. **Visão sobre o mercado municipal de Campos dos Goytacazes**. FOLHA DA MANHÃ, 27 jun. 2014. Disponível em: https://www.folha1.com.br/_conteudo/2014/06/blogs/blogdacoluna/1157075-visao-sobre-o-mercado-municipal-de-campos-dos-goytacazes--por--kapi.html. Acesso em: 5 ago. 2024.

LABORNE, Ana Amélia de Paula. **Branquitude, colonialismo e poder: a produção do conhecimento acadêmico no contexto brasileiro**. In: MÜLLER, Tânia Mara Pedroso; CARDOSO, Lourenço (Orgs.). Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil. 1. ed. Curitiba: Appris, 2016.

OLIVEIRA, Denílson Araújo de. **Colonialidade, biopolítica e racismo: uma análise das políticas urbanas na cidade do Rio de Janeiro**. In: CRUZ, Valter do Carmo; OLIVEIRA, Denílson Araújo de (Orgs.). Geografia e giro descolonial: experiências, ideias e horizontes de renovação do pensamento crítico. 1. ed. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2017. p. 77-116.

PAES, José. **Mercado: é agora ou nunca**. FOLHA DA MANHÃ, 27 jun. 2014a. Disponível em: https://www.folha1.com.br/_conteudo/2014/06/blogs/blogdozepaes/804911-mercado-e-agora-ou-nunca.html. Acesso em: 18 maio 2024.

_____. **Instituto Histórico de Campos vai ao MP contra obras do mercado**. FOLHA DA MANHÃ, 27 jun. 2014b. Disponível em: https://www.folha1.com.br/_conteudo/2014/06/blogs/blogdozepaes/804929-instituto-historico-de-campos-vai-ao-mp-contras-obras-do-mercado.html. Acesso em: 30 jul. 2024.

PEREIRA, Esdras. **Salvem o Mercado: passou da hora**. FOLHA DA MANHÃ, 27 jun. 2014. Disponível em: https://www.folha1.com.br/_conteudo/2014/06/blogs/esdras/179934-salvem-o-mercado-passou-da-hora.html. Acesso em: 25 ago. 2024.

SANTOS, Renato Emerson dos. **Sobre espacialidades das relações raciais: raça, racialidade e racismo no espaço urbano**. In: SANTOS, Renato Emerson dos (Org.). Questões urbanas e racismo. Coord. Tânia Mara Pedroso Müller. Coleção Negras e Negros: Pesquisas e Debates. Petrópolis, RJ: DP et Alii; Brasília, DF: ABPN, 2012. p. 36.

SIQUEIRA, Renato. **Mercado de problemas e as soluções.** Roberto Moraes, 27 jun. 2014.
Disponível em: <https://www.robertomoraes.com.br/2014/06/mercado-de-problemas-e-as-solucoes.html>. Acesso em: 12 set. 2024.

RUÍNAS VAZIOS E RECONFIGURAÇÕES NO PRIMEIRO ANO DO PROGRAMA REVIVAR CULTURAL

Heidi Ferreira da Costa¹

RESUMO: Este artigo busca analisar as relações entre a memória dos lugares, as políticas municipais de proteção patrimonial e os usos e não usos de prédios tombados no centro da cidade do Rio de Janeiro. Para isso, faremos uma investigação inicial sobre o histórico de alterações patrimoniais na região da Praça XV, passando depois para uma análise do Programa Reviver Cultural. Considerando que dezesseis dos quarenta e três projetos aprovados pelo Programa se encontram na região, buscaremos compreender os recursos e justificativas utilizados pela prefeitura para reabilitação destes imóveis, conexões e novas relações com a memória do lugar, e o evidente contraste com os imóveis não participantes do Programa que permanecem abandonados.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas públicas de patrimônio, Memória do Lugar, Ruínas, Cultura, Memória Social.

INTRODUÇÃO

A questão da proteção a bens imóveis de importância histórica ou cultural e seus entornos, especialmente em grandes centros urbanos como o da cidade do Rio de Janeiro, é alvo de inúmeras discussões ao longo de pelo menos oito décadas no Brasil, desde a criação do SPHAN, e, segundo Motta (2010), as recomendações internacionais a respeito do cuidado com os entornos teve início nas duas Cartas de Atenas, de 1931 e de 1933.

A complexidade deste tema tem caráter interdisciplinar, envolvendo valores teóricos relacionados à História, História da Arte, Arquitetura, Urbanismo, Arqueologia, Direito, Memória e Cultura, bem como discussões de caráter mais cotidiano e utilitário das grandes cidades, como posicionamentos políticos, especulação imobiliária, modificações nos hábitos cotidianos da população e até mesmo corrupção de indivíduos e instituições.

Longe de buscar esgotar todas essas perspectivas, este artigo buscará um diálogo entre elas, para compreender, sob o viés da memória do lugar, suas influências, interfaces e interferências na região da Praça XV durante o primeiro ano do Programa Reviver

¹ Doutoranda em Memória Social no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro e Mestre em Memória Social também pelo PPGMS-Unirio. E-mail: heidifcosta@edu.unirio.br

Cultural. Para isso, realizamos pesquisa documental, analisando os textos dos editais de chamamentos públicos do Programa Reviver Cultural, levantamento do perímetro tombado pelo IPHAN e protegido pelo Corredor Cultural e entrevistas com funcionários da prefeitura ligados ao Programa e empreendedores responsáveis pelos projetos credenciados. Também acompanhamos notícias em jornais e mídias sociais e buscamos compreender a história e a memória da Praça XV por meio de pesquisa a trabalhos anteriores, somando a estes, pesquisas teóricas referentes à Memória Social, Ruínas, Patrimônio, Políticas Públicas, Geografia e Urbanismo.

Cabe aqui o esclarecimento de que o Programa Reviver Cultural não se trata de uma política de preservação patrimonial. Voltado para a reabilitação e reutilização de imóveis comerciais vazios, independentemente de serem ou não tombados ou protegidos por leis de proteção ao patrimônio cultural, ele está no guarda-chuva do Programa Reviver Centro, um plano de requalificação da região, ligado a modificações no Plano Diretor da Cidade, que aborda as áreas de 1. Conservação do espaço público, 2. Mobilidade urbana 3. Ordenamento Público, 4. Segurança pública, 5. Legislação e Licenciamento urbano, 6. Habitação e 7. Gestão de serviços sediados em equipamentos públicos.

No entanto, consideramos pertinente estudar o impacto deste programa sobre os edifícios e memória da região da Praça XV, uma vez que dezesseis dos quarenta e três projetos credenciados serão instalados neste perímetro urbano, que é tombado pelo IPHAN e, na esfera de proteção municipal, faz parte do Corredor Cultural.

Figura 1 - Mapa completo dos projetos credenciados pelo Programa Reviver Cultural



Fonte: CCPAR

Figura 2 – Localização e nomes dos projetos a serem realizados nos casarões do perímetro da Praça XV.



Fonte: CCPAR

Desta forma, este artigo está dividido em duas partes. Na primeira, intitulada *Praça XV: Permanências e vulnerabilidades das Memórias do Lugar*, buscaremos traçar uma breve biografia cultural (KOPITOFF, 2008) da região da Praça XV, buscando compreender traços da Memória do Lugar ao longo das diversas modificações políticas, sociais e culturais ocorridas na cidade do Rio de Janeiro ao longo dos séculos. Buscaremos nessa seção compreender como se dão as utilizações, modificações e vazios desta região, a fim de tentar traçar uma memória de suas vulnerabilidades e revitalizações que remeta, de alguma forma, ao seu estado nos dias atuais.

A segunda seção do artigo, *Reconfigurações e preenchimentos no primeiro ano do Reviver Cultural*, trará uma descrição do Programa Reviver Cultural, com uma análise dos textos dos editais, entrevistas e projetos implantados, buscando compreender os valores e objetivos do programa, suas contribuições para a preservação patrimonial dos prédios contemplados e as novas memórias que se desenvolvem nesses espaços.

Cabe aqui apontar que não serão considerados para este estudo os imóveis religiosos localizados neste perímetro, por considerarmos que estes também estão sujeitos a outras questões de uso e propriedade que não caberão na discussão proposta. Da mesma forma, não consideraremos os imóveis que já estavam em uso na época da publicação do programa Reviver Cultural, pois o nosso interesse neste texto se volta para a questão do abandono dos imóveis e sua potencial retomada através de políticas públicas.

Esperamos, ao final deste artigo, levantar questões e reflexões que auxiliem na compreensão dos relacionamentos entre grandes cidades e seus prédios históricos e entornos, contribuindo assim para futuros projetos e planejamentos que visem aprimorar regulamentos de proteção do patrimônio cultural construído já vigentes.

PRAÇA XV: PERMANÊNCIAS E VULNERABILIDADES DAS MEMÓRIAS DO LUGAR

Existe um amplo estudo a respeito de como edificações podem conter, representar e até mesmo produzir memórias referentes a grupos de indivíduos e localidades. Choay (2011) versa sobre as narrativas contidas em edificações eleitas para a representação das memórias oficiais de localidades. Appaduray (2008) reflete a respeito de como o estudo da vida social destes pode nos ajudar a compreender a sociedade na qual estão inseridos. Assman (2011) e Ricoeur (2014) investigam as diversas formas de memórias – e

esquecimentos – que podem ser encontradas nestes espaços físicos edificados. Por fim, temos considerações de Huyssen (2000) sobre o papel da memória e dos espaços na contemporaneidade, levando em conta que as sociedades estão em constante modificação e sujeitas às fortes influências da globalização, capitalismo e circulação de ideias, pessoas, imagens e informações.

Ao analisar as transformações ocorridas nos prédios da região da Praça XV ao longo dos séculos, podemos perceber claramente a forma como as alternâncias de narrativas e valores políticos, sociais e culturais influenciaram diretamente as transformações, permanências e apagamentos não apenas dos principais prédios históricos da região, como também de todo o conjunto de casario em seu entorno. Um estudo de Mendes (2012) relata o histórico das principais modificações ocorridas no perímetro, desde seu surgimento, no século XVI, até o tombamento de seu *conjunto histórico urbano* pelo IPHAN em 1990, onde é possível perceber estas influências.

No âmbito político, a região sofreu descaracterizações motivadas por grandes eventos nacionais, como a chegada da Família Real ao Brasil, a Proclamação da República, período em que os traços coloniais dos imóveis foram propositalmente apagados ou alterados, e a criação do IPHAN, sob o comando de membros do movimento Modernista, onde traços da arquitetura colonial voltaram a ser valorizados (MENDES, 2012). Chegando ao período das políticas públicas de proteção ao patrimônio, a região passou por diversos processos de tombamentos individuais, o início de discussões e estudos sobre a regulamentação de seu entorno, a criação do decreto municipal do Corredor Cultural, primeira política pública a criar uma proteção à *ambiência* do perímetro e, finalmente, o tombamento como conjunto histórico urbano, pelo IPHAN, em 1990.

Figura 3 - Corredor Cultural Praça XV - recorte próprio



Fonte: Prefeitura Rio

Figura 4- Perímetro tombado pelo IPHAN.



Fonte: Mendes 2012

O aspecto socioeconômico também motivou e motiva alterações significativas ao conjunto histórico de prédios da Praça XV. Desde o crescimento demográfico em função do porto e transporte de ouro vindo das Minas Gerais, no século XVIII, passando pela abertura dos portos no século XIX, que possibilitou a chegada do ferro e vidro trazidos da Inglaterra, e sua consequente incorporação aos imóveis originalmente coloniais da região, até o declínio do prestígio da região, que, ainda no século XIX, passou a se tornar cada vez menos residencial e mais comercial, tornando-se frequentada por trabalhadores do porto e outros grupos sociais mal vistos pela sociedade da época. Neste período, o ecletismo passa a dominar a estética arquitetônica do local, mesclando novos traços e

elementos ornamentais às estruturas originais, inclusive modificando sua volumetria, com a construção de mais pavimentos.

Outra grande transformação de caráter econômico e social foi a construção do Viaduto Perimetral, na segunda metade do século XX, que alterou de forma flagrante e desproporcional a ambiência do perímetro, ignorando as recomendações emitidas pelo próprio IPHAN na fase de estudos e elaboração do projeto. O viaduto foi demolido em 2014, por ocasião das obras para os megaeventos internacionais (Olimpíadas e Copa do Mundo) que seriam sediados pela cidade. Mais uma vez, essas obras alteraram significativamente o entorno da Praça XV, devolvendo certo protagonismo cultural e turístico à região e, em virtude dessa valorização, acirrando ainda mais a especulação imobiliária sobre o perímetro.

Já a questão da especulação imobiliária traz à tona aspectos sensíveis relacionados a condutas ilegais em torno da propriedade de alguns destes imóveis, que afetam significativamente a permanência ou desaparecimento destes bens. Por se tratar de uma região com altíssimo *valor de mercadoria* (APPADURAI, 2008), o perímetro do entorno da Praça XV está há muito tempo sujeito a práticas desonestas por parte de seus proprietários ou responsáveis legais. Desde o incêndio criminoso de imóveis em vias de ser tombados (MENDES, 2009), o abandono de imóveis tombados para que se possa utilizar o terreno livremente após sua ruína, até a venda fraudulenta de imóveis, por parte de administradores corruptos, como denunciado em janeiro de 2025 por uma reportagem do jornal Diário do Rio. Neste caso citado pelo jornal, um ex-administrador de propriedades da Santa Casa de Misericórdia forjou a venda de diversos imóveis da instituição (incluindo imóveis situados no Arco do Teles), para parceiros de negócios, que passaram a se apropriar dos bens, recebendo aluguéis, ou abandonando os imóveis tombados que não geravam retorno financeiro. Dentre os sobrados abandonados por ocasião desta prática, está o de número 13 da Travessa do Comércio, de valor cultural para a memória da cidade por ter sido habitado por Carmen Miranda (DIÁRIO DO RIO, 2025). O prédio segue abandonado enquanto sua propriedade é contestada em juízo e já sofreu dois desabamentos parciais em 2024 (DIÁRIO DO PORTO, 2024).

Finalmente, um último fator que causou efeitos de grandes proporções sobre os usos e permanências dos prédios da região foi a pandemia de Covid-19. Embora a emergência de saúde não tenha, em si, causado danos estruturais aos prédios, as

transformações sociais temporárias e permanentes geradas pelo período de confinamento resultaram num grande esvaziamento do Centro da Cidade e motivaram a criação do Programa Reviver Centro, no qual está inserido o Reviver Cultural. Cabe aqui um último esclarecimento de que o esvaziamento do Centro já havia se iniciado, desde a década de 2010, por conta da grave especulação imobiliária gerada pela eleição do Rio para sediar os megaeventos (ARCHDAILY, 2013). No entanto, o avanço das tecnologias para adaptação ao trabalho em formato *home office*, impulsionado pela necessidade da quarentena, resultou no esvaziamento massivo da região.

RECONFIGURAÇÕES E PREENCHIMENTOS NO PRIMEIRO ANO DO REVIVER CULTURAL

O cenário de abandono da vida cotidiana do Centro da Cidade gerou a degradação da região sob diversos aspectos de importância urbana, o que motivou a prefeitura, em 2021, a decretar a lei que instituiu o Programa Reviver Centro. Dentro dos objetivos específicos do Reviver Centro, foi criado o Programa Reviver Carioca.

Nas palavras da prefeitura:

Reviver Cultural é uma iniciativa da Prefeitura do Rio, por meio da Secretaria Municipal de Desenvolvimento Urbano e Econômico (SMDUE), em parceria com a Companhia Carioca de Parcerias e Investimentos (CCPar), para revitalizar o Centro com ainda mais arte e cultura. O projeto conecta imóveis ociosos com estabelecimentos artístico-culturais, apoia financeiramente a reforma de imóveis icônicos no Centro e incentiva projetos culturais. (Site da Prefeitura do Rio, 2024)

O programa, coordenado pela Companhia Carioca de Parcerias e Investimentos - CCPar, consiste na adequação de imóveis dentro da região de abrangência do Reviver Centro para conversão em utilização cultural, e seu funcionamento inicial se deu a partir de duas formas de chamamento público: um chamamento para que os proprietários destes imóveis se inscrevam no programa, e um chamamento para que produtores de diversas áreas da cultura (denominados pelo programa como *empreendedores*) ocupem estes imóveis com atividades culturais. Aos imóveis credenciados são oferecidos os seguintes benefícios: pagamento de aluguel por 30 meses no valor mensal de R\$ 75,00/m². Máximo de R\$14.400,00 por mês. Auxílio reforma/instalação do projeto no valor de R\$1.000,00/m². Máximo de R\$192.000,00. Cabe ressaltar que estes valores não são

repassados pela prefeitura diretamente aos proprietários, mas aos *empreendedores*, que, após aprovados pelo programa para recebimento do subsídio, negociam seus contratos de locação diretamente com os proprietários dos imóveis credenciados.

Conforme já citado no início deste artigo, o programa não se trata de uma iniciativa de proteção ao patrimônio cultural, mas sim de fomento ao desenvolvimento econômico da região. Os imóveis credenciados são tratados no texto do decreto como *lojas*, bem como os gestores e produtores culturais são denominados *empreendedores*. Em entrevista a uma das pessoas responsáveis pela elaboração e acompanhamento do Programa Reviver Cultural dentro da CCPar, foi reforçado esse viés econômico da iniciativa e evidenciado pelo fato de que um dos principais critérios de seleção para os projetos seria a percepção de viabilidade e sustentabilidade econômica no plano de negócio apresentado pelos empreendedores.

Os critérios utilizados para credenciamento das *lojas* fazem referência à sua capacidade de acesso e exposição, já que, ainda segundo a pessoa entrevistada, um dos objetivos do programa é o de criar *corredores de passagem*, a exemplo de outras iniciativas internacionais para revitalização de bairros, como o SoHo, em Nova Iorque, também citado na publicação da Prefeitura intitulada *Reviver Cultural* (2024) pela pessoa entrevistada. Segundo ela:

Quando você tem fluxo de pessoas, a percepção de segurança, a infraestrutura, tudo melhora. Novos negócios surgem, então a ideia era: precisamos, todas essas políticas que a gente viu Brasil afora, mundo afora, a gente viu, que, o foco era criar corredor de passagem. Beleza. A gente precisa criar corredor de passagem. (Entrevista realizada em 2024).

Dentre os critérios para seleção dos imóveis, destacam-se a necessidade de fachada ou acesso direto à rua, a ociosidade no imóvel no momento de sua inscrição e a localização no pavimento térreo. Para os projetos aprovados, não foi exigida uma alusão ou adequação a uma história ou memória da região, mas uma utilização de natureza cultural, com duração de, no mínimo, 30 meses, e que incluía atividades noturnas e/ou funcionamento estendido aos finais de semana e feriados. Esta última exigência foi justificada em entrevista pelo fato de que se deseja criar uma movimentação de lazer, na região, que também aconteça fora do horário comercial.

Ainda em entrevista, foi esclarecido que os empreendedores selecionaram livremente os imóveis para instalação de seus projetos, dentro da lista de lojas

previamente credenciadas pelo programa. Essa seleção também incluiu os termos contratuais, acordados diretamente com os proprietários ou seus representantes. Esta prática levou a acordos diversos, desde a exigência de utilização de toda a verba disponibilizada pelo edital na reforma do imóvel, com abatimentos ao valor do aluguel, até contratos já inicialmente fixados em mais de 30 meses, entre outras variações.

Desta forma, ainda que motivado pelo viés econômico e não necessariamente de proteção do patrimônio cultural, o Programa Reviver Cultural vem influenciando uma nova reconfiguração da memória do lugar e dos usos dos prédios tombados da região do entorno da Praça XV. Como exposto anteriormente, dezesseis dos quarenta e três projetos credenciados estão instalados no perímetro da Praça XV, que corresponde tanto ao tombamento de 1990 pelo IPHAN quanto pela área *Corredor Cultural Praça XV*. A relação de projetos credenciados na área selecionada segue na tabela abaixo:

Tabela 1 - Relação de Projetos e endereços na região da Praça XV.

Projeto	Endereço do imóvel
Casa Tucum	Rua do Rosário, 30
Casa de Cultura Volta do Mundo e Conexões	Rua do Rosário, 24
Galeria Refresco	Rua do Rosário, 26/28
Projeto Janelas	Rua dos Mercado, 45
Casa Carnaval	Rua dos Mercado, 37
Junta Local	Rua dos Mercado, 35
Escola de Diversão	Rua dos Mercadores, 8 loja A
Museu do Café	Rua do Ouvidor, 28
Casa Proeza	Rua do Ouvidor, 26
Queerioca	Travessa do Comércio, 16
Centro Carioca de Fotografia	Travessa do Comércio, 11

Diário do Rio de Cultura	Travessa do Comércio, 2 a 6
Urbana Carioca	Praça XV de Novembro, 34
Companhia Espaço Descalços	Rua Primeiro de Março, 12
Museu da Caricatura Brasileira	Rua Primeiro de Março, 22
Instituto Brasileiro de Legados, Heranças e Acervos Culturais	Rua Primeiro de Março, 26

Elaboração Própria

Além da reforma dos prédios, o programa proporciona a reinserção destes imóveis na vida cultural e cotidiana da cidade, adicionando novas vivências e experiências à memória do lugar, ao mesmo tempo que evidencia o processo de ruína dos imóveis vizinhos, que permanecem em estado de abandono.

Esta convivência entre memória e esquecimento se torna latente ao caminhar pela região, à medida em que os projetos foram sendo inaugurados de forma quase concomitante com os desabamentos parciais ocorridos na Travessa do Comércio durante os anos de 2023 e 2024. Trata-se de um exemplo dinâmico e a céu aberto sobre a complexidade do tratamento a imóveis históricos no Centro do Rio de Janeiro.

Figura 5 - Casa Carnaval, na Rua do Mercado e Queerioca, na Travessa do Comércio



Acervo Próprio

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A preservação do patrimônio cultural na cidade do Rio de Janeiro, especialmente no que se refere ao seu Centro Histórico, segue sua histórica vulnerabilidade a fatores alheios às preocupações sobre memória e ao patrimônio. Desde oscilações políticas a interesses econômicos e práticas ilegais, a breve análise exposta neste artigo demonstra a necessidade de adequações tanto legislativas quanto de fiscalização que atendam de maneira mais eficiente a essas questões.

O breve estudo da *biografia cultural* (Kopitoff, 2008) da região da Praça XV dá pistas de que esta vulnerabilidade é intrínseca à memória do local, no entanto, as práticas abusivas relacionadas à especulação imobiliária tornam urgente a atenção para o que resta do perímetro, que vem sendo deliberadamente exposto a um esquecimento por apagamento de rastros (Ricoeur, 2014).

Motta declara que *a proteção dos entornos depende da atribuição de valor cultural a essas áreas e exige, para garantir a legitimidade do ato, um trabalho técnico de explicitação de seu valor.* (2010, p.9) Neste sentido, pudemos perceber os esforços de delimitação e proteção do perímetro, realizados tanto através dos estudos do IPHAN na década de 80, quanto nos mecanismos de tombamento (federal) e criação da área de proteção cultural denominada Corredor Cultural (municipal). Estas iniciativas apontam para o potencial de eficiência que uma maior colaboração entre a prefeitura e o IPHAN poderia gerar.

Através do Programa Reviver Cultural, embora motivado pelo viés do desenvolvimento econômico, a prefeitura pode ter esbarrado num modelo promissor de solução, ainda que temporária, para as tensões entre preservação patrimonial, direitos da propriedade privada e ocupação cultural da cidade. No entanto, para que esse modelo se aperfeiçoe de forma não predatória, é preciso criar mecanismos de distinção, dentro do programa, entre as *lojas*, prevendo condições e regras especiais para imóveis tombados. Outra medida que se faz importante é a criação de regulamento que proteja os *empreendedores*, responsáveis pelos projetos culturais, da especulação imobiliária, para que não sejam forçados a se retirar após os 30 meses do programa devido a aumentos abusivos nos imóveis recém-reformados.

Por fim, resta acompanhar o desenvolvimento dos projetos do programa, que, embora possuam temáticas distintas, já começam a apresentar uma narrativa unificada em prol da preservação dos imóveis na região da Praça XV. Em protesto ao abandono que causou os desabamentos parciais no Arco do Teles, o Centro Carioca de Fotografia e o Queerioca realizaram uma exposição fotográfica e artística nos tapumes colocados em frente aos dois imóveis, enquanto o Diário do Rio, que ocupa o imóvel de número 2 da travessa, vem publicando matérias e denúncias a respeito do patrimônio abandonado na região. Dessa forma, a memória, ou as memórias da Praça XV, permanecem potentes e voltam a ocupar espaços e debates no cenário urbano do Rio de Janeiro.

Figura 6 - Instalações artísticas em protesto ao abandono de imóveis no Arco do Teles.



Acervo Próprio

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APPADURAI, Arjun. **A vida social das coisas. As mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Niterói: EDUFF, 2008.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Campinas, São Paulo: EdUnicamp, 2011.

CHUVA, Márcia. **Os Arquitetos da Memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009

CHOAY, Françoise. **A Alegoria do Patrimônio**. Lisboa: Edições 70, 2000.

_____. **O Patrimônio em Questão: Antologia para um combate**. Belo Horizonte, Fino Traço, 2011.

HUYSEN, A. Passados presentes: mídia, política, amnésia. In: _____. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, pp. 9-40.

KOPYTOFF, Igor . 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. pp. 143-178, 2008.

MOTTA, Lia. THOMPSON, Analucia. **Entorno de Bens Tombados**. Rio de Janeiro: IPHAN. 2010.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Unicamp. 2014

ZUKIN, Sharon. Patrimônio de quem? Cidade de quem? Dilemas sociais do patrimônio cultural na dimensão urbana. In: CYMBALISTA, Renato; FELDMAN, Sarah; KÜHL, Beatriz M. (org.). **Patrimônio Cultural: MEMÓRIA E INTERVENÇÕES URBANAS**. São Paulo: Annablume Editora, p. 25 - 46. 2017.

REFERENCIAS EM MEIO DIGITAL

ALVES, Altair. Novo vídeo flagra o exato momento em que casarão desaba no Arco do Teles, no Centro do Rio. **Diário do Rio**, [S. l.], p. 1 - 2, 14 out. 2023. Disponível em: https://diariodorio.com/novo-video-flagra-o-exato-momento-em-que-casarao-desaba-no-arco-do-teles-no-centro-do-rio/#google_vignette . Acesso em: 21 jan. 2024

Britto Fernanda. "Especulação imobiliária ameaça o futuro de lojas em edifícios históricos no Rio de Janeiro" 10 Abr 2013. ArchDaily Brasil.. <https://www.archdaily.com.br/br/01-108138/especulacao-imobiliaria-ameaca-o-futuro-de-lojas-em-edificios-historicos-no-rio-de-janeiro> ISSN 0719-8906 - Acessado 22 Fev 2025.

CASTRO, Bruna. Dona de prédio que ocasionou tragédia cultural no Arco do Telles ainda não tomou qualquer providência. **Terra Notícias**, [S. l.], p. 1 -2, 27 out. 2023. Disponível em: <https://www.terra.com.br/noticias/brasil/dona-de-predio-que-ocasionou-tragedia-cultural-no-arco-do-teles-ainda-nao-tomou-qualquer-providencia,e9b6c07a10303184a1cd4dcdbefb52fkveb13ek.html> . Acesso em: 21 jan. 2024.

MENDES, Adriana Gonçalves dos Santos. Área central da Praça XV de Novembro: Estudo de gestão. **Patrimônio: Práticas e Reflexões**, Rio de Janeiro, v. 3, p. 141 - 182, 2009. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/MesProfPat_PraticasReflexoes_3.pdf. Acesso em: 21 jan. 2024.

MENDES, Adriana Gonçalves dos Santos. **Área Central da Praça XV de Novembro**: O papel do Estado na preservação de um sítio histórico urbano (1938-1990).. Orientador: Rosina Trevisan M. Ribeiro. 2012. 200 p. Dissertação (Mestrado, Programa de Pós-graduação em Arquitetura.) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro., Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <http://objdig.ufrj.br/21/teses/792794.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2025.

FREIRE, Quintino Gomes. Centro: Luta por imóveis no Arco do Teles tem até “despejo à mão armada”. **Diário do Rio**, 26 jan 2025. Disponível em: <https://diariodorio.com/centro-luta-por-imoveis-no-arco-do-teles-tem-ate-despejo-a-mao-armada/> Acesso em: 23 fev. 2025.

PREFEITURA DO RIO: Reviver Cultural, Secretaria Municipal de Desenvolvimento Urbano e Econômico, 2024. Disponível em: <https://desenvolvimento.prefeitura.rio/revivercultural/> Acesso em 22/02/2025

_____: Reviver Cultural. Secretaria Municipal de Desenvolvimento Urbano e Econômico, 2024. Disponível em: <https://observatorioeconomico.rio/wp-content/uploads/sites/5/2023/11/REVIVER-Cultural-SMDUE-v2.pdf> Acesso em 22/02/2025.

PROJETO IMAGENS DO POVO: UMA INTRODUÇÃO AO DIREITO À MEMÓRIA POR MEIO DA FOTOGRAFIA

Lais dos Santos Reverte¹

Fernanda Pereira Vericimo de la Torre²

Resumo: O presente artigo busca ampliar o olhar a compreensão do papel que projetos de fotografia, especificamente o projeto Imagens do Povo, tem como relevância no resgate e fomento ao direito cultural e o direito à memória da favela. Através da pesquisa bibliográfica de dados referentes em acervos, observamos como a fotografia pode se apresentar como ferramenta para propagação de produções culturais dentro da favela e revelar a possível supressão de direitos à memória de grupos sociais.

Abstract: This article seeks to broaden our understanding of the role that photography projects, specifically the Imagens do Povo project, play in the recovery and promotion of cultural rights and the right to memory in the favela. Through bibliographic research of data from collections, we observe how photography can be presented as a tool for the propagation of cultural productions within the favela and reveal the possible suppression of the rights to memory of social groups.

Palavras-Chave: Memória social, fotografia popular, memória, cultura, políticas públicas.

¹ Geóloga pela UFES, Fotógrafa Popular e Cineasta pelo Instituto Cinema Nosso, Pesquisadora de Memória Social pela UNIRIO (atualmente mestranda) e comunicadora no Observatório de Favelas do Rio de Janeiro.

² Fotógrafa (UNICAP), Psicóloga (UNESA). Pós-graduada em Gestalt-Terapia (FACOL), Pós-Graduada em Tanatologia (UNILEYA), Pós-graduada em Ações Terapêuticas no Luto (PUC SP), pesquisadora em Memória Social UNIRIO (mestrado em andamento).

A compreensão da fotografia como ferramenta de levante cultural desperta o interesse no estudo dessa linguagem enquanto dispositivo de memória, dessa forma, olharemos para o projeto “Imagens do Povo” e sua história no presente artigo a fim de mostrar como um trabalho, realizado com o objetivo de capturar as imagens coletadas pelos próprios moradores, pode ser um convite à formação de agentes criadores, produtores e consumidores da cultura, compreendendo e observando o direito à cidadania cultural, a democratização da mesma e refazendo os traços institucionais de quem tem direito a preservação da memória no Brasil.

Um dos aspectos referentes às políticas públicas na utilização das fotografias como ferramentas de direito, resgate e a preservação da memória é o conceito de descentralização. Em outros tempos, o fazer político estava atrelado a uma centralidade, ao estado como agente provedor e garantidor dessas políticas, concentrando os esforços na administração central do estado. Pierre Muller (2018) fala sobre a mudança nessa compreensão, onde a descentralização torna-se objetivo das políticas em não concentrar essa realização em únicos agentes implicados.

Enriquecendo o debate, observa-se um paralelo com a implementação das políticas públicas aplicadas na França contextualizada por Muller (2018). O autor aborda a democracia inserida neste campo, onde ele fala que o espaço público passa a ser compreendido como espaço de produção de saberes, de conhecimento, da expressão da democracia, um espaço que promove a inserção, a fomentação de questões que sejam não só de interesse privado, mas também público.

No contexto brasileiro, Chauí (2021) nos conta sobre o trabalho realizado pela Secretaria de Cultura do Município de São Paulo na década de 90 e sobre as medidas institucionais realizadas em relação às políticas de memória. Um dos pontos que ela traz é de que forma os trabalhos realizados pela secretaria em seu tempo de diligência abarcou investimentos efetuados direcionados para a preservação e conservação da memória através das fotografias, seus projetos e programas variados e diversificados que tinham essa linguagem como elemento estruturante.

A então secretária de cultura do município de São Paulo, explica sobre as funções dos órgãos públicos em relação à cultura e aponta para a importância de que os atores e produtores de cultura sejam aqueles que irão vivenciá-las e experimentá-las, ou seja, os cidadãos. Entender

a cultura não só pelo aspecto do lazer e do entretenimento, mas cultura como um direito. A produção cultural deve ser vista como uma demanda do cidadão a ser suprida, uma solicitação básica e não supérflua. Entendendo o sujeito cidadão como detentor do direito de não só consumir cultura, mas também de produzir cultura, a autora ainda reforça a importância e a necessidade de compreensão de que o Estado não deve tomar as rédeas e ditar o que é e o que não é considerado cultura, inclusive não deve fazer esta produção e curadoria, mas sim, ser o responsável por proporcionar que a população seja a produtora desta cultura. Dessa forma, a autora complementa:

"Se imaginarmos outra relação dos órgãos estatais com a cultura, talvez devamos retomar a concepção antropológica abrangente - a cultura como prática social que institui um campo de símbolos e signos, de valores e comportamentos - acrescentando, porém, que há campos culturais diferenciados no interior da sociedade, em decorrência da divisão social das classes e da pluralidade de grupos e movimentos sociais. Nessa visão múltipla da cultura, nesse campo ainda da sua definição antropológica, torna-se evidente a impossibilidade, de fato e de direito, que o Estado produza cultura." (Chauí, p.179, 2021)

Neste aspecto, ela reforça a compreensão básica de que a cultura, o direito à cultura e a cidadania cultural, para serem postas em prática, precisam ser democráticas e estar nas mãos do povo. O fato é de não se deve fornecer esse poder decisório do que se é entendido como cultura ou não, nas mãos do poder estatal, este, é um componente integrante da cultura e facilitador da expressão dela, que estará inserida neste Estado. Ele assume um lugar de componente assim como as outras especificidades da cultura, como quem as produz, seu contexto diante de uma multiplicidade social.

Chauí (2021) explora o conceito de Cidadania Cultural e de como esse conceito vem tecendo uma gama de caminhos a fim de viabilizar que a cultura seja democrática. Ela defende que este produto, a cultura, seja apropriado por seus produtores e consumidores, novamente, enfatizando a forma no qual o estado precisa cumprir com o seu papel de mantenedor e facilitador de ações culturais e não o mandatário e curador dessas ações.

Adentrando no campo da fotografia como um dos braços de produção da cultura, a produção fotográfica é tida como um caminho para que grupos possam emergir e usufruir desta cidadania cultural e da própria fotografia como um objeto e caminho para a memória. Reconhecendo essa linguagem, portanto, como justificativa de política cultural (afinal, a

tratamos aqui como um dispositivo de memória de uma população), há uma importância nas ações e projetos que forneçam espaços para a projeção desses objetos de cultura e memória que abrigam a fotografia.

Nascido no ano de 2004, o programa Imagens do Povo é fruto de um convite feito por Jailson de Souza Silva a João Roberto Ripper, fotógrafo humanista de grande contribuição às imagens que documentam os direitos humanos no Brasil, para produzir as fotos que comporiam um livro que estava sendo escrito pelo mesmo em parceria de Jorge Luiz Barbosa, ambos fundadores da Organização da Sociedade Civil de Interesse Público Observatório de Favelas, sediada no Complexo da Maré desde 2001. A partir desse convite, Ripper traz uma provocação: por que não convidar os próprios moradores a criar esses registros do seu território? (Gastaldoni, 2022).

Assim, o programa se inicia com o objetivo de formação, pesquisa, documentação e inserção no mercado de trabalho dos ditos “fotógrafos populares”. Aqueles que passavam pela formação no Imagens do Povo saíam com bagagem diferente dos conhecidos fotógrafos profissionais no mercado de trabalho. Como dito por Gastaldoni (2014), a entrada de facilitadores da formação em fotografia naquele território era uma resposta contrária aos esforços implementados pelo estado, que olhava (senão ainda olha) as áreas periféricas e de favela como uma realidade a ser combatida e extinguida.

Gastaldoni (2022) ressalta que a Maré, sendo palco de constantes investidas, desde os anos 2000, de violências generalizadas cometidas e omitidas pelo estado, gera uma naturalização do imaginário social que corrobora com a intenção instaurada pelas instituições governamentais. Dessa forma, uma imagem afetiva, trabalhadora, artística e familiar produzida dentro desse território é uma atitude revolucionária.

Entrando um pouco mais na reflexão sobre a importância dessas imagens geradas pelos próprios moradores da região, trazemos as palavras de Chimamanda Ngozi Adichie:

É impossível falar sobre a história única sem falar sobre poder. Existe uma palavra em igbo na qual sempre penso quando considero as estruturas de poder no mundo: *nkali*. É um substantivo que, em tradução livre, quer dizer “ser maior do que outro”. Assim como o mundo econômico e político, as histórias também são definidas pelo princípio de *nkali*: como elas são contadas, quem as conta, quando são contadas e quantas são contadas depende muito de poder. (Adichie, p.12, 2019)

Para além da resposta que afirma a própria vida que os moradores da Maré dão ao se associarem ao Imagens do Povo, existe também um caráter de retomada de poder, através da imagem/fotografia, para a nova possibilidade de narrativa de um espaço constantemente marginalizado e violentado por diversas instituições. Segundo Silva (2012), o Observatório de Favelas se propõe, desde sua gênese, a interferir na disputa das representações e das políticas públicas estabelecidas sobre os territórios do Rio de Janeiro. Ao pensar no Imagens do Povo como um de seus braços no alcance desse desejo, o autor cita que a formação, dentro desse espaço, também é do sujeito/subjetividade, para modificar o pensamento de escassez e falta de qualidade atrelado ao favelado. Assim, se formam fotógrafos populares de qualidade e com recurso conquistado através de patrocínio e editais pelos fundadores do programa.

Hoje, o programa já formou mais de duas centenas de profissionais dentro dos 20 anos de existência, possui mais de 35 integrantes que compõem as diferentes frentes de trabalho: a “Agência Escola” que realiza a mediação do material do acervo catalogado e a imprensa, a “Escola de Fotógrafos Populares”, o “Curso de Formação em Educadores da Fotografia”, as “Oficinas de Fotografia Artesanal (Pinhole)”, a “Galeria 535” e o “Banco de Imagens” (Barreto, 2016).

Susan Sontag cita que “uma foto é tanto uma ‘pseudopresença’ quanto uma prova de ausência” (Sontag, 2004, p.26). Podemos pensar nas fotografias neste lugar de artefatos da memória, responsáveis por compor de forma material uma história, uma narrativa que comporá a lembrança do momento. As fotografias acessam, de forma material, experiências que foram vividas tanto na esfera coletiva, quanto individual. Elas são testemunhas de um momento que não existe mais. Sontag nos fala:

“Fotos podem ser mais memoráveis do que imagens em movimento porque são uma nítida fatia do tempo, e não um fluxo. A televisão é um fluxo de imagens pouco selecionadas, em que cada imagem cancela a precedente. Cada foto é um momento privilegiado, convertido em um objeto diminuto que as pessoas podem guardar e olhar outras vezes” (Sontag, p.28, 2004)

Esse olhar para a fotografia como um registro tão relevante da memória, direcionado para ações que impulsionam a cidadania cultural, traz uma reflexão sobre a potência de projetos que olham para a produção fotográfica/imagética como produção de cultura e memória. É interessante pensar na amplitude da fotografia como um artefato que constitui em si tantos

simbolismos e tantas atribuições, comunicando através da imagem, sendo, portanto, uma linguagem. Martins diz:

“Das formas de expressão visual da realidade social, a fotografia é aquela que ainda procura o seu lugar na sociabilidade contemporânea. Talvez porque tenha sido, por muito tempo, a mais popular de todas, ao alcance de um leque amplo de usuários e instrumentalizada por uma variedade significativa de imaginários. A que se deve agregar, em consequência, a diversidade de suas funções: das puramente técnicas às puramente artísticas, passando pelas relativas ao lazer e à memória do homem comum.” Martins, p.33,2019)

Pensando por esses caminhos, temos a possibilidade de compreender a produção de imagens de um grupo e um local pelo âmbito de produção de documentação, de cultura, lazer e memória através da linguagem fotográfica. Se entendemos esse dispositivo artístico como um elemento narrativo histórico, capaz de apresentar as representações de uma época e, assim, documentá-las, como as memórias do Brasil vem sendo contadas dentro das instituições que abrigam essas imagens e a quem elas representam?

Para delinear uma possível resposta de qual história imagética as instituições vêm contando sobre o Brasil na história (e, assim, questionar quem tem o direito a elas), usaremos alguns bancos de imagem públicos que são organizados por instituições, também públicas, como base. Trazemos aqui o acervo do Arquivo Nacional, disponível para consulta pública no sítio online <https://sian.an.gov.br/sianex/Consulta/login.asp> e o acervo digital da Biblioteca Nacional, disponível para consulta pública no sítio online <https://bndigital.bn.gov.br/acervodigital/>.

Concentrando a pesquisa em alguns termos específicos dentro de ambas plataformas, temos os seguintes resultados descritos nas tabelas 1 e 2, filtrando as pesquisas para retornos de arquivos em formato de fotografia:

Termo pesquisado	Número de registros no acervo
Favela	124
Periferia	0

Portugal	274
Europa	46

Tabela 1: Pesquisa de fotografias a partir de termos no acervo digital da Biblioteca Nacional.

Termo pesquisado	Número de fotografias no acervo
Favela	6
Periferia	0
Portugal	212
Europa	87

Tabela 2: Pesquisa de fotografias a partir de termos no banco digital do acervo do Arquivo Nacional.

A produção de arquivos e memórias, produtos culturais em fotografias realizadas, reserva o direito à memória de um grupo e espaço local, geográfico, social, político, histórico na qual as imagens registram, congelam e posicionam, podendo assim contar uma história de uma memória, de uma cultura que atravessa as linguagens, uma história contada sob a luz da fotografia que, em sua origem, significa “escrita com a luz”. Martins (2019) sugere um ponto interessante em relação a quem cria as imagens quando diz que: “Detalhamentos de uma mesma área da foto sugerem o quanto a mesma imagem seria outra se o foco da fotografia tivesse outro centro que não aquele que documentalmente a motiva” (Martins, p. 159, 2019).

Olhando para os resultados da tabela, vê-se uma discrepância dentro dos resultados obtidos nas pesquisas dentro dos acervos fotográficos das instituições Arquivo Nacional e Biblioteca Nacional quando trazemos termos relacionados a favela (“favela” e “periferia”) e ao Brasil-Colônia (“Portugal” e “Europa”).

Buscando o histórico da fotografia no Brasil, segundo Gama (2020), vemos que esse recurso foi primeiramente utilizado em território nacional a partir do século XIX quando, em 1840, o fotógrafo francês Louis Comte documenta o Paço Imperial do Rio de Janeiro, sede do

então governo imperial. Segundo o autor, a primeira imagem feita por uma pessoa brasileira é datada de 1885, 45 anos após o primeiro registro descrito, onde D. Pedro II é retratado pelo brasileiro Marc Ferrez diante um fundo falso, buscando extinguir as informações do ambiente e centralizando o personagem no quadro.

Gama (2020) afirma que a forma de retratar as personalidades políticas coloniais no século XIX, amparada pela baixa acessibilidade do aparato fotográfico pelo restante da população (que na mesma época vivia a tensão do período abolicionista) era uma estratégia utilizada para a construção de uma imaginário nacional: o Brasil delimitava, através da imagem, quem estava no comando da nação e deveria refletir o rosto (e imagem) europeu, um grande espelho colonizador. Juntamente a essa reafirmação pela imagem, implementada pela colônia no século XIX, temos a criação dos primeiros cortiços no Rio de Janeiro consolidado também no fim do mesmo século, chamado por Vaz (1994) como as sementes das atuais favelas urbanas.

O cenário habitacional da região central e portuária da cidade do Rio de Janeiro entre os anos 1870 e 1890 refletia o crescimento populacional nos centros urbanos, relacionado aos migrantes em busca de renda na cidade e do abolicionismo crescente dos africanos recém libertos. Junto ao déficit habitacional e política higienista da capital, os cortiços se firmaram como espaços de saneamento básico precário coletivos no centro do Rio de Janeiro. Culminando na revolta armada durante o governo de Marechal Floriano Peixoto em 1893, o estado autoriza a ocupação dos primeiros “barracões” das áreas inclinadas. Se unindo ao intenso processo de industrialização do Brasil já na década de 1950, o nome e território “favela” se consolidou e proliferou por todo país, com maior representação na segunda capital nacional.

Dessa forma, olhando para o espaço temporal entre a primeira fotografia feita no Brasil (1840) e a consolidação das favelas (década de 50/60), supõe-se que a diferença nos resultados dos termos pesquisados dentro dos acervos fotográficos públicos citados nesse artigo tenha sua justificativa na não existência do território “favela” no momento que a fotografia começa a ser usada na documentação do Brasil colônia, transitando para república. Porém, Silva (2006) traz um outro viés que tensiona o entendimento dessa discrepância, trazendo luz ao momento da escolha das fotografias que comporão um acervo:

É errôneo imaginar que todas as fotografias de determinada coleção virão a integrar uma base de dados de imagens. O grande número de itens obriga a uma decisão cuidadosa sobre o que digitalizar, baseada em profundo conhecimento acerca

da natureza da coleção (e não do conteúdo pictorial das imagens) e no compromisso ético de contemplar as necessidades informacionais do público. (Silva, p.4, 2006)

Dessa forma, a construção de um acervo e a disponibilização de seu conteúdo passa por uma escolha que, reiterando a fotografia como um dispositivo de memória, é também política. Ao passar por processo que considera um julgamento ético do acesso à informação pela imagem, a disponibilização ou não de uma fotografia pode reforçar ou minimizar o poder de um grupo social, uma narrativa e a produção de cultura.

Pensando na construção de um acervo onde as fotos são produzidas por seus próprios atores de vivência, voltando ao entendimento de cidadania cultural e democratização da cultura, pode ser considerado contra hegemônico uma produção de memórias imagéticas por um grupo de si para si, agentes ativos na criação de suas próprias memórias.

Os projetos, programas, iniciativas, espaços culturais que nascem dentro de uma coletividade, como o projeto Imagens do Povo, demonstram a necessidade de que essas histórias sejam contadas e garantidas por seus atores. Esse não foi o único projeto a trabalhar as memórias coletivas das favelas, outras iniciativas pioneiras foram realizadas, citamos aqui algumas no qual Leite (2022) se debruça no seu capítulo no livro “*Pensando as favelas cariocas: memórias e outras abordagens teóricas*”: o Museu a céu aberto do Morro da Providência, o Museu da Maré, o Museu das Favelas e a exposição fotográfica itinerante chamada “O Rio que queria negar”. A autora fala de como essas ações buscaram trazer a luta diária pelo direito à cidade e pelo direito à memória, contando como foi o fomento dessas iniciativas na época em relação a esses projetos, fortalecendo lideranças comunitárias e denominando novos atores sociais.

Leite (2022) traz o exemplo de suas pesquisas dessas dispostas narrativas políticas e sociais do direito ao espaço e a memória desses espaços quando fala da relação dos moradores do bairro Grajaú e o bairro do Andaraí localizados na zona norte da cidade do Rio, onde um reivindicava sua história colonial e outro também, colocado socialmente à margem. Entretanto, os moradores do bairro do Andaraí também reivindicavam essa memória à história industrial do bairro e contavam isso através de palestras em escolas, exposições fotográficas, dentre outros (Leite, 2022). Observamos aqui novamente a potência da utilização dos registros fotográficos para a incorporação de elementos na narrativa e resgate dessas histórias que muitas vezes são silenciadas.

O projeto Imagens do Povo faz coro, portanto, ao que Marilena Chauí traz sobre a descentralização da cultura, visto que o nascimento do programa parte de um desejo de dentro do Complexo da Maré, aquém de medidas partindo da instância federal de governo. Ele se consolida como um promotor da cultura, por meio da fotografia, cambiando no terceiro setor para obter recursos e gerando a circularidade, com a formação de profissionais moradores do território favelado, abarcado pela violência do estado. Estes novos profissionais que vão para o mercado não só possuem habilidades técnicas na fotografia, mas também reforçam o caráter de reformulação da representação de si que o agente social pode deter ao questionar sobre a forma que sua imagem está sendo criada e preservada pelas instituições.

No que tange ao ponto “representação de si” de grupos sociais historicamente marginalizados, vê-se no discurso proferido pela atual Ministra da Cultura Margareth Menezes, no dia dois de Janeiro de 2023, que o cenário atual da cultura brasileira, dentro do campo da política, se encontra num momento de retomada e reforço desse princípio. Durante a cerimônia, que aconteceu na data supracitada, a posse da ministra é concretizada em meio a representantes de manifestações culturais diversas do Brasil e desejos de se reconhecer a cultura, novamente, como fonte de economia e desenvolvimento do país, igualando a importância da mesma, dentro dos planos de governo, às outras pastas.

Menezes (2024) em seu discurso parabeniza os criadores das leis Paulo Gustavo e Aldir Blanc, importantes políticas públicas que fomentam recursos aos profissionais da cultura no Brasil, reforça, com dados, que o Brasil deve se posicionar como uma potencial econômica mundial da cultura e tratar a mesma com a devida importância que tem aos lucros do país e cita, como referência de governança, os ex-ministros Gilberto Gil e Juca Ferreira, os colocando como pavimentadores do ministério da cultura que ela acredita.

Ao rememorar as lideranças no exercício do ministério de Gilberto Gil e Juca Ferreira, Margareth coloca em evidência que suas prioridades estão centradas, de acordo com Manevy (2010), em tratar a cultura como importante estratégia política e econômica do país, olhar para ela como direito básico da população e de enriquecimento da pluralidade nacional, em reafirmar a democracia através da cultura (corroborando com Marilena Chauí), na valorização dos artistas e agentes culturais por meio de políticas públicas (como leis de incentivo e políticas de direitos autorais) e garantia de que estas estejam atualizadas e modernas.

Dessa forma, espera-se que no exercício do ministério de Margareth haja pontos que perpetuam medidas que Chauí tem com princípio em sua trajetória, com destaque aos agentes culturais sendo protagonizados numa dimensão territorial com a presença da instância federal num lugar de suporte de recurso, dessa forma, articulando projetos como o Imagens do Povo a caminhar cada vez mais na formação de novas ações de cultura que questionem a memória coletiva do Rio de Janeiro e nacional.

Apesar desse encontro entre a teoria acadêmica do pensar cultura de Chauí e do exercício político preocupado com a representatividade e democratização da cultura de Margareth Menezes, nos deparamos, hoje, com acervos públicos que ainda detêm e publicizam uma baixa diversidade memorial imagética da diversidade histórica do Brasil e, principalmente, das favelas. Como vimos na rápida pesquisa realizada nos bancos digitais disponíveis de 2 acervos públicos (Biblioteca Nacional e Arquivo Nacional), o número de registros fotográficos que rememoram o Brasil Colônia supera o Brasil das periferias e favelas.

Destaca-se a responsabilidade dessas instituições em adquirir mais registros que deem conta da diversidade memorial brasileira e disponibilizá-los ao cidadão. São esses órgãos que são referência para a população de armazenamento da história, por meio de imagens. Ao trazer um maior número de fotografias de uma história colonial, pode-se inferir quem tem a possibilidade de ter contato com a memória que inclui a sua própria imagem representada. Quando um favelado não tem a representação histórica, por meio da imagem, disponível nos meios públicos (e institucionalizados), corre-se o risco de não formar uma consciência de memória do território, levando a construção de uma história única de Rio de Janeiro e de Brasil, que não o inclui e contempla - e quando o inclui, é de maneira subalternizada e esquecida, distante da potência positiva que a memória desses lugares guardam.

Referências:

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. 64 p.

BARRETO, Monara de Almeida. **Indexação de Imagens: um olhar sobre a organização e preservação dos acervos das agências de fotografia**. 54p. Monografia - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

CHAUÍ, Marilena. **Direito à memória: natureza, patrimônio histórico-cultural e ambiental**. In: _____ **Cidadania cultural: o direito à cultura**. Editoria Perseu Abramo, 2006.

GAMA, Fabiene. **“Antropologia E Fotografia No Brasil: O início De Uma história (1840-1970)”**. GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia 5, 2020.

LEITE, Márcia Pereira. **Sobre memória, favela e direito à cidade no Rio de Janeiro**. In: GONÇALVES, Rafael Soares; BRUM, Mário; AMOROSO, Mario. **Pensando as favelas cariocas: memórias e outras abordagens teóricas volume II**. Rio de Janeiro: Editora Pallas, p. 23-45, 2002.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da Fotografia e da Imagem**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2019.

MENEZES, Margareth. **Margareth Menezes: discurso de posse como ministra da Cultura**. YouTube, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=m0Y_rjK2HB4

MULLER, Pierre. **As políticas públicas**. Niterói: Eduff, 2018.

SILVA, Jailson de Souza e. Introdução. In: RIPPER, João Roberto, GASTALDONI, Dante, MAZZA, Joana. **Imagens do Povo**. Rio de Janeiro: Nau, 2012.

SILVA, Rubens. **Acervos fotográficos públicos: uma introdução sobre digitalização no contexto político da disseminação de conteúdos**. Revista Ciência da Informação. Brasília: IBICT, v.35, p.194-200, 2006.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VAZ, Lilian Fessler. **Dos cortiços às favelas e aos edifícios de apartamentos - a modernização da moradia no Rio de Janeiro.** *Análise Social.* v.29, n.127, p.581-597, 1994.

“TODA CIDADE É UMA LENDA”: O PATRIMÔNIO MATERIAL DE QUIXERAMOBIM, AS MEMÓRIAS E AS HISTÓRIAS DE UM LUGAR A PRESERVAR.

Pedro Igor Pimentel Azevedo¹

RESUMO: Este artigo destina-se a analisar, investigar e problematizar a política de preservação do patrimônio material no município de Quixeramobim (CE), através de um levantamento das edificações históricas presentes no centro da cidade, apontando para a necessidade de ações de salvaguarda. Para tanto, utilizou-se como suporte teórico fatos históricos e literários que fortalecem os espaços edificados à condição de patrimônios materiais, a partir de um aprofundamento bibliográfico em livros, artigos e ensaios, bem como na legislação que trata do assunto.

PALAVRAS-CHAVE: Patrimônio, Memória, Quixeramobim, Cultura.

1. Introdução.

A cidade de Quixeramobim, no Sertão Central do Ceará, se destaca por ser um município que possui relevante valor histórico, que remonta à ocupação dos povos originários até os dias atuais. Neste território, que já possuiu dimensões regionais, nasceram importantes personalidades, que ganharam protagonismo social, político e cultural, tais como Antônio Conselheiro, Ana Montenegro, Fausto Nilo, entre outros.

Para além de seus filhos e filhas mais conhecidos, o município se destaca por seus diversos patrimônios materiais edificados, em sua maioria concentrados no centro urbano, que já abrigaram famosos personagens e fatos históricos, a exemplo de Manuel Bandeira, que viveu no Sobrado Paroquial da cidade no início do século XIX, para tratar de uma tuberculose, além do famigerado episódio ocorrido na Casa de Câmara e Cadeia, há quase 200 (duzentos) anos, em que Padre Mororó reuniu a Câmara Municipal de Vereadores, para proclamar a deposição da dinastia portuguesa, ato que antecedeu a Confederação do Equador em seis meses.²

¹ Graduado em Direito pelo Centro Universitário Católica de Quixadá. Aluno do Mestrado Interdisciplinar em História e Letras pela Faculdade de Educação Ciências e Letras do Sertão Central (FECLESC-UECE). Gestor Cultural da Casa de Antônio Conselheiro (SecultCE/IDM). E-mail: pedro.pimentel@aluno.uece.br.

² Ata da Câmara Municipal de Campo Maior (Quixeramobim, CE) que destituindo o imperador dom Pedro I e proclamou a República (9 de janeiro 1824) disponível nos anais da Casa Legislativa Municipal e através do seguinte endereço: <https://www.opovo.com.br/noticias/ceara/quixeramobim/2019/01/ha-195-anos-quixeramobim-destituiu-o-imperador-e-proclamou-a-republic.html>. Acesso em 10/10/2023.

A compreensão da fotografia como ferramenta de levante cultural desperta o interesse no estudo dessa linguagem enquanto dispositivo de memória, dessa forma, olharemos para o projeto “Imagens do Povo” e sua história no presente artigo a fim de mostrar como um trabalho, realizado com o objetivo de capturar as imagens coletadas pelos próprios moradores, pode ser um convite à formação de agentes criadores, produtores e consumidores da cultura, compreendendo e observando o direito à cidadania cultural, a democratização da mesma e refazendo os traços institucionais de quem tem direito a preservação da memória no Brasil.

Um dos aspectos referentes às políticas públicas na utilização das fotografias como ferramentas de direito, resgate e a preservação da memória é o conceito de descentralização. Em outros tempos, o fazer político estava atrelado a uma centralidade, ao estado como agente provedor e garantidor dessas políticas, concentrando os esforços na administração central do estado. Pierre Muller (2018) fala sobre a mudança nessa compreensão, onde a descentralização torna-se objetivo das políticas em não concentrar essa realização em únicos agentes implicados.

Enriquecendo o debate, observa-se um paralelo com a implementação das políticas públicas aplicadas na França contextualizada por Muller (2018). O autor aborda a democracia inserida neste campo, onde ele fala que o espaço público passa a ser compreendido como espaço de produção de saberes, de conhecimento, da expressão da democracia, um espaço que promove a inserção, a fomentação de questões que sejam não só de interesse privado, mas também público.

No contexto brasileiro, Chauí (2021) nos conta sobre o trabalho realizado pela Secretaria de Cultura do Município de São Paulo na década de 90 e sobre as medidas institucionais realizadas em relação às políticas de memória. Um dos pontos que ela traz é de que forma os trabalhos realizados pela secretaria em seu tempo de diligência abarcou investimentos efetuados direcionados para a preservação e conservação da memória através das fotografias, seus projetos e programas variados e diversificados que tinham essa linguagem como elemento estruturante.

A então secretária de cultura do município de São Paulo, explica sobre as funções dos órgãos públicos em relação à cultura e aponta para a importância de que os atores e produtores de cultura sejam aqueles que irão vivenciá-las e experimentá-las, ou seja, os cidadãos. Entender

a cultura não só pelo aspecto do lazer e do entretenimento, mas cultura como um direito. A produção cultural deve ser vista como uma demanda do cidadão a ser suprida, uma solicitação básica e não supérflua. Entendendo o sujeito cidadão como detentor do direito de não só consumir cultura, mas também de produzir cultura, a autora ainda reforça a importância e a necessidade de compreensão de que o Estado não deve tomar as rédeas e ditar o que é e o que não é considerado cultura, inclusive não deve fazer esta produção e curadoria, mas sim, ser o responsável por proporcionar que a população seja a produtora desta cultura. Dessa forma, a autora complementa:

"Se imaginarmos outra relação dos órgãos estatais com a cultura, talvez devamos retomar a concepção antropológica abrangente - a cultura como prática social que institui um campo de símbolos e signos, de valores e comportamentos - acrescentando, porém, que há campos culturais diferenciados no interior da sociedade, em decorrência da divisão social das classes e da pluralidade de grupos e movimentos sociais. Nessa visão múltipla da cultura, nesse campo ainda da sua definição antropológica, torna-se evidente a impossibilidade, de fato e de direito, que o Estado produza cultura." (Chauí, p.179, 2021)

Neste aspecto, ela reforça a compreensão básica de que a cultura, o direito à cultura e a cidadania cultural, para serem postas em prática, precisam ser democráticas e estar nas mãos do povo. O fato é de não se deve fornecer esse poder decisório do que se é entendido como cultura ou não, nas mãos do poder estatal, este, é um componente integrante da cultura e facilitador da expressão dela, que estará inserida neste Estado. Ele assume um lugar de componente assim como as outras especificidades da cultura, como quem as produz, seu contexto diante de uma multiplicidade social.

Chauí (2021) explora o conceito de Cidadania Cultural e de como esse conceito vem tecendo uma gama de caminhos a fim de viabilizar que a cultura seja democrática. Ela defende que este produto, a cultura, seja apropriado por seus produtores e consumidores, novamente, enfatizando a forma no qual o estado precisa cumprir com o seu papel de mantenedor e facilitador de ações culturais e não o mandatário e curador dessas ações.

Adentrando no campo da fotografia como um dos braços de produção da cultura, a produção fotográfica é tida como um caminho para que grupos possam emergir e usufruir desta cidadania cultural e da própria fotografia como um objeto e caminho para a memória. Reconhecendo essa linguagem, portanto, como justificativa de política cultural (afinal, a

tratamos aqui como um dispositivo de memória de uma população), há uma importância nas ações e projetos que forneçam espaços para a projeção desses objetos de cultura e memória que abrigam a fotografia.

Nascido no ano de 2004, o programa Imagens do Povo é fruto de um convite feito por Jailson de Souza Silva a João Roberto Ripper, fotógrafo humanista de grande contribuição às imagens que documentam os direitos humanos no Brasil, para produzir as fotos que comporiam um livro que estava sendo escrito pelo mesmo em parceria de Jorge Luiz Barbosa, ambos fundadores da Organização da Sociedade Civil de Interesse Público Observatório de Favelas, sediada no Complexo da Maré desde 2001. A partir desse convite, Ripper traz uma provocação: por que não convidar os próprios moradores a criar esses registros do seu território? (Gastaldoni, 2022).

Assim, o programa se inicia com o objetivo de formação, pesquisa, documentação e inserção no mercado de trabalho dos ditos “fotógrafos populares”. Aqueles que passavam pela formação no Imagens do Povo saíam com bagagem diferente dos conhecidos fotógrafos profissionais no mercado de trabalho. Como dito por Gastaldoni (2014), a entrada de facilitadores da formação em fotografia naquele território era uma resposta contrária aos esforços implementados pelo estado, que olhava (senão ainda olha) as áreas periféricas e de favela como uma realidade a ser combatida e extinguida.

Gastaldoni (2022) ressalta que a Maré, sendo palco de constantes investidas, desde os anos 2000, de violências generalizadas cometidas e omitidas pelo estado, gera uma naturalização do imaginário social que corrobora com a intenção instaurada pelas instituições governamentais. Dessa forma, uma imagem afetiva, trabalhadora, artística e familiar produzida dentro desse território é uma atitude revolucionária.

Entrando um pouco mais na reflexão sobre a importância dessas imagens geradas pelos próprios moradores da região, trazemos as palavras de Chimamanda Ngozi Adichie:

É impossível falar sobre a história única sem falar sobre poder. Existe uma palavra em igbo na qual sempre penso quando considero as estruturas de poder no mundo: *nkali*. É um substantivo que, em tradução livre, quer dizer “ser maior do que outro”. Assim como o mundo econômico e político, as histórias também são definidas pelo princípio de *nkali*: como elas são contadas, quem as conta, quando são contadas e quantas são contadas depende muito de poder. (Adichie, p.12, 2019)

Para além da resposta que afirma a própria vida que os moradores da Maré dão ao se associarem ao Imagens do Povo, existe também um caráter de retomada de poder, através da imagem/fotografia, para a nova possibilidade de narrativa de um espaço constantemente marginalizado e violentado por diversas instituições. Segundo Silva (2012), o Observatório de Favelas se propõe, desde sua gênese, a interferir na disputa das representações e das políticas públicas estabelecidas sobre os territórios do Rio de Janeiro. Ao pensar no Imagens do Povo como um de seus braços no alcance desse desejo, o autor cita que a formação, dentro desse espaço, também é do sujeito/subjetividade, para modificar o pensamento de escassez e falta de qualidade atrelado ao favelado. Assim, se formam fotógrafos populares de qualidade e com recurso conquistado através de patrocínio e editais pelos fundadores do programa.

Hoje, o programa já formou mais de duas centenas de profissionais dentro dos 20 anos de existência, possui mais de 35 integrantes que compõem as diferentes frentes de trabalho: a “Agência Escola” que realiza a mediação do material do acervo catalogado e a imprensa, a “Escola de Fotógrafos Populares”, o “Curso de Formação em Educadores da Fotografia”, as “Oficinas de Fotografia Artesanal (Pinhole)”, a “Galeria 535” e o “Banco de Imagens” (Barreto, 2016).

Susan Sontag cita que “uma foto é tanto uma ‘pseudopresença’ quanto uma prova de ausência” (Sontag, 2004, p.26). Podemos pensar nas fotografias neste lugar de artefatos da memória, responsáveis por compor de forma material uma história, uma narrativa que comporá a lembrança do momento. As fotografias acessam, de forma material, experiências que foram vividas tanto na esfera coletiva, quanto individual. Elas são testemunhas de um momento que não existe mais. Sontag nos fala:

“Fotos podem ser mais memoráveis do que imagens em movimento porque são uma nítida fatia do tempo, e não um fluxo. A televisão é um fluxo de imagens pouco selecionadas, em que cada imagem cancela a precedente. Cada foto é um momento privilegiado, convertido em um objeto diminuto que as pessoas podem guardar e olhar outras vezes” (Sontag, p.28, 2004)

Esse olhar para a fotografia como um registro tão relevante da memória, direcionado para ações que impulsionam a cidadania cultural, traz uma reflexão sobre a potência de projetos que olham para a produção fotográfica/imagética como produção de cultura e memória. É interessante pensar na amplitude da fotografia como um artefato que constitui em si tantos

simbolismos e tantas atribuições, comunicando através da imagem, sendo, portanto, uma linguagem. Martins diz:

“Das formas de expressão visual da realidade social, a fotografia é aquela que ainda procura o seu lugar na sociabilidade contemporânea. Talvez porque tenha sido, por muito tempo, a mais popular de todas, ao alcance de um leque amplo de usuários e instrumentalizada por uma variedade significativa de imaginários. A que se deve agregar, em consequência, a diversidade de suas funções: das puramente técnicas às puramente artísticas, passando pelas relativas ao lazer e à memória do homem comum.” Martins, p.33,2019)

Pensando por esses caminhos, temos a possibilidade de compreender a produção de imagens de um grupo e um local pelo âmbito de produção de documentação, de cultura, lazer e memória através da linguagem fotográfica. Se entendemos esse dispositivo artístico como um elemento narrativo histórico, capaz de apresentar as representações de uma época e, assim, documentá-las, como as memórias do Brasil vem sendo contadas dentro das instituições que abrigam essas imagens e a quem elas representam?

Para delinear uma possível resposta de qual história imagética as instituições vêm contando sobre o Brasil na história (e, assim, questionar quem tem o direito a elas), usaremos alguns bancos de imagem públicos que são organizados por instituições, também públicas, como base. Trazemos aqui o acervo do Arquivo Nacional, disponível para consulta pública no sítio online <https://sian.an.gov.br/sianex/Consulta/login.asp> e o acervo digital da Biblioteca Nacional, disponível para consulta pública no sítio online <https://bndigital.bn.gov.br/acervodigital/>.

Concentrando a pesquisa em alguns termos específicos dentro de ambas plataformas, temos os seguintes resultados descritos nas tabelas 1 e 2, filtrando as pesquisas para retornos de arquivos em formato de fotografia:

Termo pesquisado	Número de registros no acervo
Favela	124
Periferia	0

Portugal	274
Europa	46

Tabela 1: Pesquisa de fotografias a partir de termos no acervo digital da Biblioteca Nacional.

Termo pesquisado	Número de fotografias no acervo
Favela	6
Periferia	0
Portugal	212
Europa	87

Tabela 2: Pesquisa de fotografias a partir de termos no banco digital do acervo do Arquivo Nacional.

A produção de arquivos e memórias, produtos culturais em fotografias realizadas, reserva o direito à memória de um grupo e espaço local, geográfico, social, político, histórico na qual as imagens registram, congelam e posicionam, podendo assim contar uma história de uma memória, de uma cultura que atravessa as linguagens, uma história contada sob a luz da fotografia que, em sua origem, significa “escrita com a luz”. Martins (2019) sugere um ponto interessante em relação a quem cria as imagens quando diz que: “Detalhamentos de uma mesma área da foto sugerem o quanto a mesma imagem seria outra se o foco da fotografia tivesse outro centro que não aquele que documentalmente a motiva” (Martins, p. 159, 2019).

Olhando para os resultados da tabela, vê-se uma discrepância dentro dos resultados obtidos nas pesquisas dentro dos acervos fotográficos das instituições Arquivo Nacional e Biblioteca Nacional quando trazemos termos relacionados a favela (“favela” e “periferia”) e ao Brasil-Colônia (“Portugal” e “Europa”).

Buscando o histórico da fotografia no Brasil, segundo Gama (2020), vemos que esse recurso foi primeiramente utilizado em território nacional a partir do século XIX quando, em 1840, o fotógrafo francês Louis Comte documenta o Paço Imperial do Rio de Janeiro, sede do

Tais fatos despertam rotineiramente curiosidades e são objetos de constantes pesquisas, o que atrai a atenção para alguns questionamentos constantes na cidade conhecida como “Coração do Ceará”³, algo que parece se repetir em outros diversos locais: como se encontram atualmente esses prédios históricos? Qual a relação histórica destes patrimônios para a formação diversa dos quixeramobienses? Existem políticas públicas que garantam a preservação e estimulem a ocupação dos bens culturais?

As respostas encontradas para as referidas perguntas podem nos deixar inquietos sobre os sentidos da preservação do patrimônio material de Quixeramobim, que está perdendo de modo desenfreado seus espaços de memória. Estes, cumprem um relevante papel para a compreensão sociopolítica deste lugar e de seus moradores, a partir da relação histórica de vozes que começaram a ecoar desde Quixeramobim e foram ouvidas Brasil adentro, como a de Antônio Conselheiro, que por toda sua força e pela militância da sociedade civil organizada, conseguiu ter preservada a casa onde nasceu, atualmente, um equipamento cultural da Secretaria da Cultura do Ceará, tombado e de propriedade do Governo do Estado.

A referida preservação da Casa de Antônio Conselheiro pode ser considerada uma “Pequena memória para um tempo sem memória” (1975), como escreveu Luiz Gonzaga do Nascimento Júnior, o Gonzaguinha (1945-1991), e se torna um efetivo exemplo de preservação dos patrimônios materiais do município, edificado e resistindo a “modernização” impiedosa do centro da cidade, que cresce numa dinâmica de desigualdade social e urbana, atingindo diretamente a população, sua história e sua memória, colocando em risco o acesso ao patrimônio para as futuras gerações.

Aqui, pretende-se problematizar o patrimônio material do centro urbano de Quixeramobim, a partir da análise do que ainda se encontra edificado e o que resiste à memória da cidade. Contudo, faz-se necessário compreender os possíveis impactos na adoção de políticas públicas efetivas, de fortalecimento da preservação do patrimônio material local.

³ Quixeramobim possui a alcunha de “Coração do Ceará” por abrigar o ponto de equidistância geodésica do Estado, localizado em um marco obelisco com cerca de dez metros de altura, na Praça Dias Ferreira, feito em granito e aço. Informação disponível em: <https://www.quixeramobim.ce.gov.br/omunicipio.php>. Acesso em 10/10/2023.

2. O patrimônio cultural à luz da legislação.

A Constituição Federal de 1988, através do seu artigo 215, estabelece ao Brasil o dever de garantir a todos o pleno exercício dos direitos culturais e o acesso às fontes da cultura nacional, apoiando e incentivando a valorização e a difusão das manifestações culturais, inclusive, as decorrentes de expressões das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras e as de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional (Brasil, 1988).

O artigo 216 da Carta Magna determina a proteção do patrimônio cultural, abrangendo não apenas os bens materiais, mas também os imateriais:

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I - as formas de expressão;

II - os modos de criar, fazer e viver;

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico (Brasil, 1988).

Compreende-se que o termo patrimônio cultural consegue abrigar todos os bens que tenham ou que possam ter valor e interesse histórico, artístico, científico ou técnico para a sociedade brasileira como um todo ou para as comunidades de uma região, de um estado federativo ou de um município (Soares, 2009).

No caso do centro de Quixeramobim, podemos citar alguns bens que possuem o sobredito valor cultural e que contam a história do município, tais como a Casa de Câmara e Cadeia, a Casa de Antônio Conselheiro, a Casa Paroquial, a Ponte Metálica, o Casarão do Sr. José Felício, entre outros. Destes, apenas os dois primeiros bens possuem processos específicos que os colocam na condição de patrimônios culturais tombados.

A Casa de Câmara e Cadeia de Quixeramobim é uma edificação histórica localizada no centro da cidade, onde atualmente funciona a sede administrativa do Poder Legislativo Municipal. Sobre o seu valor histórico:⁴

⁴ Disponível no sítio eletrônico da Câmara Municipal de Quixeramobim, através do seguinte endereço: <https://www.cmquixeramobim.ce.gov.br/a-camara/historia/>. Acesso em 10/10/2023.

Construída na primeira metade do século XIX, possui dois pavimentos sendo sua construção bastante sólida de pedra e cal, com pavimento superior de tijolos, tendo telhado baixo, de quatro águas, em cuja composição fundem-se de gosto popular com indícios, embora tardios, de influência oriental, característica da arquitetura luso-brasileira antiga. Segue o mesmo projeto arquitetônico das Casas de Câmara e Cadeias no Brasil, tendo volume de predominância cúbica e telhado baixo, de quatro águas, em cuja composição fundem-se de gosto popular com indícios, embora tardios, de influência oriental, característica da arquitetura luso-brasileira antiga. No andar térreo funcionou a antiga cadeia pública municipal até ser transferida para outro prédio da cidade, e abriga atualmente a Câmara dos Vereadores. [...]

A cadeia funcionou ali até ser transferida para o prédio localizado na Rua 13 de Junho e hoje se encontra na Rua Raimundo Rodrigues, com instalações ampliadas e recuperadas por sucessivas vezes. Na antiga cadeia, estiveram presos Marica Lessa (a Dona Guidinha do Poço, de Oliveira Paiva), e o coronel Teófilo dos Santos Lessa, este arrolado no processo de crime de morte do Comendador Garcia.

A edificação foi tombada como Patrimônio Histórico Nacional pelo Pró-Memória, hoje IPHAN, sob processo nº 745-T e inscrição nº 500, do livro de Belas Artes, em 9 de fevereiro de 1972.⁵ Assim, o prédio tombado é formalmente reconhecido como um bem cultural, o que impede sua destruição ou mutilação, mantendo-o preservado para as futuras gerações.

Já a casa onde nasceu Antônio Vicente Maciel, conhecido como Antônio Conselheiro, está localizada na rua Cônego Aureliano Mota, nº. 210, próximo à Praça Dias Ferreira, na sede municipal de Quixeramobim:⁶

Foi construída no início do século XIX por Vicente Maciel, pai do líder sertanejo. No ano de 1949 foram feitas reformas na casa pelo então proprietário, Sr. Luís Costa, pai do arquiteto e compositor Fausto Nilo, a fim de se adequar aos padrões de conforto então vigentes, modificando os espaços com a criação de quartos e banheiros. No ano de 1953, foram criadas platibandas nas duas fachadas de frente e de fundos, que acabaram por encobrir o telhado original.

A edificação está implantada no limite da rua, em terreno de duas frentes, sem recuo frontal, conforme era usado na época. Na fachada principal, voltada para a rua, são cinco vãos com portas de madeira maciça. A fachada posterior dava para o terreno que margeava o rio. Junto à fachada lateral direita havia um pátio de uso comum à residência vizinha, que era utilizado como passagem de carroças ou animais, como vacas leiteiras, criadas para o consumo da família.

⁵ Disponível no sítio eletrônico do IPHAN, através do seguinte endereço: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/126>. Acesso em 10/10/2023.

⁶ Disponível no sítio eletrônico da Secretaria da Cultura do Ceará, através do seguinte endereço: <https://www.secult.ce.gov.br/2013/01/07/casa-de-antonio-conselheiro/>. Acesso em 10/10/2023.

O prédio foi tombado pelo Estado do Ceará no ano de 2005, sendo, posteriormente, cedido ao Município, onde funcionou como sede da Secretaria de Cultura e Turismo. Após pressão da sociedade civil organizada, no ano de 2017, passou por restauro (entre 2017 e 2020) e no dia 30 de junho de 2022, foi reaberto como equipamento da Rede Pública de Espaços e Equipamentos Culturais (RECE) da Secretaria da Cultura do Ceará, gerida em parceria com o Instituto Dragão do Mar⁷. Assim, além de ser um importante espaço para eventos, abriga exposições, palestras e se consolida como um local de pesquisas e estudos.

A adoção deste modelo de gestão atende a Lei nº. 18.012, de 01 de abril de 2022, que instituiu a Lei Orgânica da Cultura do Estado do Ceará, dispondo sobre o Sistema Estadual da Cultura – SIEC, que visa ampliar e qualificar os resultados dos espaços e programas voltados para democratizar a produção e o acesso à arte e cultura. Com base no desenvolvimento da economia dos setores criativos, no fortalecimento da diversidade e da cidadania cultural, busca promover a difusão de bens culturais em todo o Ceará, como também garantir a política de salvaguarda e sustentabilidade do patrimônio cultural e da memória cearense por meio da qualificação e ampliação de ações de pesquisa, educação patrimonial, comunicação e acessibilidade aos bens culturais.

Percebe-se que todos os processos de formalização da proteção do patrimônio material ocorridos no município de Quixeramobim se deram por órgãos do Governo Federal (Casa de Câmara e Cadeia) e do Governo do Ceará (Casa de Antônio Conselheiro), não havendo qualquer procedimento realizado a partir do próprio município. Portanto, é evidente a necessidade de criação de políticas públicas efetivas que salvaguem o patrimônio local e, através dele, se desenvolvam ações culturais que difundam a história e as tradições do município, a exemplo do que já tem sido feito pela Casa de Antônio Conselheiro.

Além disso, devem ser realizadas ações que provoquem reflexões acerca da necessidade de desenvolvimento de ações de educação patrimonial, a partir de uma abordagem transversal e multidisciplinar, que envolva as escolas municipais. Com isso, será possível gerar o conhecimento, a promoção e a valorização do patrimônio cultural local, impactando na preservação da nossa herança cultural, de natureza material,

⁷Primeira instituição a ser qualificada enquanto Organização Social (OS) na área da Cultura, no Brasil.

imaterial e natural, dentre tantas características que nos identificam e nos fazem pertencer a este lugar.

3. Da necessidade de ampliação de políticas públicas que sejam capazes de gerar soluções adequadas para os impasses da preservação do patrimônio.

A historiadora francesa Françoise Choay, em sua obra “Alegoria do patrimônio” (2014) aborda, de forma minuciosa, a complexidade da conservação patrimonial, a partir de um olhar ocidental, que a sociedade em processo de industrialização trata de forma ambígua: ao mesmo tempo em que protege para salvaguardar, gera produtos culturais, “fabricados, empacotados e distribuídos para serem consumidos” (Choay, 2014, p. 108).

Tal provocação nos convida a refletir fortemente sobre a necessidade de ampliação de políticas públicas que sejam capazes de gerar soluções adequadas para os impasses da preservação do patrimônio diante da expansão urbana e industrial (Funari; Pelegrini, 2006).

Por certo, a implementação destas políticas patrimoniais deve partir dos anseios da própria comunidade aos quais os bens estão inseridos, e seres norteadas pela ancestralidade de suas memórias e que estão interligadas com a história do lugar.

Para Villares (2018), o espaço cultural, repleto de nuances e conceitos, apresenta em seu sentido significados e valores que nos orientam e nos movem através de seus aspectos sociais, econômicos e políticos. Esses espaços, ganham um significado específico quando são vistos como lugares de memória. Caracterizado por Nora (1993) como espaços que emitem sua função da ruptura e da perda, nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar; “se habitássemos ainda nossa memória, não teríamos necessidade de lhe consagrar lugares” (NORA, 1993, p.08). Por isso, os processos históricos selecionam e revestem de significado esses espaços, para desvendar os códigos que os fazem tornarem-se monumentos e transparecer as marcas do tempo que aparecem sob a ilusão de serem eternos.

Para Nora (1993), os lugares de memória apresentam três sentidos: são lugares materiais, pois fixam “os lugares de memória em realidades que consideraríamos inteiramente dadas e manejáveis”, onde a memória social se aporta e pode ser apreendida; são lugares funcionais por “obra de imaginação e garante a cristalização das lembranças e sua transmissão”, adquirindo a função de consolidar as memórias coletivas; e são

lugares simbólicos carregados de rituais “que, no entanto, a história tende a distinguir” dos demais cultos, pois a memória coletiva se revela e se expõe nesta materialização da identidade social (RICOEUR, 2005, p.416).

Portanto, os lugares de memória são inscrições, em relação ao espaço e à seleção das tradições, pois esses espaços possuem a função de serem materiais, simbólicos e funcionais, simultaneamente. Os lugares de memória dizem muito sobre as sociedades que os produziram, pois, todo grupo atribui lugares para as suas memórias. Mesmo as memórias não oficiais precisam de um suporte e se materializam em espaços que determinado grupo destina a ela. A construção social da memória tem importância fundamental no sentimento do nacionalismo presente entre os membros de uma comunidade, onde destacamos a composição da identidade nacional como elo entre as práticas simbólicas instituídas pelos grupos dominantes. (VILLARES, Luise, 2018, p. 5).

Pode-se afirmar que a identidade é um processo de identificações historicamente apropriadas que conferem sentido ao grupo. Ela é capaz de conduzir um sentimento de pertencimento a um determinado grupo étnico, cultural, religioso, de acordo com a percepção da diferença e da semelhança entre determinados grupos sociais. Os grupos que compõe uma determinada nação constroem e reproduzem a sua identidade através do apego constante ao seu passado histórico, principalmente através de referências simbólicas.

Em muitos casos, patrimônio e passado adquirem uma certa identidade, mas em qualquer período, inclusive no presente, temos a capacidade de ordenar, incorporar e representar certos significados e valores permitindo ou negando o patrimônio a cumprir sua função com grande eficácia e poder. O patrimônio contribui, de certa forma, para a efetivação da cultura dominante e é um dos mecanismos centrais de articulação. Porém, mesmo a cultura dominante controlando a cultura emergente e alienando suas práticas, o patrimônio deve buscar as relações sociais e as verdadeiras práticas que formam o patrimônio cultural. Assim, no tecido social nos relacionamos com as práticas vistas como intencionais e cabe ao patrimônio cultural apresentar distinções e diálogos.

4. Considerações finais.

Presentificado como um lugar de memória, o patrimônio cultural é material e é simbólico uma vez que se realiza sobre algo que é concreto e tangível, seguindo formas

e convenções que são históricas e sociais. Ancorando em um espaço suas relações com os fatos sociais, o patrimônio se integra como lugar de memória(s) a fim de colaborar para a articulação das forças sociais com as práticas. Em relações sociais, políticas e econômicas reais, essas atividades contêm contradições e variações fundamentais e fazem parte de um processo dinâmico. O patrimônio encontra-se em todas as áreas, em maior ou menor escala. Se estivermos buscando as relações entre patrimônio e sociedade, veremos que o patrimônio cultural é o conjunto de diversas práticas sociais que adquirem um valor único e de durabilidade representativa simbólica/material. Porém, de acordo com suas particularidades e significativa forma de expressão cultural, desde as manifestações populares, cultos, tradições que compõe o conjunto de bens de uma nação, o patrimônio não pode ser separado de outras práticas que entendemos por cultura, história, arte e o que nos distingue, como a identidade. O patrimônio pode ter características bastante específicas como prática, mas não pode ser separado do processo social geral. (VILLARES, Luise, 2018, p. 6).

Tendo como base a cidade de Quixeramobim, podemos citar a existência de publicações que abordam historicamente a relevância de bens materiais da cidade. Ismael Pordeus, em sua obra “Antônio Dias Ferreira e a Matriz de Quixeramobim”⁸, descreve sobre a edificação da Igreja Matriz de Santo Antônio, em 1732, fato que provocou os primeiros movimentos de urbanização do lugar. Já Marum Simão (1996), em seu livro “Quixeramobim: recompondo a história”, amplia o olhar para outros bens, que no mesmo contexto da Igreja Matriz, possuem valor material relevante para a memória e a história da cidade, sem perder de vista as análises críticas que devem ser feitas no que diz respeito ao processo histórico a qual estavam inicialmente inseridas.

Portanto, é necessário problematizar a política de preservação do patrimônio material no município de Quixeramobim, que aponta para a necessidade de ações de salvaguarda. Com isso, buscamos compreender as formas pelas quais o poder público possa desenvolver políticas que garantam a preservação do patrimônio material local, a exemplo do que tem sido feito com a reabertura da Casa de Antônio Conselheiro como equipamento cultural preservado.

⁸ PORDEUS, Ismael. **Antônio Dias Ferreira e a Matriz de Quixeramobim**. Fortaleza: Revista do Instituto Histórico, Geográfico e Antropológico do Ceará, 1955. <https://www.institutodoceara.org.br/revista/Rev-apresentacao/RevPorAno/1955/1955-AntonioDiasFerreiraMatrizQuixeramobim.pdf>. Acesso em 11/10/2023.

Deve-se ter como base, em especial, a legislação pertinente ao tema, se destacando, à nível federal, a Política de Patrimônio Cultural Material (PPCM) e à nível estadual, o Código do Patrimônio Cultural do Ceará, que cria o Sistema Estadual do Patrimônio Cultural – SIEPAC (Lei Estadual nº 18.232, de 06 de novembro de 2022). Tais documentos são imprescindíveis para compreender as políticas públicas nas várias esferas de governo que objetivam a promoção, a proteção e a gestão integrada e participativa do patrimônio cultural cearense.

Sem dúvidas, ainda, a educação patrimonial é fundamental na preservação do patrimônio e que o conhecimento crítico e a apropriação consciente por parte das comunidades e indivíduos sobre “seu” patrimônio são fatores determinantes no processo de preservação sustentável desses bens, assim como no fortalecimento dos sentimentos de identidade e cidadania.

Referências bibliográficas.

Bens Tombados. **IPHAN**, 2014. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/126>. Acesso em: 10 out. 2024.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil, de 5 de outubro de 1988. Brasília, 1988. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br>. Acesso em: 10 out. 2024.

Casa de Antônio Conselheiro. **Secretaria da Cultura do Governo do Estado do Ceará**, 2013. Disponível em: <https://www.secult.ce.gov.br/2013/01/07/casa-de-antonio-conselheiro/>. Acesso em: 11 nov. 2024.

CEARÁ, Lei nº 18.012, de 01 de abril de 2022. **Institui a Lei Orgânica da Cultura do Estado do Ceará, dispondo sobre o Sistema Estadual da Cultura – SIEC.** Disponível em: https://www.secult.ce.gov.br/wp-content/uploads/sites/43/2023/10/1.1.LOC_.pdf. Acesso em: 16 dez. 2024.

CEARÁ, Lei nº. 18.232, de 06 de novembro de 2022. **Institui o Código do Patrimônio Cultural do Estado do Ceará, e cria o Sistema Estadual do Patrimônio Cultural do Ceará.** Disponível em: <https://www.secult.ce.gov.br/wp-content/43/2022/11/Lei-18.232.2022-Codigo-PC-Ceara.pdf>. Acesso em: 16 dez. 2024.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. Tradução de Luciano Vieira Machado. 3.ed. – São Paulo: Estação Liberdade: Unesp, 2006.

FIRMO, Érico. Há 195 anos, Quixeramobim destituiu o imperador e proclamou a República. **O Povo**, 2019. Disponível em: <https://www.opovo.com.br/noticias/ceara/quixeramobim/2019/01/ha-195-anos-quixeramobim-destituiu-o-imperador-e-proclamou-a-republic.html>. Acesso em: 16 dez. 2024.

FUNARI, Pedro Paulo; PELLEGRINI, Sandra e Cássia A. **Patrimônio Histórico e Cultural**. – 2.ed. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

Histórico do Prédio onde Funciona a Câmara. **Câmara Municipal de Quixeramobim**, 2020. Disponível em: <https://www.cmquixeramobim.ce.gov.br/a-camara/historia/>. Acesso em 10 out. 2024.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL - IPHAN. **Lista dos Bens Tombados e Processos em Andamento (atualizado em agosto/2023)**. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/126>. Acesso em 16 dez.2024.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL - IPHAN. **Portaria nº 375, de 19 de setembro de 2018. Institui a Política de Patrimônio Cultural Material do Iphan e dá outras providências**. Brasília: IPHAN, 2018. Disponível em: <https://www.gov.br/iphan/pt-br/centrais-de-conteudo/legislacao/atos-normativos/2018/portaria-no-375-de-19-de-setembro-de-2018>. Acesso em 16 dez.2024.

MEDEIROS, M. C; SURYA, L. **A importância da educação patrimonial para a preservação do patrimônio**. In: CHUVA, Márcia/ Patrimônio cultural: políticas e perspectivas de preservação no Brasil/ Márcia Chuva, Antônio Gilberto Ramon Nogueira. - Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2012.

OLIVEIRA, Lippi, 1945 – **Cultura é patrimônio: um guia**/ Lucia Lippi Oliveira. – Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

PELEGRINI, Sandra C. A. **Patrimônio Cultural: consciência e preservação**. São Paulo: Brasiliense, 2009.

PORDEUS, Ismael. **Antônio Dias Ferreira e a Matriz de Quixeramobim**. Fortaleza: Revista do Instituto Histórico, Geográfico e Antropológico do Ceará, 1955.

SIMÃO, Marum. **Quixeramobim, Reconpondo a História**. Fortaleza: MULTIGRAF Editora Ltda, 1996.

SOARES, I.V.P. **Direito ao (do) patrimônio cultural brasileiro**. Belo Horizonte: Editora Fórum, 2009.

VILLARES, L. G. **O patrimônio cultural na ótica marxista: considerações sobre o materialismo cultural**. In: IX Colóquio Internacional Marx Engels, 2018, v. 1. p.1-9.

ENTRE RELÍQUIAS E VESTÍGIOS, A JAPARATUBA DE ARTHUR

Solange de Oliveira*

RESUMO: Não obstante a obra de Arthur Bispo do Rosario seja fiel às tradições de Japaratuba, a maioria de seus concidadãos a ignora ou resiste a reconhecê-la. À contrapelo, as manifestações populares que o inspiraram continuam vivas, orgulham e mobilizam a comunidade para o que lhe é mais precioso, resistindo às disputas políticas locais que atingem o campo cultural. Este trabalho investiga motivações e obstáculos para a aproximação do japatubense com esta obra. A expectativa é desvelar entraves que vêm dissipando a memória do criador em sua cidade natal, devido às crenças infundadas e ao litígio político. A proposta é relevante pois mapeia obstáculos que, se extirpados, podem instar cidadãos para que visitem este acervo em seus processos culturais, costurando sua história à memória de Arthur Bispo do Rosario. Esta posição acadêmica instaura o saber popular como paradigma para a pesquisa científica e é aderente aos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS), que compõem a Agenda 2030 da ONU para áreas prioritárias e de atenção.

PALAVRAS-CHAVE: Arte ínsita, Arte popular, Arthur Bispo do Rosario, Litígios políticos, Memória.

Arthur Bispo do Rosário se proclamava Jesus. Sua obra era ardente de restos: estandartes podres, lençóis encardidos, botões cariados, objetos mumificados, fardões da Academia. Miss Brasil, suspensório de doutores — coisas apropriadas ao abandono. Descobri entre seus objetos um buquê de pedras com flor. Esse Arthur Bispo do Rosário acreditava em nada e em Deus. (*A. B. do R.*, Manoel de Barros)

* Doutora em Psicologia Social (IP/USP) com pós-doutoramento em Estética e Filosofia Contemporânea (FFLCH/USP), a autora da coleção *Arte por um fio* é também curadora do Museu da Gente Sergipana, trabalhos que tematizam Arthur Bispo do Rosario. Lidera o grupo de pesquisa *Tessituras* (DGP/CNPq), dedicando-se às manifestações populares e inatas — a Arte Ínsita. É servidora do Escritório MinC em Sergipe (MinC SE), docente adjunta da Universidade Federal do Sul da Bahia (CPF/UFSB) e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Sergipe (ProHis/UFS). (solange.oliveira@cultura.gov.br)

1. INTRODUÇÃO

Olhando para baixo, Arthur manteve o pensamento elevado, tateando a sacralidade adormecida nos dejetos, fazendo deles um louvor bordado em fios de azul celestial. Os vestígios desse percurso estão na órbita da tradição religiosa e artesanal de sua terra natal¹, especialmente a lida com têxteis. Uma obra beata e "ardente de restos", como definiu Manoel de Barros (1996), certamente insiste no voto de pobreza, como professa o dogma franciscano, consideradas as práticas do missionário em termos de catolicismo rústico (SEVCENKO, 1998). Mas de que modo, as "coisas apropriadas ao abandono" estariam aptas para resguardar o sagrado?

Em linhas gerais, a metafísica ancestral é aderente ao mundo natural. Explica Octavio Paz (1977, p. 26) que, em tempos remotos, "a natureza era uma deusa" onde nasciam e morriam as divindades antigas. Mas os objetos não nascem nem morrem, sua existência é funcional: após usados, tornam-se inúteis e são descartados, a lixeira é seu túmulo. Obsedados pelo desejo de exercer poder e controle sobre a natureza, aprimoramos técnicas para transformá-la e, desalojando-a, acabamos por desumanizá-la. A técnica se impõe entre o humano e a natureza. Mas se a técnica é a negação da natureza, ela recusa também o divino. Nas vanguardas modernas, dadaístas escandalizaram com os *Ready-made*, objetos industrializados, protagonistas de uma sarcástica crítica ao manufaturado. Em sua missão, Arthur Bispo do Rosario² sai na contramão: busca a divindade natural, "resgatando os dejetos técnicos de sua lixeira-túmulo, transformando-os e, sob um rito religioso, devolvendo-os à sua natureza originalmente divina" (OLIVEIRA, 2022)³. Assim, ele os eleva à infinitude, em sua epopeia, praticando a memória das tradições religiosas e artesanais de Japaratuba em fios azuis. Arthur Bispo do Rosario rebordou

¹ A articulação entre a obra de Arthur Bispo do Rosario e as tradições de Japaratuba foram exploradas em trabalhos anteriores. V. "Talhe antropomórfico. O artista por ele mesmo". In: OLIVEIRA, S. *Arte por um fio 1: Arthur Bispo do Rosario*. 1 ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2022, p. 217.

² Como critério, foi adotada a grafia do sobrenome do artista Arthur Bispo do Rosario sem acento, reputando sua biografia, exceto em incidências oriundas de outros autores. In: L. Hidalgo, *Arthur Bispo do Rosario, o senhor do labirinto*, Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

³ OLIVEIRA, S. *Arte por um fio 1: Arthur Bispo do Rosario*. 1 ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2022. 384p. il.

seu passado incerto, repleto de vazios. Preparou a *Passagem* dedicado à missão divina, cujo expoente é o Manto da Apresentação, espécie de traje mortuário para o Dia do Juízo Final. A trama mitopoética consumiu anos de abandono, eletrochoques, *Haldol*⁴, jejuns e humilhações. O acervo conta com mil e vinte e quatro itens e foi recentemente tombado pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em justa medida, por seu valor ético.

Ele partiu sem o Manto. Consta no atestado de óbito: “*não deixa herdeiros nem bens*”.

Uma passagem de nível do particular para o comum desvela fontes de inspiração: um grupo cultural também rico. O potencial de Sergipe, especialmente, de Japaratuba, é exuberante: linguagens, religiosidade, manifestações populares. Não faltam mestres e mestras populares, tradicionais e étnicas. Sem sucumbir, grupos atuam no arrepio das tensões contemporâneas, conservando a tradição, perpetuando a oralidade e o pragmatismo. Nesse sentido, Arthur Bispo do Rosario atualiza os sentidos do divino rememorando a tradição e o rito.

A palavra religião suscita duas importantes digressões: *relegere* e *religare* (ABBAGNANO, 2007, p. 68). Segundo Cícero (106-43 a.C.), *relegere*, é uma prática intelectual, repetitiva, releitura cuidadosa de escrituras sagradas, para a justa manifestação do culto divino. O sentido de *religare* é creditado a Lactâncio (240-320 d.C.) e a Santo Agostinho (354-430 d.C.), e recai sobre a piedade, nobre sentimento que conecta seres humanos a Deus. Há grandes dificuldades com a etimologia da palavra religião, mas para o que nos interessa, basta uma rápida circunscrição. É lícito traçar uma possível articulação entre as práticas beatas do criador e as tradições sacras em seu território, no vértice de *religare*, devido ao caráter congregante de algumas delas, em especial os folguedos sacros, que fortalecem vínculos e interesses comuns: lembrar de Deus e compartilhar com quem tem pouco,

⁴ *Haldol*®, ou Haloperidol, é um fármaco antipsicótico largamente utilizado em manicômios, especialmente no período que precedeu à Reforma Psiquiátrica no Brasil (Lei 10.216, de 2001), com a Luta antimanicomial.

como o reisado. De modo transversal, folguedos e festejos sacros repercutem, o sentido de *relegere*: repetição sistemática, reiterar votos.

A rememoração dos votos envolve elementos particulares e coletivos, nos termos do filósofo Paul Ricoeur (2007). A reflexividade é a parcela pronominal da memória — lembrar é primordialmente lembrar-se — é preciso questionar sobre quem lembra e de que se lembra: lembrar de si, antes, e lembrar de si em relação a algo, depois. Desse modo, a *mundanidade* ancora o sujeito no tempo e espaço dados — a corporeidade é sua colaboradora privilegiada —, o corpo de um, aqui e agora, em situação com outros corpos, em distintos tempos e espaços. Faces de uma mesma realidade, *reflexividade* e *mundanidade* desenham as experiências em um fundo pessoal e coletivo imbricados. Podemos ampliar esse paradigma até os apagamentos: “quem esqueceu e o que?” ou “por que?”. Em tempo, a recuperação do liame entre tradições populares de Japaratuba, em relação à obra de Arthur Bispo do Rosario, passa por consideráveis apagamentos.

Referência nas temáticas relacionadas à memória de idosos e história oral, a professora emérita do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, Ecléa Bosi (1936-2017) acredita que alguns grupos cultivam lembranças no bojo de um espaço político (porque público), amarrado às histórias pessoais, mas, certas distâncias obstam o compartilhamento. Para transmitir sua herança, nossos ancestrais enfrentam barreiras que não são apenas econômicas. As circunstâncias de locomoção afetam especialmente os idosos, dispersando o testemunho, papel central na realidade social de certos grupos e comunidades: “*A memória oral é um instrumento precioso se desejamos constituir a crônica do cotidiano. [...] Os velhos, as mulheres, os negros, os trabalhadores manuais, camadas da população excluídas da história ensinada na escola, tomam a palavra.*” (BOSI, 2003a, p. 15). Muitos mestres e mestras de tradições populares estão idosos e apreensivos com o futuro de seu trabalho. É preciso motivar as novas gerações a priorizar essa busca, ainda que em meio ao fluxo frenético da informação na era digital. Diante dessas circunstâncias, a escola parece ser o ideal de mediação.

Grupos e comunidades deixaram suas marcas, como uma impressão digital, “*nossa narrativa deveria ter a marca do trabalho de nossas mãos*” (BOSI, 2013, p.

102). Conhecemos pessoas, fatos, paisagens, ruas, livros, bordados e confiamos nos que viveram e relataram para as gerações ulteriores. O discurso e o pensamento são alimentados por essa confiança social (BOSI, 1992, p. 112). Olhamos do vértice de nossas experiências para esse emaranhado de informações afetivas, pois as reminiscências imaginativas completam as lacunas de peças ausentes de um grande quebra-cabeças. Esse é o viés criativo da memória, como já havia apontado Paul Ricœur em seu livro *A memória, a história e o esquecimento* (2007). Essa experiência perceptiva inata, frequentemente se torna afecção, pois não está apartada da existência, como a dor não é em separado do sujeito (BERGSON, 1999, p. 54).

Certos problemas são recorrentes e, até agora, inextirpáveis, assumindo faces da exclusão — como ousa um negro, descendente direto de escravos libertos, ultrapassar as fronteiras e ser reconhecido no primeiro mundo? Dados históricos apontam que Japarutuba, em meados da Primeira República, somou um contingente populacional majoritário de escravos, abrigando um quilombo, hoje, Povoado Patioba⁵. Esse imaginário escravocrata se demora no avançado de um mundo contemporâneo diverso e multicultural, insuflando as tensas relações políticas. Japarutuba não é exceção.

Há pouco mais de duzentos anos o estado de Sergipe oficializou sua emancipação política da Bahia, com desdobramentos culturais. Nesse ínterim, houve um esforço de distinção, cuja consequência direta em relação a nosso estudo, é o investimento das comunidades nas tradições locais: um orgulho regional. Em termos político geográficos, Sergipe é o menor estado da união em extensão territorial e talvez haja alguma decorrência desse combinado de situações.

O poeta e pensador mexicano Octavio Paz (1984) foi diplomata, teve oportunidades de contato com diferentes culturas e concluiu que certas distinções burocráticas, estruturadas pela Organização das Nações Unidas (ONU), tem autoridade autoproclamava, a fim de estabelecer qual é a parcela da

⁵ Segundo o historiador Felisbelo Freire. Dados disponíveis no site da prefeitura: <http://www.japarutuba.se.gov.br/>. Acesso em: 5 nov. 2024.

subdesenvolvida da população mundial — o sul global, no contemporâneo. Muda-se a nomenclatura, mas não o hábito:

O adjetivo subdesenvolvido pertence à linguagem anêmica e castrada das Nações Unidas. É um eufemismo da expressão que todos usavam até há alguns anos: nação atrasada. O vocábulo não tem nenhum significado preciso nos campos da antropologia e da história: não é um termo científico, mas um termo burocrático. Apesar de sua indefinição, sua vacuidade intelectual — ou talvez por isso mesmo —, é uma palavra da predileção de economistas e sociólogos. Sob o amparo de sua ambiguidade deslizam-se duas pseudo-ideias, duas superstições igualmente nefastas: a primeira é dar como estabelecido que só existe uma civilização ou que as diferentes civilizações podem ser reduzidas a um modelo único, a civilização ocidental moderna; a outra é acreditar que as mudanças das sociedades e culturas são lineares, progressivas, e que, em consequência, podem ser medidas. Este segundo erro é gravíssimo: se realmente pudéssemos avaliar e formalizar os fenômenos sociais — da economia à arte, à religião e ao erotismo — as chamadas ciências sociais seriam ciências como a física, a química ou a biologia. Todos nós sabemos que não é assim. (PAZ, 1984, p. 40-41)

Uma realidade ainda muito presente para nós, latino-americanos, constantemente submetidos à uma valoração geral dos indivíduos, hierarquizada a partir da percepção social de um sistema produtivo, dito, periférico. Ensaio de homogeneização sociocultural de certos grupos subsidiam elites locais que, na modernidade tardia, visitam a produção no eixo Europa-Estados Unidos e refutam a cultura popular, considerada menor. Entretanto, na pós-modernidade, corrigidos os deslizamentos do paradigma moderno, passa-se do fetiche à viragem em produto diferenciado e rentável, beirando a lógica da Indústria Cultural. Há, contudo, um deslocamento da noção de Adorno e Horkheimer (2006). Os produtos artesanais e as manifestações de arte popular tendem a ser apreciados por sua peculiaridade — em geral, peças únicas, produzidas manualmente —, enquanto que as expressões populares como danças, festividades e folguedos, são percebidas como fenômenos exóticos de uma cultura rudimentar; em ambos os casos, com alto valor agregado, estético e econômico. Cabe lembrar que a relação entre a visão de mundo, formas de viver e de relacionar-se e a produção cultural e artística é estreita (FROTA, 2010, p. 25), mas negligenciada no processo de reificação da existência.

Nossa sociedade foi talhada na lógica autoritária (CHAUÍ, 1986). Cidadãos são distinguidos e apartados em áreas limitadas geográfica e simbolicamente. Nas cidades grandes o fenômeno é mais evidente, são fatiadas entre um centro e regiões periféricas com precária ou nenhuma oferta de serviços públicos. Periferia é um termo de caráter espacial, mas também social e tácito. Com a localidade ocorre algo semelhante; ainda que Japaratuba seja uma cidade pequena, os povoados se impõem à lógica das grandes cidades. As comunidades investem muito esforço para se destacar e obter reconhecimento e visibilidade pela sua identidade, como uma espécie de resistência e militância cultural. São perceptíveis os traços do paradigma moderno, com indícios de progressão para o estágio posterior, da pós-modernidade, impulsionado pelas políticas federais atuais, orientadas pelo multiculturalismo e diversidade, a partir da recriação do Ministério da Cultura e das políticas identitárias da presente gestão. Para o poder público local, essas iniciativas centrais tendem à instrumentalização, relegando a segundo plano certos programas de fomento às expressões de populares vulneráveis que renderiam menor prestígio político do que, por exemplo, a construção de um equipamento público de porte ou grandes festas, como as do ciclo junino.

Diante de tantos desafios, é preciso enfrentar as distintas classes de problemas elencados que, inclusive, fomentam potenciais linhas de pesquisa, se organizadas em recortes temáticos e/ou sócio geográficos⁶. Além disso, as experiências e relatos, em especial o de velhos mestres e mestras de saberes, devem ser rememorados, imaginados e bordados no tecido da história cultural de Japaratuba, que amarra passado e presente em um trançado mnemônico, constituído pelos cidadãos japatubenses, incluso o ilustre. Mas há um grande desafio: a complexidade desta obra, trabalho de uma vida beata, exige recorte. É preciso um ponto de partida. Neste estudo trataremos da memória do criador em sua cidade natal, envolvendo desdobramentos políticos e culturais.

⁶ V. *Na correnteza do Prata, as pegadas de Arthur*, trabalho realizado pelo Grupo de pesquisa *Tessituras Existenciais e experiências perceptivas em artes visuais: estudos de fenomenologia estética e estesia*. Disponível em: < <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/4219314680178275> >. Acesso em 22 fev. 2025.

2. CONTEXTO LOCAL

Mesmo protegidas por iniciativas do poder público, a realidade das comunidades é difícil, manter os grupos coesos e em atividade é uma luta constante, especialmente nas regiões para além dos limites geográficos da capital. Dentre os problemas a serem superados, há obstáculos políticos e, paradoxalmente à evidente riqueza, também culturais: as novas gerações são avessas a estudar, divulgar e festejar a memória de Arthur Bispo do Rosario, por medo de que sejam obscurecidas pela sua notoriedade e acabem presas a um passado ilustre. Por outro lado, a polarização política no país se replica na sociabilidade local, dividida entre grupos de tendências distintas.

Em Japaratuba, a dificuldade das comunidades se evidencia nos trabalhadores da cultura preocupados com a sobrevivência — a própria e a das tradições. Há percalços, mesmo que a oferta de programas estaduais e federais tenham se avolumado nos últimos anos, em parte, impulsionadas pela recriação do Ministério da Cultura (2022). As hipóteses iniciais alcançam esferas de governança e sociabilidade, se equilibrando, portanto, entre os âmbitos político e cultural, como já mencionado.

Natural de Japaratuba, Leste Sergipano, Arthur Bispo do Rosario tem a data de nascimento incerta, entre 1909 e 1911, devido ao conflito documental. Três dos registros mais importantes são o da Marinha de Guerra do Brasil e o da *Light*, Companhia de Eletricidade do Rio de Janeiro, ambas instituições onde trabalhou, constam 1909 e 1911, respectivamente; um terceiro documento, de 1909, desempata a pendência e elucida as origens de seu vínculo com o sagrado: o registro de batismo de uma criança de três meses na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Saúde — o Arthur. A dificuldade sobre seu nascimento é o primeiro da série de apagamentos sofridos ao longo dos seus oitenta anos. Aparentemente, esse fato específico não o sensibilizava, talvez porque, decidido a lutar para ter voz, teimou no seu agenciamento em um mundo perfeito, porque divino. Distintamente do que ocorre com sua data de nascimento, ele tem assegurada sua origem: são irrecusáveis as raízes culturais costuradas às suas obras. A naturalidade deste japatubense

redunda sua origem cultural a cada fio bordado, mas há o incômodo desconhecimento sobre seu percurso e obra em Sergipe e em sua própria cidade.

Não se pode assegurar até aqui como essa lacuna foi se consolidando, mas há indícios e suposições. O fato é que hoje, trabalhadores do campo cultural são praticamente unânimes em admitir o medo de ofuscamento. Não se orgulham do compatriota, ao contrário, se sentem diminuídos por sua notoriedade internacional. Grande parte dos mestres, mestras, artesãos e artesãs, enfim, trabalhadores de Japaratuba não demonstra reverência e resiste em festejar a memória de Arthur Bispo do Rosario. Há quem não saiba sequer quem é o homenageado no busto e lápide da entrada da cidade — aliás, a briga política por reaver os restos mortais custou muitos anos. Talvez essa situação tenha ganho consistência porque os atores culturais não se vêem nesta obra, não a compreendem nem encontram sentido na articulação de temas e propósitos da obra de Arthur Bispo com seus eixos de atuação. É, no mínimo, desinteresse, no máximo, desprezo.

Certas manifestações populares perseveraram desde o período de Arthur Bispo, na Primeira República, como reisado, bacamarteiros e cacumbi. Em geral, são bastante atuantes e resistem às exigências do mundo contemporâneo, as mesmas que paradoxalmente levaram os protagonistas ao distanciamento, a não relacionarem suas práticas à algum aspecto meritório do criador, seja por desconhecimento, crenças abstratas ou fantasiosas e também pelo hiato entre o tempo histórico da Japaratuba que Arthur Bispo deixou para trás, em relação à do presente, mas não só...

Os problemas com o memorial de Arthur Bispo do Rosario em Japaratuba contam com relevantes contribuições da esfera política. Parte da responsabilidade é do poder local, mas também do estadual e, de um modo mais amplo, nacional/internacional, por diferentes motivos — neste caso, devem ser consideradas as dinâmicas do sistema das artes contemporâneo, mas o tema não será abordado, não é prioridade neste trabalho⁷. Por ora, trataremos da percepção

⁷ V. “O talhe antropométrico. O campo da arte.” In: OLIVEIRA, S. *Arte por um fio 1: Arthur Bispo do Rosario*. 1 ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2022. 384p. il.

local da obra em decorrência da migração do criador, de Sergipe para o Rio de Janeiro, quando tinha apenas dezesseis anos.

O poder estadual tende a concentrar-se mais em programas e eventos no entorno da capital, se em comparação com Japaratuba, como é usual. Mas ainda é tímido o interesse em programas para divulgar sua memória em Sergipe. Seguem praticamente inexploradas as possibilidades de articulação entre as manifestações culturais regionais com a obra já consolidada e reconhecida internacionalmente. Se trabalhado, o potencial tem viabilidade econômica, como oportunidades de economia solidária e criativa, além do impacto sobre setores como o do turismo. Certamente, há grande interesse público sobre a origem do criador em âmbito nacional e internacional.

Somam-se a isso, as disputas municipais que dividem grupos culturais de distintas conduções políticas, dificultando o encontro e/ou a participação conjunta em eventos públicos. Em geral, festas e encontros contam com parte dos fazedores de cultura, de uma ou outra linha política, cuja adesão depende de quem as promove.

3. CONSIDERAÇÕES

O acervo de Arthur Bispo veio a público na idade madura, como migrante, no contexto manicomial, durante cinquenta de seus oitenta anos vividos no subúrbio do Rio de Janeiro, então capital da República. Esse é um dado relevante, contribui para o desconhecimento, levando o japatubense a perceber como algo distante de sua realidade. Além disso, produzir uma obra extensa e exuberante em condições miseráveis impacta a percepção pública sobre o acervo, remetendo a memória do feito à cidade do Rio de Janeiro. Nesse sentido, a longa disputa por reaver os restos mortais, travada entre a Prefeitura de Japaratuba e a Secretaria de Saúde da cidade do Rio de Janeiro, proprietária do acervo, resultou em um memorial na entrada da cidade e foi um importante marco simbólico, à medida que fomenta a apropriação pela comunidade. Por outro lado, não há sequer uma linha de texto sobre o criador no portal da prefeitura.

As políticas públicas interceptam a dinâmica das manifestações, forçando a adaptação às exigências momentâneas — é mais grave no âmbito municipal que no

estadual. A precariedade dos recursos destinados à cultura acirra a competição entre os trabalhadores do setor, mas a tradição se estrutura sobre a solidariedade e o compadrio — se a comunidade é competitiva, se fragmenta e o rito é castigado. Provavelmente, eles não perceberam que só há a ganhar com a articulação entre as tradições e a obra de Arthur Bispo do Rosario, como um agregador ponto de convergência. Além disso, a disputa incentiva os que não são reconhecidos, a se recusarem ao reconhecimento. A segmentação das tradições por dificuldade de reunião dos grupos, pode levar à distribuição de recursos de acordo com a conveniência ou a adesão à linha política da autoridade local e, de um modo mais agudo, a médio prazo, a disputa entre grupos pode chegar à erradicação de saberes e fazeres, especialmente os mais longevos.

Este diagnóstico preliminar expõe o grau de complexidade a ser enfrentado. Talvez os maiores obstáculos se concentrem no ordenamento político do quadro cultural, além de um entrave de ordem educativa. De um modo geral, os sergipanos têm orgulho de suas tradições, Japaratuba é considerada embrionária e guardiã da sergipanidade, resultando em um considerável esforço da comunidade para preservar a herança cultural junto às novas gerações. As excelentes iniciativas pedagógicas em curso são um alento, tematizando manifestações populares na rede de ensino municipal, com formação de grupos de folguedos infantis e jovens — como o reisado mirim. Esses futuros mestres e mestras têm boas chances de se apropriarem de sua história e, inspirados por seu mestre beato, costurarem passado, presente e futuro com fios azuis.

4. REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia Nicola Abbagnano*. Tradução Alfredo Bosi. Rev. tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento. Fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

BERGSON, H. *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOSI, E. *O tempo vivo da memória. Ensaio de psicologia social*. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003a.

_____. Ecléa Bosi: formando o olhar de testemunhas do presente. *Comunicação & Educação*, v. 18, n. 2, p. 99-106, 2013.

_____. Entre a opinião e o estereótipo. *Novos Estudos CEBRAP*, v. 32, p. 111-118, 1992.

_____. Memória da cidade: lembranças paulistanas. *Estudos Avançados*, v. 17, n. 47, p. 198-211, jan. 2003b.

CHAUÍ, M. Homenagem a Ecléa Bosi. *Psicologia USP*, v. 19, n. 1, p. 15-24, jan. 2008.

_____. *Conformismo e resistência. Aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

BARROS, M. de. *O livro sobre nada*. 3a ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 1996, il., 86 p.

FROTA, L. C. *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro. Século XX*. [versão para o inglês = English translation, Elvyn Marshall]. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005. 439 p. il.. Salvador, BA: Solisluna Design Editora, 2010.

OLIVEIRA, S. *Arte por um fio 1: Arthur Bispo do Rosario*. 1 ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2022. 384p. il.

PAZ, O. *Os filhos do barro – do romantismo à vanguarda*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

RICŒUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François et. al. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SEVCENKO, N. (Org.); NOVAIS, F. (Coord.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3. p. 7-130 e p. 513-619.

MESA XXVI

Acessibilidade

POLÍTICAS CULTURAIS E FORTALECIMENTO SOCIAL

Andréa Chiesorin Nunes¹
Lívia Carlos dos Reis²

RESUMO: A discussão nesse artigo se propõe a tecer maneiras de abordar a experiência dos momentos de reivindicações e do fortalecimento social, ou seja, do estado de participação. Por estado de participação propomos o entendimento a partir de García Canclini (2019), um ponto de partida fundamental para compreender as políticas culturais, no que se refere às dinâmicas de participação e representação. Propomos então pensar no estado de participação como uma “narrativa da presença” daquele momento da exposição de um argumento, de quando se faz surgir um arranjo de ideias no momento da defesa propositiva que politiza a discussão e possibilita o interesse de adição do argumento como um agir político no jogo de cena teatralizado na disputa conferencial, desde a observação participante.

PALAVRAS-CHAVE: Mobilização. Participação social. Pessoa com deficiência. Cultura do acesso. Conferência Nacional de Cultura.

INTRODUÇÃO

Este artigo é um processo reflexivo marcado pela composição de uma escrita entre duas pesquisadoras que articulam interesses de estudos sobre políticas culturais e o fortalecimento social; capacitismo e racismo; direitos culturais e acesso. Iniciamos esta aproximação e diálogo pensando a quatro mãos, um corpo-contato colaborativo e afetivo na corporificação de ideias na linguagem da escrita³.

¹Mestra e doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas e Formação Humana da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), sob orientação da Profa. Dra. Giovanna Marafon professora da Faculdade de Educação da Baixada Fluminense (FEBF/UERJ) e coordenadora da GIRA - Grupo de Pesquisa em Feminismos, Relações Raciais, Deficiência e outras dissidências (PPFH/UERJ). andreachiesorin@gmail.com

²Mestra e doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), sob orientação do Prof. Dr. Mário Nogueira de Oliveira, professor do Departamento de Filosofia (DEFIL/UFOP) e coordenador do grupo de pesquisa Filosofia e Justiça. livia.reis1@aluno.ufop.edu.br

³Trabalho colaborativo, afetivo iniciado em janeiro de 2024, para a reescrita do projeto de pesquisa intitulado no momento com a seguinte questão: O que vem do “Nada sobre nós sem nós”? A diversidade de pessoas com deficiência nos processos conferenciais de cultura (2023-2024) para o Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas e Formação Humana/PPFH/Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ. Agora como informação, localizamos que a tese em fase de concepção segue a tecer um capítulo para a qualificação, nomeado *Cenário da política pública de cultura: desde quando falamos dos direitos culturais das pessoas com deficiência no*

Acesso e direitos culturais, racismo e capacitismo, fortalecimento social e políticas culturais permeiam o traçado em relação aos processos de mobilização e organização das Pessoas com Deficiência na 4ª Conferência Nacional de Cultura (4ª CNC)⁴, realizada de 4 a 8 de março de 2024, em Brasília. A cidade do Rio de Janeiro é a etapa preparatória municipal onde, se inicia a observação participante⁵ para abordar as discussões da democratização da cultura na perspectiva local e regional, tendo como ponto inicial a seguinte questão: como foi a representação da Pessoa com Deficiência do Rio de Janeiro na 4ª CNC?

A pesquisa se ancora na perspectiva parcial de Donna Haraway (1995), que reconhece um lugar situado de pesquisadoras no estudo de campo, ao qual aqui referimo-nos desde o fazer com as pessoas com deficiência e a política local de cultura, buscando traçar os percursos e percalços durante estes últimos quinze anos (2008-2025) para, se possível, conhecer as redes, movimentações, movimentos e mediações políticas.

A perspectiva de Haraway é mobilizada para reforçar a parcialidade do olhar de pesquisadoras comprometidas com o fazer *COM* as pessoas com deficiência, como destacado por Moraes (2010), e desde uma abordagem de pesquisa participante. Inspirada na metodologia consolidada por Bronislaw Malinowski (1884-1942), a pesquisa participante caracteriza-se pelo envolvimento e identificação das pesquisadoras com o posicionamento das pessoas sujeitas pelo processo da investigação, criando um vínculo que permite acessar, de forma aprofundada, as vivências e os significados compartilhados pelas/os participantes.

Esse enfoque orienta a escolha da observação participante como uma abordagem qualitativa e subjetiva para o desenvolvimento de uma tese. De acordo com Tatiana Gerhardt,

a observação participante é, portanto, uma forma de produção de dados que provém da pesquisa de campo e que pode ser utilizada antes ou depois d[e] [depoimentos], e também de forma isolada. Nela, [a] pesquisador[a] é testemunha e coautor[a] (2009, p. 105).

A produção de dados é a fase deste momento da pesquisa e refere-se às percepções de narrativas e colher depoimentos para se possível revelar tensões e potencialidades presentes

Ministério da Cultura? Porém, neste artigo, dedicaremos nossas reflexões a outras duas seções para o XIV Seminário Internacional de Políticas Culturais.

⁴A pesquisa abrange a 4ª Conferência Nacional de Cultura, que reuniu 3.916 participantes, distribuídos entre 1.338 delegadas – das quais 75 se autodeclararam pessoas com deficiência –, 1.087 convidadas e 1.491 observadoras, sem informações específicas sobre deficiência.

⁵Segundo Gerhardt, Ramos, Riquinho e Santos (2009, p. 77), “A técnica de observação participante ocorre pelo contato direto do[a] pesquisador[a] com o fenômeno observado. Obtêm-se informações sobre a realidade dos atores sociais em seus próprios contextos”.

nos processos conferenciais, bem como o posicionamento das pessoas com deficiência na formulação de políticas culturais e do fortalecimento social. Entrar em contato com a experiência do campo e levantar narrativas de pessoas com deficiência desde às etapas preparatórias da 4ª Conferência Nacional de Cultura (2024) é o objetivo dessa escrita.

No decorrer de 2023, a Ministra da Cultura Margareth Menezes, presidenta do Conselho Nacional de Políticas Culturais, publicou a convocatória com o tema “Democracia e Direito à Cultura” com o objetivo geral de 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. Conforme documento:

Na escolha dos delegados deve se considerar a diversidade e transversalidade, com adoção de critérios que contemplem a representação de pessoas com deficiência, os diversos territórios, segmentos artísticos e culturais, considerando as dimensões simbólica, cidadã e econômica da cultura, bem como a diversidade étnica, racial, de gênero e de orientação e identidade sexual (Brasil, 2023, Art. 17, §2º).

A convocatória conecta-se à organização das conferências locais e regionais, criando oportunidades para a representação da diversidade cultural e da deficiência em pré-conferências acessíveis. No campo das políticas públicas, Thamy Pogrebinski (2012, p. 8) afirma que “as conferências nacionais têm a vocação de fazer da participação representação”. A autora destaca como os processos municipais se constituem em espaços de mobilização e participação direta, possibilitando a criação de políticas para diversos grupos, incluindo pessoas com deficiência e povos indígenas.

Dito isto, consideramos que a organização local e regional pode possibilitar o fortalecimento social. O prisma apontado pela pesquisa considera três ambientes que antecedem a 4ª CNC, estes que configuram as etapas preparatórias de nível municipal: a IV Conferência Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, realizada em 26 e 27 de agosto de 2023; a 5ª Conferência Estadual de Cultura e Economia Criativa, ocorrida de 23 a 25 de janeiro de 2024, a nível estadual; e, por fim, de nível nacional a Conferência Temática “Acessibilidade Cultural: Direitos Culturais e Cultura do Acesso”, realizada nos dias 3 e 4 de fevereiro de 2024, no Rio de Janeiro.

Localizar cada uma dessas etapas preparatórias possibilitará uma abertura de diálogo que vise investigar como ocorreu a implicação regional desde às reivindicações das pessoas com deficiência nos territórios. As etapas preparatórias informam sobre a pesquisa, por exemplo, como por meio da observação participante se fez possível testemunhar e marcar a

ausência da sociedade do Rio de Janeiro em fazer-se representar por Pessoa com Deficiência eleita como delegada para o processo nacional. Mas por quê?

CENÁRIO DA POLÍTICA PÚBLICA DE CULTURA: DESDE QUANDO FALAMOS DOS DIREITOS CULTURAIS DAS PESSOAS COM DEFICIÊNCIA NO INISTÉRIO DA CULTURA?

Com García Canclini (1937), apoiamo-nos nos estudos de política cultural para fundamentar este aspecto da pesquisa. A partir de suas reflexões, destaca-se a relação entre “os direitos culturais e o papel que a democratização dos bens simbólicos exerce na democratização global da sociedade” (2019, p. 75). O autor enfatiza a importância da ocupação nas lutas políticas para que, por meio da organização da sociedade civil e do diálogo com o Estado, seja possível alcançar mudanças estruturais. Em suas palavras, “se não o fizermos, na verdade estamos reincidindo no velho preconceito de que a cultura é uma questão luxuosa ou secundária, e colaboramos com aqueles que procuram fazer do campo simbólico um simples mercado para a concorrência entre empresas” (2019, p. 74). García Canclini (*Ibidem*) concebe a cultura como um modo de vida e, simultaneamente, como um processo contínuo de revisão desses modos. Para ele, a cultura constitui um recurso para enfrentar aquilo que os modos consagrados de vida não conseguem resolver.

Há cerca de três décadas, o autor tem trabalhado com a definição da cultura como um direito do conjunto dos cidadãos para participar junto ao Estado e gerir seus próprios fazeres culturais. Sua colaboração é considerada paradigmática, embora ele marque de modo crítico que pouco se tem avançado em relação ao direito à cultura. Este processo está em curso no mundo por meio de um “conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, [pelas] instituições civis e [pelos] grupos comunitários organizados, [a fim de] orientar o desenvolvimento simbólico” (1987, p. 26)⁶. Esta compreensão de García Canclini e a difusão da definição de políticas culturais refere-se a “satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou de transformação social” (*Ibid.*, p. 26)⁷, propondo

⁶García Canclini (1987, p. 26): “conjunto de intervenciones realizadas por el estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico”. (Tradução das autoras).

⁷García Canclini (1987, p. 26): “satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social” (Tradução das autoras).

políticas culturais que democratizem o acesso à produção simbólica, integrando cultura e cidadania.

Na Constituição do Brasil (1988), localizamos o direito à cultura por meio do Art. 215: “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais” (Brasil, 1988), que também está relacionado às liberdades, como a livre criação artística. Durante o primeiro governo de Lula (2003-2006), o Brasil ampliou os objetivos das políticas culturais para além da dimensão simbólica, agregando em seus planos as dimensões normativas e a econômica (Gil; Ferreira, 2013). Este processo no país pode ser decorrência do fato de sermos signatários da Convenção da Diversidade das Expressões Culturais (UNESCO, 2005)⁸. Nesta mirada, segundo Cunha Filho (2019), considera-se “como o dever do Estado proteger, em suas peculiaridades, as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional, todas indicadas no plural” (*Ibid.*, p. 108 e 109) o que, ainda em suas palavras, amplia ainda mais a noção de políticas culturais diversas.

O compositor e cantor Gilberto Gil, a partir de 2003, assumiu o Ministério da Cultura e, na perspectiva de Cunha Filho (2019, p. 116), pudemos ter experiências concretas que ilustram a democracia cultural e uma alteração significativa na institucionalidade do setor cultural no país durante a gestão de Gil. Seguimos um pouco mais com o autor e partilhamos sua análise:

O ministro Gilberto Gil investiu na recuperação de um conceito abrangente de cultura, que já fora o embasamento das políticas dos anos 1970/1980. A cultura passa então a ser considerada em sua dimensão antropológica, o que significa assumi-la como a dimensão simbólica da existência social brasileira, como o conjunto dinâmico de todos os atos criativos de nosso povo, aquilo que, em cada objeto que um brasileiro produz, transcende o aspecto meramente técnico. Cultura como “usina de símbolos” de cada comunidade e de toda a nação, eixo construtor de identidades, espaço de realização da cidadania. Importante foi sua recusa em assumir a dicotomia cultura popular versus cultura erudita – como se fossem polos excludentes e representassem, em si mesmos, opções ideológicas –, que se traduziu numa grande variedade de programas e projetos que transitaram por todos os registros culturais. Nesse sentido, as questões de democracia e de identidade nacional não se reduziram à defesa do popular entendido como apanágio do valor e da autenticidade, diferentemente do que ocorrera nos anos 1980 (Cunha Filho, 2019, p. 116 e 117).

⁸Atualmente, os dois tratados internacionais assinados pelo Brasil que apresentam *status* de emenda constitucional são a Convenção de Nova York (2009) e o Tratado de Marraqueche (2018), ambos versando sobre os direitos de Pessoas com Deficiência. Disponíveis em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/decreto/d6949.htm e https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2018/decreto/d9522.htm. Acesso em: 13 abr. 2025.

Essa perspectiva transformadora aberta por Gilberto Gil à frente do Ministério foi o ponto de partida para o processo de democratização da cultura na sociedade brasileira. Segundo Barbalho (2019), durante a campanha de Lula em 2002, amplos setores socioculturais elaboraram um documento, “A imaginação a serviço do Brasil”, onde se posicionavam em relação à democracia e à cidadania, reconhecendo que a cultura deve ser entendida como uma política pública. Este contexto alçou uma ampliação do conceito de cultura no país, segundo Barbalho,

operado pelo MinC, que incorporou não apenas as manifestações artísticas consagradas, mas toda criação simbólica do povo brasileiro. A Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural (SID) foi, exatamente, o formato institucional para responder à exigência dos movimentos por uma nova cidadania e o Programa Cultura Viva, com a ação dos Pontos de Cultura, a política mais efetiva no diálogo entre poder público e movimentos socioculturais. Os agentes culturais e suas organizações, por sua vez, puderam fazer suas demandas e compartilhar com algum grau de efetividade a elaboração da política pública de cultura utilizando-se dos instrumentos de governança implementados pelo MinC, como os seminários, câmaras setoriais e, principalmente, as conferências nacionais, dos quais participaram milhares de cidadãos de municípios de todas as regiões do país, construindo um pacto republicano e federativo para o campo cultural. (Barbalho, 2019, p. 96 e 97).

Instrumentos de governança implementados pelo MinC foram fundamentais para este processo. Gilberto Gil, enquanto Ministro da Cultura (2003-2008), posicionou a cultura como uma dimensão simbólica básica à existência social brasileira, reconhecendo-a como um conjunto dinâmico de atos criativos que transcendem o aspecto técnico. Sua visão de cultura como uma “usina de símbolos” enfatizou o seu papel na construção de identidades e na realização da cidadania. Ele rejeitou a dicotomia entre cultura popular e erudita, promovendo iniciativas abrangentes que dialogassem com toda a diversidade humana e cultural do país. Este é o ponto de partida político-social que localiza a pesquisa no contexto da organização do Estado e da sociedade envolvida com a transformação social por meio de uma cultura plural que reconheça a diversidade da deficiência.

A partir de 2003, foram iniciados os esforços para elaborar novas políticas culturais e mobilizar a sociedade civil para participar ativamente no cenário cultural. Isso culminou na criação do Sistema Nacional de Cultura (SNC) aprovado pelo Congresso Nacional em 06 de março de 2024, durante a semana de realização da 4ª Conferência Nacional de Cultura. Atualmente, e durante os últimos nove anos (2016-2025), a democracia no Brasil se encontra ameaçada, vive-se motivações para saciar a participação social nos espaços de tomada de

decisões desde os Conselhos de Direitos. Conselheiras/os/es enfrentaram ou enfrentam ainda o autoritarismo cultural e/ou desqualificações da pauta pública da cultura e, assim, cidadãos/os brasileiras/os/es resistentes e em resistências tornaram-se corresponsáveis no processo de assegurar os direitos constitucionais.

No processo de implementação do Sistema Nacional de Cultura (SNC), foi possível identificar a realização de dois encontros que fomentaram a perspectiva da deficiência nas discussões das políticas culturais: a Oficina Loucos pela Diversidade - da diversidade da loucura à identidade da cultura (Loucos pela Diversidade), realizada em 2007, e a Oficina Nada Sobre Nós Sem Nós dos artistas. Ambas as Oficinas voltaram-se para a participação direta destas pessoas para que coletivamente levantassem reivindicações em relação aos direitos culturais almejados naquele momento e visaram colaborar com material para fortalecer as discussões em relação ao Plano Nacional de Cultura pautados para a 2ª Conferência Nacional de Cultura realizada em Brasília, em 2010.

Na ocasião, Patrícia Dornelles, uma das integrantes das equipes da Secretaria da Diversidade e da Identidade Cultural⁹, esteve responsável pelo reencontro das movimentações e dos movimentos das pessoas com deficiência e das pessoas com deficiência psicossocial. No campo psicossocial, o encontro ocorreu por meio das ações da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz) do Ministério da Saúde e das atividades culturais realizadas pelos Centros de Atenção Psicossocial (CAPs/SUS) e, no campo cultural e Artístico das pessoas com deficiência, o reencontro ocorreu por meio do Programa Artes Sem Barreiras/Funarte/MinC. Desde estes reencontros, propomos pensar nas possíveis reverberações políticas que fortalecem o entendimento da Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência (2008) no que tange à participação na vida política e pública (Artigo 29) e à participação na vida cultural e em recreação, lazer e esporte (Artigo 30).

Importa localizar o caráter de constitucionalidade que a Convenção imprime para garantir o ativismo em defesa dos direitos das pessoas com deficiência. Na ocasião, o Conselho Nacional dos Direitos das Pessoas com Deficiência (CONADE) e a CORDE¹⁰

⁹Secretaria da Diversidade e da Identidade Cultural (SID/MinC-2008) e depois renomeada como Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural do Ministério da Cultura (SIDC/MinC-2009). Disponível em: <https://lappis.org.br/site/oficina-nacional-de-indicacao-de-politicas-culturais-para-inclusao-de-pessoas-com-deficiencia/2690>. Acesso em: 08/04/2025.

¹⁰A Secretaria Especial dos Direitos Humanos Coordenadoria Nacional para Integração da Pessoa Portadora de Deficiência (CORDE) - reuniu 33 consultores para desenvolver uma versão comentada desta Convenção entre esses uma das pessoas responsáveis pela aproximação entre os campos da cultura e da deficiência foi Jorge Márcio Pereira de Andrade, médico psiquiatra e idealizador do Projeto GEO-ORGOS e Fundador do DefNet -

Presidência da República marcaram novidades no processo participativo – entre essas a pauta no Ministério da Cultura.

A demanda solicitada foi referente ao entendimento da discussão da acessibilidade como um dos eixos da Oficina Nada Sobre Nós Sem Nós¹¹, dos artistas, e foi desta forma que o caminho de uma das pesquisadoras (Andréa Chiesorin) esteve atravessado para colaborar e argumentar que não faria sentido a oficina acontecer sem pautar a discussão da acessibilidade por pessoas com deficiência, considerando que já eram três os eixos: Patrimônio, Difusão e Fomento e um quarto eixo não seria possível.

Como resolver essa questão? Um diálogo foi estabelecido e, então, o entendimento transversal da acessibilidade possibilitou a compreensão da importância e a sustentação do eixo de acessibilidade como um quarto eixo. Cinco anos depois, em 2013, com Juca Ferreira no Ministério da Cultura, esteve implementada uma ação das diretrizes do “Nada Sobre Nós Sem Nós, dos artistas” (2009): promover a capacitação dos gestores, técnicos e avaliadores dos editais públicos, levando em consideração os requisitos e parâmetros dispostos na Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência da ONU (Brasil, 2005, p. 25).

Esta que veio a se constituir no curso de especialização em Acessibilidade Cultural da UFRJ/MinC, por meio da Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural, sendo Márcia Rollemberg a secretaria entre as/os responsáveis pelo convênio desde o fomento na política pública entrelaçando cultura e educação: MinC com a UFRJ. Durante o curso, por meio da disciplina Políticas Culturais, foi realizada a Conferência Livre de Acessibilidade Cultural (CLAC) – a primeira turma deste curso esteve composta por Pessoas com e sem Deficiência, na qualidade de ativistas do movimento social e cultural em defesa dos direitos das pessoas com deficiência implicados nas Conferências de Direitos Sociais em seus municípios e estados; por produtores culturais e artistas; docentes de universidades públicas; gestores e servidores públicos; profissionais de comunicação, designers, integrantes de ONG, entre outros.

Centro de Informática e Informações sobre Paralisias Cerebrais. Disponível em:

<https://www.gov.br/governodigital/pt-br/acessibilidade-e-usuario/acessibilidade-digital/convencao-direitos-pessoas-deficiencia-comentada.pdf>. Acesso em: 8 abr. /2025.

¹¹A Oficina Nacional de indicação de Políticas Públicas culturais para inclusão de pessoas com deficiência foi realizada pela Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural do Ministério da Cultura (SID/MinC) em parceria com Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz) do Ministério da Saúde e, com apoio da Caixa Econômica Federal (CEF). Foi destinada a artistas, gestores públicos, pesquisadores e agentes culturais da sociedade civil representativos do campo da produção cultural das pessoas com deficiência. Disponível em: <https://rubi.casaruibarbosa.gov.br/handle/20.500.11997/7110>. Acesso em: 8 abr. 2025.

A CLAC (2013-2014) teve a duração de todo o período do curso e os discentes articulavam-se pelas ações locais e regionais com representação das cinco regiões do Brasil que se encontravam uma semana por mês para a formação presencial. Durante o horário do curso e no segundo turno, no *gabinete público*¹², um espaço criado pelos discentes para troca de experiências e problematização de questões do campo da acessibilidade cultural. Este processo foi acontecendo e se constituiu na rede de articulação fomento e formação em acessibilidade cultural (*raffacult*) para que fosse possível um ativismo em rede, articulando fazedores e realizadores de cultura no monitoramento e avaliação do Sistema Nacional de Cultura e, nesta direção, mapear quais Pontos de Cultura tinham em suas atividades ações com pessoas com deficiência permeou uma das movimentações da *raffacult*.

Como integrante da *raffacult* e por meio da especialização em acessibilidade cultural, foi possível a uma das pesquisadoras conhecer a política Cultura Viva, os trabalhos dos Pontos de Cultura e a relação destes com as Pessoas com Deficiência. Dizendo de outra forma, a Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural fomentou o campo da Acessibilidade Cultural – os Pontos de Cultura configuram-se na política de base comunitária do MinC. A política Cultura Viva - Pontos de Cultura é a política de ações afirmativas da Cultura e também a resistência cultural no Brasil, e é por meio deste movimento cultural e popular que as discussões das políticas públicas culturais têm se tensionado nas arenas conferenciais.

Nesta perspectiva, a pesquisa da tese em concepção poderá perpassar por este viés, na medida em que eram muitos as/os ponteiros/os presentes como delegadas/os na 4ª CNC, entre estas/es, pessoas com deficiência do movimento hip hop e culturas diversas com as representações indígenas, negras, moradoras de periferia, LGBTQIA+ e eram, também, pessoas neurodivergentes. O movimento hip hop das cinco regiões do Brasil marcaram as discussões por políticas consistentes nos territórios e fizeram acontecer uma conferência com suas movimentações e propostas.

Esta política Cultura Viva é uma referência para políticas culturais de base comunitária em vários países da América Latina. Constituída com participação social, ela simplifica e busca desburocratizar os processos de reconhecimento, prestação de contas e o repasse de

¹²Fundamentado desde as perspectivas da Carta do Rio de Janeiro escrita pelos participantes da Oficina Nacional de Indicação de Políticas Culturais para a inclusão de Pessoas com Deficiência, reunidos na cidade do Rio de Janeiro entre os dias 16 e 18 de outubro de 2008. Quando se “debruçaram sobre a tarefa de formular propostas de diretrizes e ações para que fosse incorporada à Política Nacional de Cultura naquele momento de elaboração/ revisão do primeiro Plano Nacional de Cultura [2010-2022]” (Nada Sobre Nós Sem Nós, 2009, p. 27).

recursos para as organizações da sociedade civil. Ativa na perspectiva da democratização cultural, tem como diferencial a criação dos Pontos de Cultura e caracteriza-se como a primeira política de base comunitária do Sistema Nacional de Cultura (SNC), estando atualmente “[...] presente nos 27 estados brasileiros, em cerca de mil municípios e no exterior [...], com mais de 4.300 Pontos e Pontões georreferenciados no Mapa da Rede Cultura Viva” (Brasil/MinC, 2022).

E anterior a este contexto como se deu a participação das Pessoas com Deficiência no Ministério da Cultura?

O ATIVISMO DA LUTA ANTICAPACITISTA NA 4ª CNC: O CAMPO DE PESQUISA

No Brasil, o debate sobre direitos culturais como política de Estado é algo relativamente recente. As contribuições de Gilberto Gil (2003-2008) e Margareth Menezes (2023-2025), enquanto representantes históricos e contemporâneos do Ministério da Cultura, são fundamentais para esta discussão. Gil, ao instituir uma política cultural de base democrática, e Margareth, ao trazer a diversidade como elemento estruturante, fundamentam o contexto político e teórico da pesquisa. Suas gestões enfatizam a transversalidade e a acessibilidade na cultura, conectando-se diretamente ao foco anticapacitista do estudo.

O campo cultural é abordado como espaço de resistência e criação coletiva, em que as políticas públicas podem refletir as demandas levantadas por pessoas com deficiência, respeitando suas urgências. Este processo é concebido como uma composição metodológica ancorada na transversalidade da abordagem interseccional, permitindo compreender como as dimensões de gênero, raça e classe interagem com a deficiência, território e geracionalidade nos contextos a serem analisados. Na 4ª CNC, resistências e a visibilidade da diversidade de pessoas com deficiência ocuparam espaços e engrossaram as diferentes reivindicações enunciadas, embora tenham alcançado pouco apoio durante a batalha conferencial em relação à aprovação de suas propostas.

A discussão nesse artigo se propõe a tecer maneiras de abordar a experiência dos momentos de reivindicações e do fortalecimento social, ou seja, do estado de participação. Por estado de participação propomos o entendimento a partir de García Canclini (2019), um ponto de partida fundamental para compreender as políticas culturais, concretamente no que se refere às dinâmicas de participação e representação. Propomos então pensar no estado de participação como uma “narrativa da presença” daquele momento da exposição de um

argumento, de quando se faz surgir um arranjo de ideias no momento da defesa propositiva que politiza a discussão e possibilita o interesse de adição do argumento como um agir político no jogo de cena teatralizado na disputa conferencial, desde a observação participante.

Durante a conferência, diferentes atividades aconteceram entre estas os Grupos de Trabalhos (GT) deliberativos e a observação participante em relação à “narrativa da presença” que vamos abordar se refere ao momento de definição das propostas acompanhadas durante os dias 06 e 07 de março de 2024, no Eixo 2: Democratização do Acesso à Cultura e Participação Social – Grupo de Trabalho (GT) 03: Territorialização das políticas culturais. Estes GTs tratavam da elaboração das propostas para o novo Plano Nacional de Cultura com as discussões iniciadas nos municípios e nos estados e visavam a reescrita coletiva de uma proposta em destaque, a fim de abrir uma discussão problematizadora entre as representações presentes. Esta cena foi composta por cerca de 300 representações, entre elas pessoas indígenas, negras, moradoras de periferia, LGBTQIA+ e eram, também pessoas com deficiência re-existências durante a 4ª CNC.

As presenças e as narrativas dessas presenças se corporificaram em estado de guerrilha. Pessoas delegadas se fortaleciam a cada elo conquistado nas palavras-ideias que disputavam espaço de formulação de indicação de políticas públicas. E será a partir de Guerreiro (2021), nossa reflexão sobre “um corpo todo de escuta”, como um método de pesquisa para perceber as relações entre os corpos que se encontram nas conferências e para entender como é possível escutá-los, mais especificamente, como se escutam os corpos com deficiência e o que é feito com essa escuta e em relação a essa escuta.

A pesquisa em tela de computador observa e participa dos processos de constituição dos ambientes das conferências de cultura e de participação das pessoas com deficiência, neurodivergentes e sem deficiência propositoras, buscando a “narrativa da presença” dessas pessoas nas conferências. O termo “narrativa da presença” refere-se à narrativa política articulada por pessoas com e sem deficiência ao expressarem suas proposições anticapacitistas durante o processo coletivo de definição de prioridades dentro da Conferência. No campo das políticas públicas as conferências nacionais têm a vocação de fazer da participação representação (como já mencionado na página 3 desta escrita). Retornamos à Thamy Pogrebinschi (2012) para complementar que “é no espaço local que os cidadãos se encontram e que é de lá, portanto, que suas demandas surgem [...] um processo que se inicia nos municípios e passa pelos estados” (*Ibidem*). O trabalho da autora corrobora o entendimento de

que o “instrumento de consulta e participação popular de interesse do poder público” (*Idem*, p. 10) pode fortalecer “os poderes Executivo e Legislativo exercendo uma representação política mais democrática” (*Idem*, p. 8), como também demarca que as conferências nacionais deliberam as diretrizes administrativas e diretrizes legislativas. As diretrizes legislativas podem destinar recursos orçamentários do município para o território/bairro reivindicante se houver organização.

Perceber as relações entre os corpos que se encontram nas conferências é o sentido de tecer uma escrita desde os “corpos escutados” com suas pertenças na colaboração para a ampliação dos direitos. Se esses “corpos escutados” ocuparam os espaços, temos as seguintes questões: a) durante a elaboração da reescrita das propostas ocorreu pensar desde a perspectiva das pessoas com deficiência? b) as pessoas do GT se envolveram com as reivindicações feitas por pessoas com deficiência para implementar mudanças ao combate do capacitismo na escrita em questão? c) as pessoas com deficiência foram apoiadas desde a reflexão da proposta apresentada, fazendo surgir uma articulação nova, para um novo propor? d) se após uma “narrativa da presença” por pessoa com deficiência houve um novo entendimento que gerou um complemento por uma adição propositiva por outros participantes ampliando a proposta em questão? e) houve algum movimento de articulação para se sustentar no cenário de votação a efetividade da proposta relativa a reivindicação das Pessoas com Deficiência aprovada como prioridade no GT? f) se uma “narrativa da presença” teve apoio sem que as reivindicações pela pessoa com deficiência seguissem entre as prioridades aprovadas pelo GT? e, g) as pessoas presentes no GT estavam flexíveis para a reelaboração de propostas como da renovação de diretrizes políticas por suas representatividades locais?

Nesse sentido, busca-se revelar narrativas, tensões e potencialidades presentes nos processos conferenciais, bem como o posicionamento das pessoas com deficiência na formulação de políticas culturais. As conferências são compreendidas não apenas como espaços de formulação política, mas também como lugares de disputa e criação de sentidos, onde a luta anticapacitista ocupa um lugar urgente. O relato experiencial (diário de campo) será desenvolvido a partir da sistematização da pesquisa escrita, considerando formulações vivenciadas durante a 4ª Conferência Nacional de Cultura, tendo a perspectiva “um corpo todo de escuta” de Guerreiro (2021) como compromisso de produzir uma pesquisa implicada para perceber as relações entre os corpos.

A pesquisa se apoia, dessa forma, em Moraes (2010) para reafirmar a importância do fazer *COM* as Pessoas com Deficiência para reconhecer que sua coparticipação é imprescindível na formulação de direitos culturais. A luta para deshierarquizar os corpos, todos os corpos e em todos os espaços é estética, política e ética – o conflito é agonizante e vem de todos os lados. Coletivamente, importa encontrar sintonias e inventar “limites” contra os processos excludentes marcados pela estética capacitista (Passos, 2023, p. 192).

Neste ponto, buscamos pensar com Lia Calabre (2019, p. 137): pelo campo da construção de políticas culturais, não perdendo de vista quais segmentos estão excluídos desses processos – mesmo que seja por autoexclusão. Seguimos em reflexão: “[...] é complexo se imaginar, por exemplo, que pode haver demanda em grande quantidade para algo que não se conheça e que nunca tenha sido experimentado por um determinado segmento da população” (*Ibidem*).

Concordar com Calabre permite nos situar no campo propositivo da cultura do acesso, compondo a luta anticapacitista no sentido de divulgar estes fóruns, a fim de ampliar as presenças de todas as pessoas interessadas, uma vez que o desconhecimento pode criar impedimentos para este processo de participação social, ainda tão novo no campo sociocultural e em disputa na sociedade brasileira. Segundo Calabre, a definição de política cultural para García Canclini (*Op. Cit*) se encontra no viés da complexidade:

traz para os elaboradores das políticas responsabilidades adicionais, como as de criar estratégias de ofertas para além das demandadas, de inserir num “cardápio” de ofertas novas e diversos elementos, mas de alguma maneira pactuadas com a sociedade civil (*Ibid*, p. 137).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mais do que compreender, a pesquisa busca colaborar com transformações que fortaleçam a cidadania cultural e a cultura do acesso no Brasil. Ao abordar as “narrativas da presença” de pessoas com deficiência nas conferências, pretende-se evidenciar como essas experiências desafiam as estruturas capacitistas e ressignificam as políticas culturais. O corpo, compreendido como campo de luta e potência, torna-se fundamental da investigação, inserindo-se em um contexto de reconstrução política e social no país.

Os “direitos culturais” no contexto brasileiro precisam ser compreendidos não apenas como um conjunto de garantias legais, mas como uma luta contínua pela participação e

transformação das expressões culturais, basicamente para grupos historicamente minorizados como as pessoas com deficiência. Portanto, as conferências são compreendidas não apenas como espaços de formulação política, mas também como lugares de disputa e criação de sentidos, onde a luta anticapacitista ocupa um lugar urgente como cultura do acesso.

REFERÊNCIAS

BARBALHO, Alexandre. *Política cultural, movimentos sociais e democracia: releitura de questões a partir de “Políticas culturales y crisis de desarrollo”*. In: García Canclini, Néstor. *Política cultural: conceito, trajetória e reflexões*. Renata Rocha e Juan Ignacio Brizuela (Org.). Salvador: EDUFBA, 2019.

BRASIL. Conselho Nacional de Políticas Culturais. *4ª Conferência Nacional de Cultura: MinC convoca debate nacional sobre políticas públicas*. Publicado em 05 de julho de 2023. Disponível em: <https://cnpc.cultura.gov.br/2023/07/05/4a-conferencia-nacional-de-cultura-minc-convoca-debate-nacional-sobre-politicas-publicas/>. Acesso: 23 jul. 2024.

BRASIL. *A Convenção sobre Direitos das Pessoas com Deficiência Comentada / Coordenação de Ana Paula Crosara Resende e Flavia Maria de Paiva Vital*. Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos. Coordenadoria Nacional para Integração da Pessoa Portadora de Deficiência, 2008. Disponível em: www.gov.br/governodigital/ptbr/legislacao/ConvenioDireitosPessoasDeficinciaComentada.pdf. Acesso em: 18 fev. 2025.

BRASIL. *Decreto Legislativo nº 6.177, de 22 de dezembro de 2006*. Ratifica a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais/UNESCO celebrada em Paris 2005.

BRASIL. *Constituição (1988)*. Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado, 1988.

CALABRE, Lia. *Sobre o conceito de políticas culturais*. In: García Canclini, Néstor. *Política cultural: conceito, trajetória e reflexões*. Renata Rocha e Juan Ignacio Brizuela (Org.). Salvador: EDUFBA, 2019. p. 133-140.

CUNHA FILHO, Humberto. *Políticas culturais em Canclini em contraste com a Constituição cultural do Brasil*. In: García Canclini, Néstor. *Política cultural: conceito, trajetória e reflexões*. Renata Rocha e Juan Ignacio Brizuela (Org.). Salvador: EDUFBA, 2019. p. 101-112.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Política cultural: conceito, trajetória e reflexões*. Renata Rocha e Juan Ignacio Brizuela (org.). Salvador: EDUFBA, 2019.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (Org.). *Métodos de pesquisa*. Coordenado pela Universidade Aberta do Brasil e pelo Curso de Graduação Tecnológica

Planejamento e Gestão para o Desenvolvimento Rural da SEAD/UFRGS. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GIL, G.; FERREIRA, J. *Cultura pela palavra*: coletânea de artigos, entrevistas e discursos dos ministros da Cultura 2003-2013. Rio de Janeiro: Versal, 2013.

GUERREIRO, Raquel. *Fazer um corpo todo de escuta*: uma travessia existencial. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional. 2021.

HARAWAY, Donna. *Saberes localizados*: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. Cadernos Pagu (5), Campinas, 1995, p. 07-41.

MORAES, Marcia. *Pesquisar COM*: política ontológica e deficiência visual. In: MORAES, M.; KASTRUP, V. Exercícios de ver e não ver: arte e pesquisa com pessoas com deficiência visual. Rio de Janeiro: Nau, 2010, p. 26-51.

Nada Sobre Nós Sem Nós: relatório final 16 a 18 de outubro de 2008. Oficina Nacional de Indicações de Políticas Públicas Culturais para Inclusão de Pessoas com Deficiência. Rio de Janeiro, RJ: ENSP/FIOCRUZ, 2009.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. *Declaração Universal dos Direitos Humanos*, 1948. Disponível em: <https://www.unicef.org/brazil/declaracao-universal-dos-direitoshumanos>. Acesso em: 08/02/2025.

PASSOS, Fábio. *Corpos (In)Visíveis*. Itabuna: Mondrongo, 2023.

POGREBINSCHI, Thamy. *Conferências Nacionais e Políticas Públicas para Grupos Minoritários*. IPEA: Rio de Janeiro, 2012.

POR UMA POLÍTICA LINGÜÍSTICA PARA SURDOS NAS POLÍTICAS CULTURAIS

José Vinícius de Melo Scheffer¹

RESUMO: Este estudo investiga a relevância das políticas linguísticas voltadas para a comunidades surdas, enfatizando a promoção da acessibilidade cultural e a garantia da plena participação social. Fundamentado em uma análise crítica de teorias e práticas de acessibilidade e garantia de direitos linguísticos, o trabalho apresenta a implementação da Língua Brasileira de Sinais (Libras) como instrumento essencial para assegurar o acesso aos direitos humanos, conforme enfatizado pela Organização das Nações Unidas (2016). A pesquisa, baseada em revisão bibliográfica e estudo autobiográfico, examina tanto os avanços legislativos quanto os desafios persistentes na efetivação de medidas que possibilitem a integração dos surdos em espaços e projetos culturais, artísticos e educativos. Os resultados indicam que, embora a regulamentação da Libras represente um marco importante, a falta de estratégias integradas e de infraestrutura adequada impede que os surdos usufruam de forma plena e autônoma dos benefícios da cultura e da arte. Em síntese, o estudo conclui que o fortalecimento das políticas linguísticas é indispensável para a construção de uma política cultural verdadeiramente acessível e participativa, na qual a diversidade linguística seja promovida e respeitada.

PALAVRAS-CHAVE: Direito Linguístico, Acessibilidade, Culturas Surdas, Libras.

INTRODUÇÃO

A acessibilidade é um processo contínuo que envolve a reestruturação de ambientes físicos, mas também se estende ao digital, aos serviços de comunicação, a educação, as artes e a cultural com objetivo de facilitar o acesso a lugares e oportunidades. A acessibilidade não se resume apenas a reconstruir entradas de edifícios, mas também se relaciona com a comunicação acessível, como a tradução de conteúdo para Libras, a oferta de legendas e audiodescrição em eventos culturais e educacionais. Segundo a Organização das Nações Unidas (2016), a acessibilidade é um direito fundamental, essencial para garantir a igualdade de oportunidades e a plena participação na sociedade. Isso reflete a necessidade de repensar as políticas públicas e as ações de maneira inclusiva, acessível e permanente.

Em um contexto mais moderno, a acessibilidade também abrange as tecnologias digitais, especialmente no ambiente online. Apesar do acesso à internet ser cada vez mais disseminado, muitas vezes as pessoas com deficiência ainda enfrentam dificuldades para

¹Mestre no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução - POET da Universidade Federal do Ceará – UFC. Especialização em Libras pela Uniasselvi. Graduado em Licenciatura em Artes Visuais pelo IFCE - Campus Fortaleza. E-mail: melo.viny@gmail.com

navegar por sites e aplicativos que não foram desenvolvidos de forma acessível. Nesse sentido, destacamos que a criação de plataformas digitais acessíveis deve ser prioridade, pois a tecnologia tem o poder de ampliar as oportunidades da participação social. A construção de websites, aplicativos e ferramentas de comunicação que atendam aos padrões de acessibilidade é fundamental para garantir que todos, independentemente de suas limitações, possam usufruir do ambiente digital sem obstáculos.

Dois conceitos, o de acesso e acessibilidade muitas vezes são confundidos, mas é fundamental entender suas distinções. O acesso se refere à possibilidade de uma pessoa usar determinado recurso, serviço ou espaço. Enquanto a acessibilidade é um conjunto de ações e adaptações que garante que esse acesso seja possível para todos, independentemente de suas condições físicas, sensoriais ou cognitivas.

O conceito de acessibilidade é descrito na legislação brasileira como a 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 com deficiência ou com mobilidade reduzida (BRASIL, 2024).

Para que o acesso seja verdadeiramente acessível, ele deve ser acompanhado de medidas que permitam a plena participação de pessoas com deficiências ou mobilidade reduzida, garantindo que todos possam usufruir de espaços e serviços sem nenhuma barreira.

A partir desse ponto, iremos utilizar neste trabalho, o termo Garantia de Acesso Linguístico em Línguas de Sinais² para se referir às ações de acessibilidade linguísticas para pessoas surdas e surdocegas. Entendemos que o processo de garantia linguística da população surda a projetos e espaços culturais está diretamente ligada a uma política linguística e uma política de tradução, que devem garantir o acesso a língua materna. E quando falamos de Acessibilidade, o escopo de recursos é maior, podendo atribuir outros recursos de acessibilidade para pessoas surdas e que tenham outras deficiências, como uma pessoa surdocega ou uma pessoa surda e cadeirante, havendo nesses casos, uma questão linguística, mas também de acessibilidade física.

A tradução e interpretação em línguas de sinais no campo cultural ao redor do mundo tem se tornado um aspecto crucial para garantir o direito linguístico e a

² Usamos os termos Línguas de Sinais para englobar as línguas emergentes, indígenas e/ou internacionais de sinais.

participação das pessoas surdas nas atividades culturais e educativas. Com a crescente conscientização sobre a importância da Diversidade, Equidade e Inclusão (DEI), ações afirmativas e democratização dos espaços, muitas ações culturais têm integrado a Língua de Sinais em suas práticas e projetos, promovendo um ambiente mais acessível para o público surdo.

Para isso, a construção de uma política linguística para surdos é essencial na garantia dos direitos linguísticos dessa comunidade, pois envolve o reconhecimento e a regulamentação da Língua Brasileira de Sinais (Libras) como meio oficial de comunicação e expressão. Autores como Skutnabb-kangas (2000) ressaltam que a negação do direito à língua materna de minorias linguísticas, como os surdos, configura uma forma de genocídio linguístico e cultural. Além disso, Fishman (1991) destaca a importância da manutenção e do fortalecimento das línguas minoritárias para a identidade e a coesão social. No Brasil, o reconhecimento e regulamentação da Libras no ano de 2002, pela Lei 10.436, representou um avanço, mas a implementação de políticas que garantam sua plena utilização em espaços públicos e culturais ainda enfrenta desafios estruturais.

O impacto da política linguística na política cultural é significativo, pois a língua é um dos principais veículos de expressão artístico-cultural e de construção da identidade coletiva. Como aponta Bourdieu (1982) e Canclini (1995) a cultura é um campo de disputas simbólicas, e a exclusão linguística dos surdos os marginaliza das produções e das experiências culturais. Enquanto a Libras não for plenamente incorporada às políticas culturais, os surdos continuarão sendo impedidos de acessar exposições, espetáculos, literatura, cinema entre outros bens culturais de maneira autônoma e segura. A ausência de Tradutores e Intérpretes de Libras-Português (TILSP), legenda para surdos e ensurdecidos e produção de conteúdo acessível reforça barreiras excludentes que perpetuam desigualdades no acesso à cultura, o direito a memória e a participação social.

Garantir o acesso pleno das pessoas surdas à cultura por meio de políticas linguísticas eficazes é essencial para uma sociedade mais participativa e acessível. Spolsky (2004) argumenta que as políticas linguísticas devem ir além da mera regulamentação e envolver ações concretas para a promoção e valorização das línguas minoritárias.

No contexto cultural, isso significa garantir que teatros, museus, cinemas e bibliotecas contem com uma política linguística para surdos. Quando a cultura é acessível, ela não apenas fortalece as identidades surdas, mas também permite que a comunidade participe ativamente da construção e transformação do cenário cultural. Dessa forma, uma política cultural verdadeiramente democrática deve integrar a Libras em suas estratégias, garantindo que os surdos não sejam apenas espectadores, mas também protagonistas na produção cultural.

Um marco importante, pela primeira vez na história recente, foi de termos uma pessoa surda convocada para integrar a equipe do Ministério da Cultura (MinC), marcando um avanço significativo na promoção da acessibilidade e da representatividade nas políticas culturais do país. Valdo Nóbrega, surdo e reconhecido ativista da causa da acessibilidade, assume o cargo de Chefe da Divisão de Acessibilidade Cultural na Secretaria de Formação, Livro e Leitura (Sefli). Em uma entrevista, ele comenta sobre questões da política linguística e de tradução na sua vida prática:

Outro ponto positivo do MinC é a contratação de dois intérpretes de Libras para poder atender as demandas as quais, como chefe de divisão, necessito, tal como a participação em reuniões, os telefonemas que preciso realizar, as idas em eventos importantes, entre outros. É fundamental compreenderem que a pessoa surda tem suas competências e habilidades assim como demais pessoas e com intérpretes, para não haver barreiras linguísticas. (MinC, 2024, p.15)

Sua nomeação reconhece não apenas sua competência profissional, mas também o protagonismo da comunidade surda nas lutas por acessibilidade, participação e direitos culturais. A presença de Valdo no MinC reforça o compromisso com uma cultura mais plural, diversa e acessível, abrindo caminhos para que as vozes e sinais de diferentes comunidades sejam cada vez mais valorizados e ouvidos nos espaços institucionais.

METODOLOGIA

Em uma perspectiva de pesquisa bibliográfica e autobiográfica, iremos apresentar alguns elementos que constituíram o autor enquanto pesquisador participativo de elaboração de políticas voltadas para o campo da tradução, do direito linguístico e das políticas culturais no Estado do Ceará, trazendo os documentos e ações como processo de análise investigativo-descritivo. Dessa forma, apresentaremos algumas ações de

política de tradução e linguísticas nos processos culturais, refletindo sobre a legislação Brasileira, documentos normativos e quais propostas são possíveis para o futuro-presente.

O processo de análise documental, será a partir de documentos que a Secretaria de Cultura do Ceará, das organizações sociais da cultura e da legislação dos Tradutores e Intérpretes de Libras-Português apresentam sobre o escopo de atuação dos TILSP no contexto cultural e artístico.

Com base na autobiografia e documentos que estão ligados aos profissionais e equipamentos culturais, iremos analisar o que deve ser construído e desenvolvido em forma de uma Política de Tradução em Línguas de Sinais, como proposta, para o estado do Ceará.

O DIREITO À MEMÓRIA E O EXERCÍCIO DA DEMOCRACIA

Buscamos apresentar ações sobre o acesso ao direito à memória, ao exercício da democracia e ao direito à cultura relacionados as comunidades surdas. Partimos do princípio de que o direito linguístico e o acesso a uma tradução digna e efetiva são elementos fundamentais para garantir que outros direitos culturais e sociais sejam contemplados. A partir dessa perspectiva, destacamos duas questões essenciais para o desenvolvimento da reflexão deste artigo: a) A participação de pessoas surdas nos fóruns, conselhos e produção de cultural e, b) A necessidade do reconhecimento das Culturas Surdas como eixo central no desenvolvimento de políticas públicas e culturais.

Dessa forma, está trabalho propõe a construção de uma Política Linguística para Surdos nas Políticas Culturais, que poderá ser apresentado como uma normativa ao Conselho Estadual de Políticas Culturais do Estado. Esse documento poderá servir como base para a implementação de diretrizes mais acessíveis e representativas para a comunidade surda dentro das políticas culturais do estado.

Atualmente, o Conselho Estadual de Política Cultural do Ceará possui uma cadeira voltada para a Cultura DEF, que engloba questões relacionadas à deficiência, acessibilidade e inclusão das pessoas com deficiência nos equipamentos culturais, bem como o desenvolvimento de políticas que garantam o acesso pleno a esses espaços.

Nos últimos anos, as reuniões do conselho têm contado com a presença de tradutores e intérpretes de Libras, assegurando o direito linguístico e o acesso às informações durante as sessões. No entanto, não há registros da participação de pessoas

surdas como membros ativos em nenhuma das cadeiras do conselho. Esse cenário evidencia que não temos uma representatividade da comunidade surda nos espaços de decisão e levanta a necessidade de uma maior articulação para garantir que esse grupo esteja envolvido diretamente na formulação e implementação das políticas culturais do estado.

A ausência de participação ativa de pessoas surdas nos fóruns e conselhos de cultura reforça um problema estrutural: a falta de espaços acessíveis e de incentivos para que essa população possa se engajar nesses debates. Para que haja uma transformação efetiva, é fundamental que sejam criados mecanismos que facilitem essa participação democrática, como campanhas de mobilização, formações específicas e a ampliação da acessibilidade nos processos de consulta e deliberação de políticas culturais.

No âmbito do Museu Acessível, uma das realizações mais relevantes foi a organização do *Fórum sobre Cultura Surda, Acessibilidade em Museus e Educação* (2018). O evento, realizado em 22 de setembro daquele ano, teve como propósito apresentar ao público o Museu de Arte Contemporânea do Ceará e as estratégias adotadas para promover a acessibilidade de pessoas com deficiência, em especial da comunidade surda. O encontro buscou não apenas divulgar as ações educativas do museu, mas também fomentar debates e construir proposições colaborativas entre surdos, pesquisadores, professores e outros interessados na área. Dessa forma, o fórum contribuiu para o fortalecimento das políticas institucionais de acessibilidade, garantindo que as decisões fossem tomadas de forma participativa e alinhadas às necessidades reais dessa comunidade.

Organizado pelo Núcleo de Ações Educativas do museu, em parceria com representantes da comunidade surda de Fortaleza, o Fórum sobre Cultura Surda, Acessibilidade em Museus e Educação não apenas consolidou o compromisso do MAC-CE com a inclusão, mas também trouxe uma dimensão simbólica ao espaço ao "colorir" o museu de azul durante o mês de setembro – em alusão ao *setembro Azul*, período dedicado à valorização da cultura surda. Além disso, o evento integrou a programação da Primavera dos Museus, promovida pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), cuja edição de 2018 ocorreu entre os dias 17 e 23 de setembro, sob o tema "*Celebrando a Educação em Museus*".

Os objetivos do fórum estavam organizados em três eixos principais:

1. Apresentação do MAC-CE e do projeto de acessibilidade do Núcleo Educativo – proporcionando uma visão geral das iniciativas já implementadas e das metas para a ampliação do acesso.
2. Mapeamento das demandas da comunidade surda em relação ao museu e seus programas – permitindo a escuta ativa das expectativas desse público e a construção de propostas colaborativas a partir de três pilares: educação, comunicação e parcerias.
3. Elaboração de um documento-guia – reunindo as proposições levantadas durante o encontro para servir como base para o aprimoramento das práticas de acessibilidade no museu.

Essa experiência reforçou a importância de pensar a acessibilidade não apenas como uma obrigação institucional, mas como um compromisso ético e cultural, garantindo que os museus sejam espaços verdadeiramente democráticos e inclusivos. A partir dessas ações, o MAC-CE avançou no desenvolvimento de estratégias para tornar seu acervo e suas exposições mais acessíveis, promovendo uma maior representatividade e participação das comunidades historicamente excluídas dos circuitos artísticos e culturais.

Figura 1- Fórum sobre Cultura Surda, Acessibilidade em Museus e Educação - 2018



Fonte: Museu de Arte Contemporânea do Ceará.

Descrição da Imagem: A imagem mostra uma palestra ocorrendo em um auditório. No centro da cena, há um telão branco com um projetor exibindo uma apresentação com imagens e textos diversos. À direita do telão, um homem surdo está de pé sinalizando em Libras, usando expressões faciais e movimentos com as mãos, indicando que está comunicando para o público surdo. Ele veste uma camiseta preta e calça bege. Em frente a ele, o público está sentado em cadeiras verdes,

atento à apresentação. Do lado esquerdo da imagem, há uma cadeira de madeira vazia e um banner em um suporte, que parece divulgar o evento. A atmosfera é de atenção, indicando um momento de compartilhamento de informações.

Além do fórum em que foram discutidas questões de acessibilidade no museu, outro evento de grande relevância foi o *Mês do Surdo - Setembro Azul MAC.CE*, realizado em setembro de 2019. Organizado pelo setor de Educação do museu, o evento contou com uma programação voltada especialmente para a comunidade surda de Fortaleza, buscando fortalecer o acesso e a participação desse público nas atividades culturais. A iniciativa esteve alinhada ao movimento Setembro Azul, um marco para a visibilidade e valorização da cultura surda, promovendo discussões sobre inclusão, acessibilidade e os desafios enfrentados pela comunidade.

Abordaremos nesse trabalho a primeira reunião do grupo de estudos Grupo de Estudos e Prática em Tradução, conforme ilustrado na Figura 01. Esse grupo foi formalmente constituído por Tradutores e Intérpretes de Libras-Português contratados via Consolidação das Leis do Trabalho – CLT, atuantes nos equipamentos culturais geridos pelo Instituto Mirante de Cultura e Arte.

Inicialmente, o objetivo do grupo era apresentar um panorama de questões, possibilidades formativas e estudos para os tradutores e intérpretes de Libras, considerando suas demandas e práticas em cada equipamento. No entanto, a primeira reunião tomou um rumo distinto, sendo marcada por relatos das experiências dos profissionais em cada espaço. Esses relatos proporcionaram uma reflexão coletiva e comparativa sobre as necessidades enfrentadas, revelando que muitas delas eram recorrentes em todos os equipamentos. Entre as principais dificuldades mencionadas estavam a falta de compreensão sobre a atuação do profissional, a carência de recursos tecnológicos, a ausência de um espaço adequado – como uma sala própria ou equipada para Tradutores e Intérpretes de Libras-Português – e uma rotina de trabalho extensa, entre outras questões. Todas essas observações foram registradas pelo supervisor de acessibilidade da época.

O grupo de estudos contou ainda com quatro encontros pré-programados, nos quais seriam definidos temas de estudo, incluindo análises textuais, práticas de tradução e soluções colaborativas para desafios tradutórios. Contudo, por se tratar de um grupo composto exclusivamente por Tradutores e Intérpretes de Libras-Português, com o apoio

de um supervisor com acesso à gestão dos equipamentos, os encontros tiveram direcionando as discussões para a busca de melhorias internas e propostas formativas para o futuro.

Figura 2 - Primeira Reunião do Grupo de Estudos e Prática em Tradução



Fonte: Registro do autor.

Descrição da Imagem: A imagem mostra uma reunião presencial acontecendo em uma sala branca e moderna. Ao redor de uma mesa retangular de madeira, sete pessoas estão sentadas, participando ativamente da conversa. No centro da mesa há um notebook aberto e ao lado da mesa um equipamento de som vertical. A sala tem paredes brancas, cadeiras pretas e um ambiente minimalista. No fundo, uma videoconferência está sendo projetada na parede, indicando que outras pessoas também participam da reunião de forma remota. A cena revela um momento de colaboração, diálogo e integração entre participantes presenciais e virtuais, sugerindo um ambiente de trabalho coletivo, possivelmente voltado para gestão, cultura ou educação.

Como resultado dessas reuniões, foi elaborado um documento intitulado "Normativa Interna", destinado à gestão dos equipamentos culturais. Esse documento, construído coletivamente e com a participação do autor desta pesquisa, visava ser chancelado pelo Instituto Mirante de Cultura e Arte, organização social responsável pela contratação e lotação dos profissionais nos equipamentos culturais, estabelecendo diretrizes sobre a profissão, suas necessidades e caminhos para a valorização dos profissionais. No entanto, até o momento, não há informações sobre sua aprovação, chancela ou publicação pelos equipamentos e pelo Instituto.

Apesar disso, um importante conquista atribuída ao grupo de estudos foi a aprovação da redução da carga horária dos Tradutores e Intérpretes de Libras-Português. Essa mudança foi implementada a partir das demandas apresentadas no grupo e encaminhadas aos superiores do Instituto, sendo posteriormente implementada pelo Departamento Pessoal (DP) e pelo setor de Recursos Humanos (RH) da instituição.

Para finalizar esse capítulo, trazemos ainda como uma das experiências importantes para a construção da coleta de dados a partir de ações autobiográficas, a participação na comissão que elaborou o Plano Estadual de Acessibilidade Cultural da Secretaria da Cultura do Ceará - SECULT CE.

Na Figura 03, temos a última reunião de elaboração e aprovação da minuta pela comissão, no dia 03 de maio de 2024, da qual podemos destacar a presença de dois Tradutores e Intérpretes de Libras-Português ouvintes que estavam em momento de atuação, interpretando a reunião, a presença de duas pessoas surdas, professores universitários da Universidade Federal do Ceará - UFC, o autor e uma pessoa com deficiência auditiva e trabalhadora da cultura. Além de outras pessoas importantes para o contexto da acessibilidade cultural, mas que não iremos citar neste trabalho.

Figura 3 - Reunião do Plano Estadual de Acessibilidade Cultural do Ceará



Fonte: Secult Ceará, 2024.

Descrição da Imagem: A imagem mostra uma captura de tela de uma reunião virtual com várias pessoas. Há 15 participantes visíveis, cada um em sua própria janela. Alguns sorriem, outros têm expressões neutras. A maioria está em ambientes internos, com paredes e móveis ao fundo. Duas pessoas estão juntas na mesma janela. No canto inferior esquerdo, há uma legenda que diz "15:59 - reunião da Comissão do Plano Estadual de Acessibilidade".

Alguns pontos importantes, atribuídos a esses documentos, foram a) o entendimento da existência de culturaS surdas, no plural, fato importante para se compreender que a Cultura Surda é composta de múltiplas culturas, identidades e facetas; b) um tópico específico sobre o conceitos dessas culturas, para orientar e contextualizar os leitores e o desenvolvimento das políticas públicas e, c) atribuído que deverão ser contrato Tradutores e Intérpretes de Libras-Português, surdos e ouvintes, estabelecendo uma orientação e obrigatoriedade de haver a contratação dos profissionais sendo pessoas surdas ou ouvintes em espaços, projetos e equipamentos culturais.

A proposta é que o documento elaborado com a participação social, se torne um documento para além de um Plano Setorial de Acessibilidade Cultural, e se torne uma Lei Estadual. Essa proposta de atribuir um sentido legislativo está em processo pela Coordenadoria de Acessibilidade e Diversidade da Secult Ceará.

O QUE FALTA PARA O RECONHECIMENTO DAS CULTURAS SURDAS?

No Estado do Ceará, a Lei N.º 16.602, de 05 de julho de 2018, que institui a Política Estadual Cultura Viva, apresenta diretrizes para o reconhecimento e proteção de grupos sociais historicamente marginalizados. O texto da lei estabelece que:

§ 1º A Política Estadual Cultura Viva tem como beneficiária a sociedade e, prioritariamente, os povos, grupos, comunidades e populações em situação de vulnerabilidade social e com reduzido acesso aos meios de formação, produção, registro, serviços, fruição e difusão cultural, que requeiram maior reconhecimento e proteção de seus direitos sociais, culturais, políticos e econômicos ou no caso em que estiver caracterizada ameaça à sua integridade física e política, bem como à sua identidade cultural. (CEARÁ, 2018)

Apesar dessa legislação contemplar diversos grupos sociais, não há um reconhecimento específico das Culturas Surdas como parte desse processo. A ausência de políticas culturais direcionadas à comunidade surda evidencia uma lacuna nas ações afirmativas do Estado, especialmente se compararmos com as políticas já existentes para comunidades indígenas, negras, LGBTQIA+ e outros grupos historicamente excluídos.

A construção de uma política pública específica para as Culturas Surdas deve ocorrer a partir da criação de um Comitê Gestor de Políticas Culturais das Pessoas Surdas do Ceará. Esse comitê teria o papel de estruturar diretrizes para a preservação, valorização e promoção da cultura surda dentro do estado, garantindo a participação ativa dessa

comunidade em todas as etapas do processo, desde a formulação até a gestão e implementação das políticas culturais.

Na Figura 03, apresentamos um organograma que ilustra os passos e a estrutura deste conselho. Um dos pontos mais relevantes desse modelo é assegurar que pessoas surdas estejam envolvidas ativamente no comitê, contribuindo com sua perspectiva e experiência para a criação de políticas realmente eficazes e representativas.

Entre as resoluções desse comitê, destaca-se a proposta de uma Política Cultural de Língua de Sinais, que abrangeria diversas frentes, tais como:

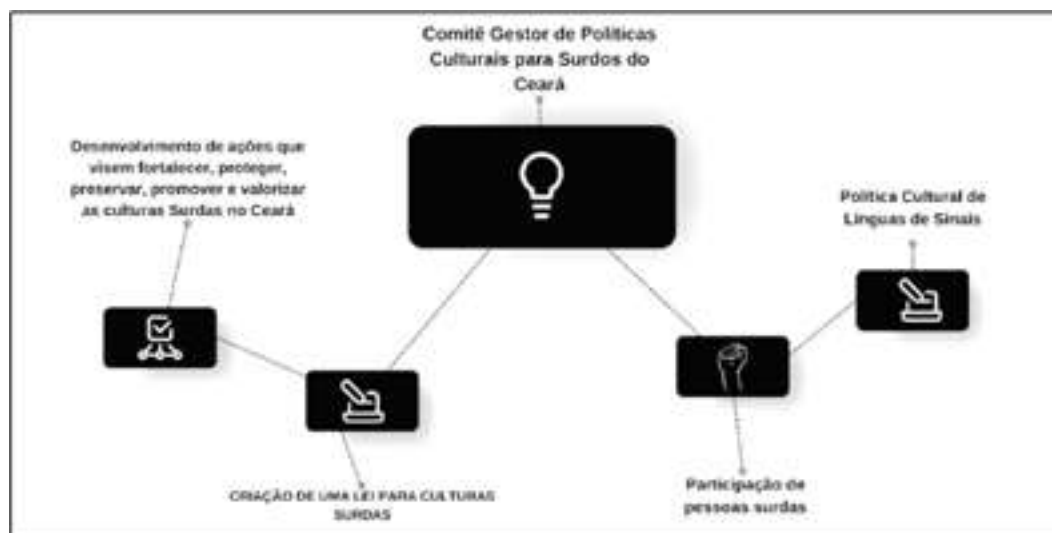
- O reconhecimento do direito linguístico da comunidade surda.
- A criação de programas de estudo e patrimonialização das línguas de sinais utilizadas no estado.
- O desenvolvimento de ações para a valorização e difusão das Culturas Surdas e diferentes expressões artístico-culturais produzidas pelas pessoas surdas.
- A obrigatoriedade de haver recursos específicos em editais artísticos e culturais para projetos voltados à comunidade surda.

A implementação dessas diretrizes garantiria não apenas o reconhecimento das Culturas Surdas dentro do cenário cultural do Ceará, mas também a ampliação de oportunidades para artistas, educadores, produtores e pesquisadores surdos, promovendo uma maior diversidade e representatividade dentro do setor cultural.

A defesa do direito à memória e do exercício da democracia passa necessariamente pelo reconhecimento das diversas expressões culturais e pela garantia de que todos os grupos sociais tenham acesso equitativo aos espaços de decisão e fruição cultural. As Culturas Surdas, como manifestação única e essencial, precisam ser reconhecidas e fortalecidas dentro das políticas culturais do Ceará.

A criação de um Comitê Gestor de Políticas Culturais das Culturas Surdas e a formulação de uma Política Cultural de Língua de Sinais representam passos fundamentais para a construção de um cenário mais inclusivo e democrático. Mais do que um direito, esse reconhecimento é um compromisso com a diversidade e a equidade dentro do campo cultural, assegurando que a comunidade surda possa não apenas acessar, mas também produzir, gerir e transformar a cultura em nosso estado.

Figura 4 - Fluxograma da organização do Comitê Gestor de Política Cultural dos Surdos do Ceará.



Fonte: Criado pelo autor, 2024.

Descrição da Imagem: A imagem apresenta um diagrama que ilustra a estrutura e os objetivos do Comitê Gestor de Políticas Culturais de/para Surdos do Ceará. No centro, uma caixa preta com o ícone de uma lâmpada representa o comitê como núcleo central de articulação e ideias. A partir dela, ramificam-se quatro eixos interligados. À esquerda, destaca-se o compromisso com o desenvolvimento de ações que fortaleçam, protejam, preservem, promovam e valorizem as culturas surdas no Ceará. Logo abaixo, é apresentada a proposta de criação de uma lei específica para as culturas surdas, simbolizada por um ícone de assinatura. À direita, o diagrama enfatiza a importância da participação direta das pessoas surdas nas decisões e ações, representada por uma mão de punho fechado e erguida. Por fim, destaca-se a construção de uma política cultural voltada para as línguas de sinais, reforçando o reconhecimento e a valorização da Libras como patrimônio cultural. O conjunto visual reforça a centralidade do comitê como articulador de políticas inclusivas e representativas para a comunidade surda no Estado.

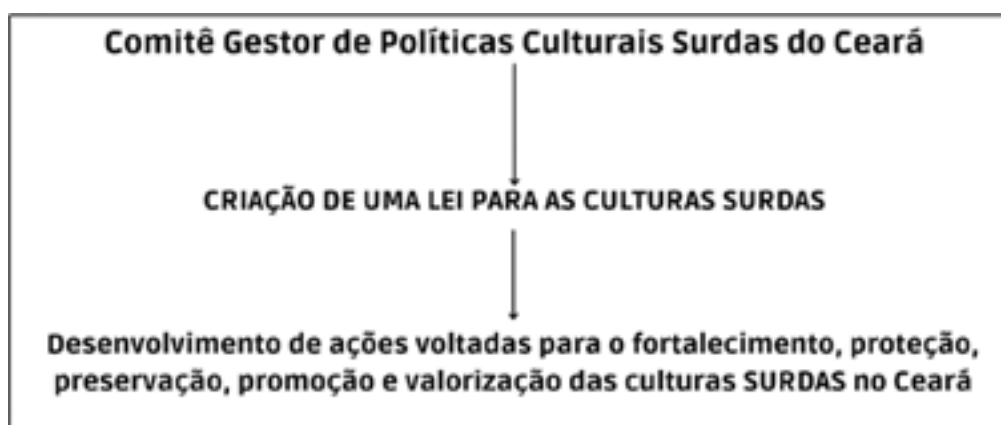
Seguindo como uma das ações possíveis desse comitê e com caráter de urgência para a implementação de uma política cultural e linguística no Estado do Ceará, destaca-se a necessidade da criação de um plano setorial específico para as Culturas Surdas – no plural. Esse plano setorial específico teria o objetivo de fortalecer, proteger, preservar, promover e valorizar as diversas manifestações culturais da comunidade surda, garantindo o reconhecimento formal dessas expressões dentro das políticas públicas do estado. A criação desse documento possibilitaria a estruturação de ações contínuas e

efetivas, assegurando o acesso da comunidade surda aos meios de produção e difusão cultural. Dentre as diretrizes que poderiam compor essa política, destacam-se:

- Reconhecimento das Culturas Surdas como parte do patrimônio cultural imaterial do Ceará.
- Criação de programas de fomento para artistas e produtores culturais surdos.
- Implementação de ações educativas para a valorização da Língua Brasileira de Sinais (Libras) e das variações linguísticas da comunidade surda.
- Garantia do direito linguístico em eventos culturais e espaços públicos.
- Criação de editais e incentivos específicos para projetos culturais liderados por surdos.
- Estabelecimento de parcerias entre instituições culturais, universidades e coletivos surdos para pesquisas e registros sobre a Comunidade Surda e suas manifestações linguísticas, artísticas e culturais.

A criação desse plano representaria um avanço significativo na participação e no reconhecimento da diversidade cultural da comunidade surda no Ceará. Como podemos observar na Figura 5, essa proposta se insere dentro de uma estrutura mais ampla de políticas culturais, garantindo que as especificidades das Culturas Surdas sejam respeitadas e promovidas dentro do cenário cultural do estado.

Figura 5 - Comitê Gestor de Política Cultural dos Surdos do Ceará



Fonte: Criado pelo autor, 2024.

Descrição da Imagem: A imagem apresenta um fluxograma em três níveis que representa a atuação do Comitê Gestor de Políticas Culturais Surdas do Ceará. No topo, está o nome do comitê, que aparece como ponto de partida para as ações. A partir dele, uma seta aponta para a etapa seguinte, que é a criação de uma lei para as culturas surdas, evidenciando o compromisso

institucional com o reconhecimento jurídico dessas culturas. Logo abaixo, outra seta direciona para a etapa final, que consiste no desenvolvimento de ações voltadas para o fortalecimento, proteção, preservação, promoção e valorização das culturas surdas no Ceará. O diagrama demonstra de forma clara a articulação entre instância gestora, base legal e ações concretas em prol da comunidade surda.

Entendemos que o processo de construção de uma política a partir da Secretaria de Cultura do Ceará, ultrapassaria os limites de uma política institucional voltada apenas para os museus ou para um espaço específico, por exemplo. Assim, a política se inseriria dentro de um contexto mais amplo, vinculado às diretrizes governamentais e às políticas culturais do Estado.

No entanto, isso não significa que museus, espaços culturais e instituições culturais não possam desempenhar um papel fundamental na implementação de suas próprias políticas. Pelo contrário, elas devem atuar como espaços estratégicos para a promoção de ações estruturais que contemple a diversidade linguística, cultural, social e artística das comunidades surdas e das pessoas surdas.

Dessa forma, propõe-se que os espaços culturais, por exemplo, adotem um microgerenciamento voltado para a acessibilidade e a valorização das Culturas Surdas. Isso pode se dar por meio da construção de uma política linguística interna, que respeite e incentive a presença da Libras e de outras línguas de sinais emergentes ou catalogadas com *status* linguísticos, como a Língua Cena (Almeida-Silva, Ira Nevins, 2020).

Além disso, instituições museais, por exemplo, podem se tornar agentes ativos na promoção, incentivo e difusão da Cultura Surda, por meio de:

- Criação de exposições que contemplem a história, as identidades, as culturas, os artefatos e as expressões artísticas da comunidade surda.
- Apoio a pesquisas voltadas para as Culturas Surdas e para a documentação das línguas de sinais.
- Realização de atividades e formações para educadores e profissionais do setor cultural sobre acessibilidade linguística.
- Garantia da presença de Tradutores e Intérpretes de Libras-Português nas programações regulares.
- Fomento a eventos e rodas de conversa que envolvam artistas, pesquisadores e lideranças surdas.

Ao consolidar essas práticas, os espaços culturais, não apenas cumprem seu papel social e educativo, mas também se tornam protagonistas na construção de uma política cultural mais participativa. Dessa forma, a implementação dessas ações em um nível micro pode inspirar e impulsionar políticas culturais e linguísticas mais amplas, fortalecendo a presença das Culturas Surdas dentro das estruturas de Estado.

CONCLUSÃO

Diante do exposto, é evidente que a política linguística voltada para a comunidade surda desempenha papéis fundamentais na garantia de direitos culturais e na construção de uma sociedade mais acessível. O reconhecimento da Libras como língua regulamentada foi um avanço, mas ainda é necessário expandir sua implementação em espaços culturais para assegurar o acesso pleno à arte, à educação e à informação. Políticas linguísticas eficazes devem ir além da regulamentação legal, promovendo ações concretas que valorizem as línguas minoritárias e garanta sua presença em todos os âmbitos da vida social.

Ao integrar a Libras às políticas culturais, não apenas se promove a participação ativa das pessoas surdas na produção cultural, mas também se fortalece a diversidade linguística e cultural como um todo, consolidando o direito de todos à expressão e ao pertencimento.

A implementação de políticas linguísticas e culturais devem assegurar o acesso das pessoas surdas à informação, à educação e às manifestações artísticas. A ausência de acessibilidade linguística, da garantia desse direito, em espaços culturais, como museus, teatros e cinemas, limita significativamente a participação da população surda, reforçando barreiras historicamente de exclusão, de violência e segregação. Portanto, garantir a presença da Língua Brasileira de Sinais (Libras) em contextos socioculturais e artísticos não é apenas uma questão de inclusão, mas de respeito aos direitos humanos e à diversidade linguística. Ações como a oferta de tradutores-intérpretes de Libras, legendagem para surdos e ensurdecidos - LSE e materiais acessíveis possibilitam que os surdos exerçam plenamente sua cidadania e se reconheçam como protagonistas na construção e fruição cultural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA-SILVA, A., & IRA NEVINS, A. (2020). Observações sobre a estrutura linguística sobre a estrutura linguística da cena: A língua de sinais emergente da várzea queimada (Piauí,

Brasil). **Revista Linguagem & Ensino**, 23(4), 1029-1053.

<https://doi.org/10.15210/rle.v23i4.18533>

BOLETIM DIVERSIDADE EM CENA, EDIÇÃO Nº 10, DEZEMBRO DE 2024. [Internet].

Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/acao-a-informacao/acoes-e-programas/governanca/imagens-programa-integridade/programa-integridade-em-cena-novo/arquivos/Diversidade%20em%20pauta/24_integridade-em-cena_diversidade-em-pauta_10-edicao-1.pdf> Acesso em: 18 abr. 2025.

BOURDIEU, Pierre. **Ce que parler veut dire: L'économie des échanges linguistiques**. Paris: Fayard, 1982.

BRASIL. **Decreto nº 5.296 de 2 de dezembro de 2004**. Disponível em:

<https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2004/decreto/d5296.htm>. Acesso em: 16 abr. 2025.

BRASIL. **Lei N.º 10.436, de 24 de abril de 2002**. Dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais - Libras e dá outras providências. Brasília, 2002. Disponível em:

https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/l10436.htm. Acesso em: 29 set. 2024.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 1995.

FISHMAN, Joshua. **Reversing language shift: theoretical and empirical foundations of assistance to threatened languages**. Clevedon: Multilingual Matters, 1991.

INSTITUTO MIRANTE DE CULTURA E ARTE. **Quem somos**. Disponível em:

<https://www.institutomirante.org/quem-somos/>. Acesso em: 02 fev. 2025.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS (ONU). **Inclusão de pessoas com deficiência é fundamental para a implementação da Agenda 2030**. Brasil. Disponível em:

<https://brasil.un.org/pt-br/73639-onu-inclus%C3%A3o-de-pessoas-com-defici%C3%Aancia-%C3%A9-fundamental-para-implementa%C3%A7%C3%A3o-da-agenda-2030>. Acesso em: 24 fev. 2025.

SKUTNABB-KANGAS, Tove. **Linguistic genocide in education – or worldwide diversity and human rights?** Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, 2000.

SPOLSKY, Bernard. **Language policy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

CULTURA DO ACESSO - UM PERCURSO PARA IMPLEMENTAÇÃO DE UMA POLÍTICA DE ACESSIBILIDADE CULTURAL

Thamyle Vieira Machado¹

Valéria Márcia Pinto Cordeiro²

RESUMO: Esse artigo tem como propósito traçar um percurso sobre a acessibilidade no âmbito da política estadual de cultura do Ceará a partir da criação do GT em acessibilidade cultural, levando em consideração as dimensões do acesso e da acessibilidade.

PALAVRAS-CHAVE: direitos culturais; política de acessibilidade cultural; diversidade; cultura do acesso.

¹ Thamyle Vieira é uma mulher cega, ativista pelos direitos das pessoas com deficiência. Responsável pela célula de acessibilidade da SECULT-CE, mestranda em Economia e Política da Cultura e Indústrias Criativas pelo Itaú Cultural/UFRGS. Membro do Grupo de Trabalho em Acessibilidade Cultural do Ceará e do GT de Acessibilidade da Funarte. É pedagoga de formação e atua como consultora em acessibilidade cultural. E-mail : thamyle.vieira@gmail.com.

² Assessora de Projetos Especiais na SECULT-CE, produtora, gestora cultural, especialista em Gestão Cultural pela Universidade Vale do Acaraú (UVA), membro do Grupo de Trabalho em Acessibilidade Cultural Cultural. É administradora por formação. E-mail: valeriampc@gmail.com.

O exercício dos direitos culturais é garantido constitucionalmente e respaldado por uma série de legislações que asseguram a participação cultural das pessoas com deficiência. No entanto, a acessibilidade na cultura não deve se restringir apenas ao acesso às informações sobre obras artísticas ou à equiparação de oportunidades nas programações culturais. É fundamental que essa acessibilidade envolva os diversos agentes que participam de um projeto ou ação cultural, promovendo a transformação de mentalidades e atitudes. Além disso, deve garantir a participação ativa e o protagonismo das pessoas com deficiência em múltiplas funções dentro do setor cultural. Dessa forma, a cultura se consolida como um espaço verdadeiramente acessível, onde a diversidade é não apenas reconhecida, mas valorizada e incentivada.

O professor Francisco Humberto Cunha Filho (2000), em sua dissertação de mestrado, formula o seguinte conceito para direitos culturais:

Direitos culturais são aqueles afeitos às artes, à memória coletiva e ao repasse dos saberes que asseguram a seus titulares o conhecimento e uso do passado, interferência ativa no presente e possibilidade de previsão e decisão de opções referentes ao futuro, visando sempre à dignidade da pessoa humana. (CUNHA FILHO, 2000, p.34)

De acordo com o Censo 2010, realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), o Estado do Ceará é o terceiro estado no país com maior número de pessoas com deficiência, somando 2.340.150 indivíduos com essa condição. A pesquisa mostra que o percentual da população residente no Estado com algum tipo de deficiência (27,69%) supera os índices nordestinos (26,63%) e nacional (23,92%).

Com esse contexto em mente, a Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (SECULT-CE) tem desenvolvido ações para implementar uma política de acessibilidade cultural estruturante, tanto internamente quanto em sua rede de equipamentos culturais. Essas ações estão alinhadas a marcos legais importantes, como o Plano Estadual da Cultura, a Lei nº 16.026/2016, a Lei Orgânica da Cultura (LOC) nº 18.012/2022, e a Lei Brasileira de Inclusão (LBI) – Lei nº 13.146/2015 –, especialmente nos artigos 42 a 45, que garantem o direito das pessoas com deficiência à cultura, assegurando a eliminação

de barreiras, a acessibilização dos espaços culturais, a oferta de tecnologia assistiva e a participação plena, em igualdade de condições com as demais pessoas.

A criação do Grupo de Trabalho em Acessibilidade Cultural em âmbito da SECULT, que vem desde 2016 acompanhando, discutindo e propondo ações que contribuem para elaborar políticas públicas estruturais de acessibilidade no âmbito da política pública da cultura, é um dos responsáveis pelos esforços adotados. Vale destacar também a criação da Célula de Acessibilidade em 2022, vinculada a Coordenadoria de Diversidade, Acessibilidade e Cidadania Cultural (CODAC) da SECULT, que tem como missão formular, articular e coordenar as ações para garantir a acessibilidade no âmbito das políticas desenvolvidas pela SECULT. Esta célula atua juntamente com as contribuições do Grupo de Trabalho já instituído.

Acessibilidade cultural pode ser compreendida como a concepção e a garantia de ambientes, serviços, ações, programações, formação, bens, patrimônio e produtos culturais que considerem o uso, a fruição, a difusão, a participação e o pertencimento de todas as pessoas com e sem deficiência, levando em conta suas condições físicas, sensoriais, intelectuais, interativo-sociais, culturais e demais processos demandados pelas diferenças e diversidades humanas. Esse conceito foi elaborado coletivamente durante a construção da proposta do Plano Estadual de Acessibilidade Cultural - PLACE.

Em setembro de 2016, na gestão do Secretário da Cultura Fabiano Piúba, o Grupo de Trabalho em Acessibilidade Cultural foi retomado, na ocasião, pela Coordenadoria de Ação Cultural e Diversidade (CODAC), com a finalidade contribuir para a construção de uma cultura anticapacitista no âmbito da SECULT e seus equipamentos/espços culturais. O grupo foi composto por agentes públicos, representantes de organizações da sociedade civil, artistas com deficiência e membros da equipe da CODAC e se mantém atuante. Além disso, conta com a participação pontual de gestores e técnicos de equipamentos da SECULT, bem como de parceiros de outras instituições e movimentos sociais.

Essa diversidade de participantes reflete a importância de considerar diferentes perspectivas e experiências na formulação de um programa de acessibilidade cultural. Nesse sentido, Alves e Moraes (2018, p. 589) destacam a importância de "interpelar o outro, no caso, o outro com deficiência, não como um sujeito dócil, como um sujeito

qualquer, mas antes, como um *expert*, como alguém que pode conosco formular as questões que são interessantes para um programa de acessibilidade". A participação de artistas com deficiência e representantes de organizações da sociedade civil no grupo de trabalho vai ao encontro dessa perspectiva, valorizando o conhecimento e a experiência das pessoas na construção de um programa que atenda às especificidades e expectativas.

No segundo semestre de 2016, o GT conseguiu estabelecer uma dinâmica de reuniões periódicas, permitindo o planejamento e a execução de ações específicas, o que contribuiu para o amadurecimento do escopo do trabalho. Nesse período, iniciou-se também uma aproximação com os equipamentos culturais da SECULT, que contava com 17 equipamentos culturais, propondo ações fundamentais para sensibilizar e envolver os servidores e colaboradores no tema da acessibilidade cultural. Esses equipamentos abrangem museus, teatros, escolas de artes, bibliotecas, espaços de exposições, apresentando um grau de complexidade para a compreensão e aplicação de acessibilidades distintas.

Este artigo concentra-se no período de 2016 a 2025, com o objetivo de apresentar a evolução das ações e políticas de acessibilidade cultural no Ceará. Embora o foco principal seja essa década, é fundamental reconhecer iniciativas anteriores que contribuíram para o cenário atual, como o Projeto Acesso, desenvolvido pelo Museu da Cultura Cearense desde 2006 (MCC) reconhecido nacionalmente, e o Setor Braille da Biblioteca Pública Estadual do Ceará (BECE) desde 1979, que hoje é o Setor de Leitura Acessível. Ambos promovem diversas atividades para o público com deficiência. Essas iniciativas pioneiras são um marco importante na trajetória da acessibilidade cultural no estado.

Neste percurso o GT vem consolidando seu objetivo de fortalecer a participação das pessoas com deficiência no âmbito das artes e da cultura. Tendo a SECULT e sua rede de equipamentos como referência, o grupo busca ampliar a fruição, a formação e a pesquisa na área da acessibilidade cultural, dando continuidade às ações iniciadas e aprofundando o engajamento dos servidores, colaboradores e da comunidade artística.

Reestruturação da SECULT e o Fortalecimento de Políticas Específicas: Um Olhar Estratégico

A SECULT Ceará passou por mudanças importantes e significativas a partir do concurso feito para novos servidores realizado em 2018 com a posse³ de noventa e oito (98) deles em 2020, o que possibilitou contar com um quadro maior e mais qualificado, permitindo a reestruturação do organograma da instituição com novas coordenadorias, que passaram a ser responsáveis por políticas específicas. Podemos destacar nesta reestruturação duas coordenadorias de fundamental importância para o fortalecimento da política de acessibilidade na SECULT, sendo estas o desmembramento da CODAC, que passou a ser responsável pela política de Cidadania, Acessibilidade e Diversidade e a criação da Coordenadoria da Rede Pública de Equipamentos Culturais do Ceará - COPEC, responsável pela Rede Pública de Espaços e Equipamentos Culturais - RECE.

Ainda em 2016 foram iniciadas as primeiras ações da SECULT para uma maior integração da sua Rede de Equipamentos, que foram estruturando pouco a pouco o escopo do Programa Cultura em Rede. Em 2022, a Copec passa a ser responsável pela condução do Programa com o Comitê Gestor e o Fórum Cultura em Rede, que visa promover a articulação e integração entre os objetivos do SIEC e do Plano Estadual da Cultura - PEC, os Sistemas Setoriais e os equipamentos e espaços culturais que compõem a RECE. Essa iniciativa representa um passo importante na valorização e no fortalecimento da cultura no estado.

Nesse contexto, Silva e Vale (2023) nos convidam a refletir sobre a importância de ampliar a noção de espaços culturais, apontando que:

A prática de pensar espaços culturais também divergentes amplia mundos. Apresenta e reafirma o lugar da cultura como transformadora, mediadora da resistência, da produção de sentidos que movem nossas práticas artístico-culturais para lugares diversos, diferentes, menos óbvios, impossíveis, onde corpos estranhos, divergentes, estejam na cena, no palco, nas telas, nas ruas, nas galerias, nos alternativos, em qualquer lugar,

³Notícia de realização da posse dos servidores disponível em:
<https://www.secult.ce.gov.br/2020/03/10/governo-faz-historia-ao-nomear-96-servidores-para-a-secult/>

aleijando as artes com uma ética, estética, poética
def.(SILVA;VALE, 2023, p.2018)

Acreditamos que o Programa Cultura em Rede, ao buscar a integração e a articulação entre os diversos atores e espaços culturais, pode contribuir para a construção de um cenário cultural mais diverso e acessível, onde a voz e a produção de todos os corpos sejam valorizadas e celebradas.

Vale ressaltar que 17 equipamentos estão sob a gestão do Instituto Dragão do Mar (IDM), primeira OS (Organização Social) da cultura no país. A partir de 2017 nove novos equipamentos passaram a encampar a RECE, sendo que cinco destes, inaugurados em 2022, estão sob a gestão do Instituto Mirante de Cultura de Arte, também uma OS. Compreender a Rede de equipamentos da SECULT como um importante canal de difusão da política de acessibilidade é fundamental para entender o percurso das ações que a CODAC, a Célula de Acessibilidade e o GT vem desenvolvendo. A RECE conta com equipamentos culturais distribuídos em 3 macrorregiões do Ceará (Metropolitana, Sertão Central e Cariri) e opera diversas linguagens artísticas: audiovisual, artes plásticas, fotografia, design, teatro, dança, música, performance, literatura, cultura popular, circo, teatro de bonecos, patrimônio e memória, etc. Essa diversidade pode possibilitar o alcance maior para o público com deficiência, seja no protagonismo como criadores, seja na oportunidade de acesso ou no envolvimento com os diversos criadores que ainda não pensam e criam projetos, ações e produtos acessíveis. Na fase inicial de estruturação da RECE, foram instituídos nove Grupos de Trabalho, incluindo o de Acessibilidade Cultural. A implementação de políticas públicas, como a de acessibilidade cultural, torna-se mais eficiente quando realizada de forma coletiva, abrangendo todos os equipamentos simultaneamente, e, principalmente, quando há diretrizes, objetivos e metas alinhadas.

A CODAC passou por uma reestruturação significativa que incluiu a criação da Célula de Acessibilidade. Anteriormente, a coordenadoria era responsável por diversas políticas no âmbito da SECULT, como Cultura Viva, Cultura Infância, Acessibilidade, Diversidade, Sistema de Bandas de Orquestras, o evento estruturante Festival Música na Ibiapaba, o Encontro do Sistema Estadual de Cultura e a condução do Conselho Estadual de Políticas Culturais (CEPC). Com a reestruturação e o desmembramento, a

CODAC passou a se concentrar nas políticas afirmativas e na acessibilidade, com o apoio da recém-criada Célula de Acessibilidade. Essa mudança permitiu uma gestão mais focada e eficiente dessas áreas, que ganharam maior destaque e atenção dentro da SECULT.

A Célula de Acessibilidade é responsável por pensar a política, articular o GT e a RECE, planejar e executar o Seminário Cultura do Acesso, que é o momento ápice de elaboração e discussão da política de acessibilidade, além de ser o ponto focal do monitoramento das ações planejadas.

Essa nova configuração vem favorecendo a implantação do que chamamos Cultura do Acesso, título que nomeia o Seminário de Políticas Culturais para Acessibilidade da SECULT Ceará, que realizou em 2025 sua IV edição.

Do Planejamento à Prática: Ações da Política de Acessibilidade em Eixos Estratégicos

A acessibilidade cultural tem se firmado como um tema de crescente relevância no Ceará, impulsionado pelas demandas da sociedade civil, iniciativas governamentais e o reconhecimento da diversidade como um valor fundamental. Este capítulo, visando aprofundar a compreensão sobre as iniciativas nesse campo, apresenta as ações e políticas a partir de quatro eixos estruturantes delineados na proposta do Plano Estadual de Acessibilidade Cultural (PLACE), elaborado com diversas contribuições:

O primeiro eixo, "Produção Artística e Cultural Acessível", aborda as estratégias e políticas que possibilitam que o público com deficiência tenha acesso amplo e pleno às produções culturais. São apresentadas iniciativas que garantem a acessibilidade nos espaços culturais, a oferta de recursos de acessibilidade comunicacional, arquitetônica e digital, bem como medidas que promovem a participação ativa deste público na fruição artística.

No segundo eixo, "Formação Acessível e em Acessibilidade", são explanadas as oportunidades de formação voltadas para artistas, trabalhadores e gestores culturais, destacando a necessidade de ações que promovam a acessibilidade no ensino das artes e a qualificação de profissionais especializados em acessibilidade cultural.

Já no terceiro eixo, "Difusão e Fomento da Cultura Def, das Culturas Surdas e da Produção de Artistas com Deficiência", são apresentadas políticas e iniciativas voltadas para a visibilização e valorização das expressões culturais das pessoas com deficiência.

Por fim, o quarto eixo, "Políticas Afirmativas", aborda a necessidade de medidas estruturantes que garantam o acesso e a participação das pessoas com deficiência no campo cultural. Nesse contexto, destaca-se a implementação de editais em formatos acessíveis, com critérios que exijam obrigatoriedade de medidas acessíveis nos projetos e estratégias para equidade e participação ativa. Esse eixo enfatiza a importância de editais, circuitos de circulação e espaços culturais comprometidos com a acessibilidade.

Adicionalmente, um relatório abrangente, elaborado pelo Grupo de Trabalho (GT) de Acessibilidade Cultural, descreve em detalhes as ações e projetos desenvolvidos até 2021, oferecendo um panorama completo do progresso alcançado nesse período. A apresentação de cada Eixo, a seguir, seguirá a linha temporal de 2016 a 2025, permitindo uma compreensão mais nítida do desenvolvimento das ações ao longo dos anos.

O amadurecimento da política de acessibilidade cultural tem sido resultado de um processo contínuo e colaborativo, impulsionado por diversos fatores. As discussões travadas durante os Seminários, as conversas com gestores e técnicos da Rede de Equipamentos Culturais, as formulações elaboradas nos encontros e reuniões com o Grupo de Trabalho, a realização de ações formativas, a participação em eventos externos e, principalmente, o envolvimento da sociedade civil e de diversas instituições têm contribuído para aprimorar os objetivos e as estratégias da política. Essa conjuntura tem levado os diversos atores envolvidos a ampliar e aprofundar a discussão sobre a implantação da política, visando garantir que ela seja efetiva.

Eixo - Produção Artística e Cultural Acessível

Compreendem-se as ações realizadas neste período como ponte para alcançar uma maior democratização e acesso à cultura, entendendo-se que uma política cultural se fundamenta pelo "reconhecimento do direito à cultura", como aponta Barbalho

(2016, p.47) refletindo sobre Bólan (2006). Seguiremos com a descrição das diferentes ações desenvolvidas:

Em 2015, durante a gestão do secretário Paulo Mamede, foi criada a Assessoria de Cidadania e Diversidade Cultural e realizada a I Semana de Acessibilidade Cultural, com atividades como leitura compartilhada em Libras e audiodescrição. Em 2016, com a gestão do secretário Fabiano Piúba, o GT em Acessibilidade Cultural foi retomado e a II Semana de Acessibilidade Cultural foi realizada.

Em 2017, foram iniciadas visitas guiadas aos equipamentos culturais, com audiodescrição, e algumas vistorias às edificações, com o objetivo de identificar as principais barreiras enfrentadas por pessoas com deficiência ao utilizarem esses espaços. Essa iniciativa contou com a parceria do núcleo de acessibilidade da UFC.

Sobre acessibilidade física dos equipamentos, Cardoso (2012) afirma que para atender a pretensão de ser um espaço acessível, capaz de receber a todos os cidadãos, "será indispensável a aplicação de recursos de acessibilidade física, de conteúdo e em sistemas de informação e comunicação". Com esse pensamento, foi aplicado em 2018 o I Formulário sobre Acessibilidade, propiciando o levantamento das condições de acessibilidade na Rede de Equipamentos da SECULT. O resultado, em forma de Relatório (Ceará, Estado da Cultura, p. 93), foi apresentado aos gestores dos equipamentos, iniciando uma discussão interna sobre o assunto. Junto com o Relatório, a CODAC apresentou um histórico das ações desenvolvidas no período de 2016 a 2020. Em junho de 2019 foi articulado um Grupo de Comunicação Acessível junto às assessorias de Comunicação da Rede de Equipamentos da SECULT.

A Meta 12 do Plano Estadual de Cultura do Ceará, aprovado em 2016, é garantir, até 2026, o acesso das pessoas com deficiência a 100% dos equipamentos culturais estaduais, seus acervos e atividades, atendendo aos requisitos legais de acessibilidade.

Em 2020, o Mapa Cultural do Ceará, plataforma que centraliza informações sobre agentes culturais e dá acesso à inscrição nos editais da SECULT, recebeu melhorias de acessibilidade. Essa iniciativa foi fruto de uma parceria entre a Secretaria de Cultura, por meio da Coordenadoria de Tecnologia da Informática, e o Centro de Referência em Educação e Atendimento Especializado do Ceará (CREAECE).

Agentes culturais com deficiência participaram ativamente do processo,

colaborando na avaliação da plataforma e propondo soluções por meio de testes. Essa ação conjunta demonstra o compromisso da SECULT em garantir que seus recursos e serviços sejam acessíveis a todos.

Eixo - Formação Acessível e em Acessibilidade

Em 2016 foi realizado um Seminário de Sensibilização interna voltado para coordenadores, gestores e técnicos de equipamentos, e a I Jornada em Acessibilidade, contando com a participação de várias instituições ligadas ao acolhimento e à formação de pessoas com deficiência. Foram realizadas duas oficinas de Acessibilidade Atitudinal para colaboradores da Rede de equipamentos e uma oficina de acessibilidade atitudinal para produtores culturais ministradas por colaboradores com deficiência e membros do GT.

Em 2019 a SECULT firmou uma parceria com o CREAECCE, que ofertou um curso de formação básica em Libras para duas turmas de servidores/colaboradores. Essa parceria com o Creaece / SEDUC vem se estendendo e dando frutos, como a formação interna em libras que a BECE desenvolveu para seus colaboradores em 2024.

O I Seminário Cultura do Acesso, com o tema "Artes e Acessibilidade", foi realizado no final de 2018, no Teatro Carlos Câmara, reunindo agentes culturais para debater o tema.

Em dezembro de 2019, o Centro Cultural Porto Dragão, da Rede de Equipamentos Culturais, sediou o II Seminário Cultura do Acesso. O espaço passou por adaptações de acessibilidade para receber o evento, demonstrando o compromisso com a pauta.

Após um período de interrupção devido à pandemia, o III Seminário Cultura do Acesso foi retomado em 2022, com atividades preparatórias em janeiro e uma programação diversificada que se estendeu até abril. O evento incluiu oficinas, encontros temáticos com a RECE e diversas atividades culturais acessíveis.

Em janeiro de 2025, a Escola Porto Iracema das Artes recebeu o IV Seminário Cultura do Acesso⁴, voltado para os equipamentos da RECE. Durante o evento, foram

⁴ Notícia de realização do IV Seminário Cultura do Acesso disponível em:
<https://www.secult.ce.gov.br/2025/01/29/reunindo-referencias-do-campo-da-acessibilidade-cultural-secult-ceara-realizou-a-4a-edicao-do-seminario-cultura-do-acesso/>

apresentados os eixos do Plano de Acessibilidade e pactuada a aplicação do II Formulário de Monitoramento de Acessibilidade nos Equipamentos, aberto para sugestões e observações. Além disso, foram realizadas mesas de discussão sobre a situação dos trabalhadores da cultura com deficiência, o acolhimento de pessoas com deficiência nos equipamentos culturais e a acessibilidade na comunicação.

A acessibilidade cultural tem se tornado uma prioridade para diversos equipamentos culturais no Ceará, que vêm implementando ações e projetos inovadores. O Centro Cultural Bom Jardim (CCBJ), por exemplo, publicou em 2022 a Cartilha de Acessibilidade Atitudinal⁵, um guia prático que visa sensibilizar e orientar os profissionais da cultura sobre a importância da acessibilidade e da valorização da diversidade. O Centro Cultural Porto Dragão também tem se destacado na promoção da acessibilidade, desenvolvendo formações para grupos culturais em seus programas. Essas formações contam com a assessoria de pessoas com deficiência, garantindo que as ações sejam planejadas e implementadas de forma participativa e eficaz.

Como resultado dessas iniciativas e de outras ações formativas, cerca de 280 trabalhadores dos equipamentos culturais já passaram por percursos formativos em acessibilidade cultural, demonstrando o compromisso do setor com a construção de um ambiente cultural mais acessível e equitativo.

Difusão e Fomento da Cultura DEF, das Culturas Surdas e da Produção de Artistas com Deficiência

O financiamento é um pilar fundamental para a implementação de políticas públicas, e na área da acessibilidade cultural não é diferente. Os editais, que fomentam artistas, instituições e coletivos culturais, configuram-se como um importante mecanismo para ampliar o alcance dessas políticas. Através deles, é possível promover e valorizar a produção de artistas com deficiência, incentivar a aplicação de tecnologias assistivas em projetos, além de sensibilizar criadores e produtores para a importância da acessibilidade estética em suas obras.

⁵ Notícia de lançamento da Cartilha de Acessibilidade disponível em: <https://ccbj.org.br/noticias/ccbj-lanca-primeira-cartilha-em-acessibilidade-atitudinal-a-partir-de-jornadas-formativas-da-escola-de-cultura-e-artes/> acessado em 22/02/2025

A partir de 2018, diversas ações conjuntas de acessibilidade foram realizadas em eventos estruturantes da SECULT e em eventos apoiados pelo Edital Mecenaz. A SECULT ofereceu orientação especializada para a organização da Bienal do Livro do Ceará e do Festival Música na Ibiapaba. Este último, em particular, tornou-se um evento modelo, aplicando diversas ações de acessibilidade, como a preparação de professores para receber alunos com deficiência, a produção de material didático acessível, o suporte para inscrição de alunos com deficiência, a comunicação acessível, a programação acessível e a inclusão de professores e artistas com e sem deficiência na programação.

A SECULT também participou ativamente da orientação de festivais externos, como a Feira da Música, a Bienal de Dança e o Festival Nordeste de Teatro de Guaramiranga (FNT), em sua edição de 2024. Alguns desses festivais, como a Feira da Música e o FNT, já contam com equipes de assessoria especializadas em acessibilidade, demonstrando o crescente reconhecimento da importância do tema no cenário cultural cearense.

Os equipamentos da RECE têm investido na promoção da acessibilidade, implementando diversas iniciativas. Entre elas, destacam-se a exibição de vídeos em Libras nos telões para apresentar a programação; a contratação de intérpretes-mediadores surdos/ouvintes, garantindo a equiparação de oportunidades e participação da comunidade surda; a aquisição de equipamentos que dão suporte às salas de cinema, como audiodescrição de filmes, e a descrição de imagens e peças em exposição, além do uso da escrita em Braille para materiais informativos. A contratação de trabalhadores com deficiência para atuar nos equipamentos culturais tem apresentado um crescimento gradual, embora a participação ainda seja considerada reduzida. Apesar disso, é importante ressaltar que a presença de agentes culturais com deficiência na programação e em atividades formativas tem se expandido progressivamente.

Foi a partir dessa compreensão que o III Seminário Cultura do Acesso (2023), propôs um momento destinado de encontros com museus, bibliotecas e centros culturais, quando foi feito um pacto pela acessibilidade cultural com os gestores dos equipamentos da RECE, trazendo debates específicos para cada um deles. Após um ano sem realizar o Seminário, a quarta edição foi voltada exclusivamente a RECE, para gestores e responsáveis pela área de acessibilidade de cada equipamento.

A Lei Paulo Gustavo (LPG), com um financiamento federal inédito de 3,8 bilhões de reais, representou um marco para a acessibilidade cultural no Brasil. Nela está estabelecida a obrigatoriedade de utilizar no mínimo 10% dos recursos repassados aos agentes culturais em ações e produtos culturais acessíveis. Além disso, a LPG permitiu que cada ente federativo aplicasse até 5% dos recursos recebidos na melhor execução da lei, o que possibilitou a criação de iniciativas inovadoras e relevantes. No Ceará, a SECULT implementou uma série de ações de acessibilidade com esses recursos, como a elaboração do Guia Prático em Acessibilidade Cultural para a LPG, a aplicação da linguagem simples em 12 dos 22 editais publicados, a utilização de PDFs⁶ acessíveis em todas as publicações referentes à LPG, a contratação de intérpretes de Libras para todas as *lives* tira dúvidas sobre os editais, a formação de equipes de suporte para cadastramento no Mapa Cultural e a realização de oficinas para elaboração de projetos culturais para agentes com deficiência.

Essas ações ampliaram a participação de agentes com deficiência no acesso aos editais e fortaleceram a acessibilidade cultural no estado, demonstrando o compromisso da SECULT com a valorização da diversidade.

Grande parte dessas ações estão sendo replicadas quando da execução da Política Nacional Aldir Blanc (PNAB) que apresenta o financiamento de 3 bilhões de reais por ano, durante 5 anos. Ainda dentro das ações planejadas pela PNAB tivemos a inserção de um módulo com conteúdo específico sobre acessibilidade no Curso para Equipes Gestoras da Cultura voltado para dirigentes municipais de cultura e suas equipes.

Eixo - Políticas Afirmativas

O presente eixo aborda um tema de suma importância para a construção de uma sociedade mais justa e equitativa: o combate ao capacitismo e a promoção de ações afirmativas para pessoas com deficiência no campo cultural.

Assim como o racismo, o sexismo, a LGBTfobia e o etarismo, o capacitismo, que se manifesta através de preconceitos, estereótipos e discriminação contra pessoas

⁶ Um PDF acessível é um arquivo digital projetado para ser compreendido e utilizado por todas as pessoas, incluindo aquelas com deficiência visual. Ele se diferencia de um PDF comum por seguir padrões e diretrizes que facilitam o acesso e a interpretação do conteúdo por meio de tecnologias assistivas, como leitores de tela, softwares de reconhecimento de voz e outros recursos.

com deficiência, configura-se como uma barreira que impede o acesso pleno aos direitos culturais e à participação na vida cultural.

Nesse sentido, a partir de 2019, critérios mais claros e definidos foram gradualmente introduzidos nos editais de fomento cultural, visando ampliar a participação de artistas com deficiência e incentivar a produção cultural acessível.

Inicialmente, o Edital de Incentivo às Artes e ações como o Projeto Circula Ceará passaram a incluir pontuação específica para a participação de artistas Def e bônus para projetos culturais que contemplassem a acessibilidade. Essa iniciativa foi posteriormente estendida aos demais editais da SECULT. Além disso, a implementação da reserva de vagas e bonificação nos editais de fomento cultural para artistas com deficiência, regulamentada pelo Decreto Nº 35819/2023, representa um marco importante na promoção da equidade de oportunidades e no reconhecimento da produção cultural de artistas com deficiência.

A acessibilidade cultural no Ceará tem se expandido para além dos espaços culturais, alcançando projetos de circulação e eventos de grande porte. O Projeto Circula, que percorreu as 14 macrorregiões do estado, é um exemplo emblemático desse movimento, com a realização de oficinas e debates sobre acessibilidade em todas as localidades visitadas.

Os projetos estruturantes da SECULT, por sua vez, têm se comprometido com a inclusão da acessibilidade em suas ações, buscando garantir que todos os cidadãos tenham acesso à cultura.

Em setembro de 2024, foi realizada a Semana de Acessibilidade, com uma programação integrada e diversificada entre todos os equipamentos da RECE, representando um marco importante na promoção da acessibilidade cultural no estado. A iniciativa, que contou com a participação das equipes de assessoria de comunicação, evidencia o compromisso da SECULT com a acessibilidade e valorização da diversidade.

No âmbito da participação social, o ano de 2025 marca um avanço significativo com a participação da Representação no Conselho Estadual de Políticas Culturais do Ceará (CEPC), por meio da criação do assento de Arte e Cultura Def. Além disso, a SECULT foi convidada a ter uma representação no Comitê de Governança do Plano Viver Sem Limite, demonstrando o reconhecimento da importância da pasta na

promoção da acessibilidade.

A minuta com a proposta do Plano Estadual de Acessibilidade Cultural (PLACE) representa um marco fundamental para a política de acessibilidade no Ceará. Sua proposta, iniciada em agosto de 2022, foi construída de forma colaborativa, reunindo diversas instituições, membros do Grupo de Trabalho (GT), artistas e agentes culturais. Sob a orientação da Célula de Acessibilidade e da Coordenação da CODAC, em conjunto com a COPEC, e com o acompanhamento da Assessoria de Projetos Especiais e Assessoria Jurídica, foram realizadas reuniões de alinhamento e rodas de debate para formatar o escopo do plano.

Inicialmente, o documento foi estruturado com eixos, metas, ações e indicadores, buscando detalhar as diretrizes e ações a serem implementadas. No entanto, após análise e discussões com diversos atores, optou-se por apresentar o documento de forma mais abrangente, como um Projeto de Lei (PL) com foco nos princípios e diretrizes gerais da política de acessibilidade cultural. O resultado desse trabalho conjunto é uma minuta de PL organizada em três capítulos, seis eixos estratégicos e 23 artigos, que pode ser considerada um Plano Setorial para a política de acessibilidade.

A minuta do PL do PLACE foi finalizada e está em fase de envio para a Assembleia Legislativa do Ceará, onde será apreciada e votada. Após a aprovação, o plano será regulamentado por meio de um decreto, que detalhará as ações e os procedimentos necessários para a sua implementação.

A elaboração e o envio do PLACE para a Assembleia Legislativa representam um passo crucial para a consolidação da política de acessibilidade cultural no Ceará. Com a aprovação do PL e a sua posterior regulamentação, o estado estará mais próximo de garantir o acesso pleno e irrestrito de pessoas com deficiência a bens, serviços e atividades culturais, promovendo a acessibilidade e a valorização da diversidade.

Faz-se necessário apontar a importância da sintonia entre a política cultural e a gestão cultural como determinantes para propiciar a concretização da ação cultural com acessibilidade. Teixeira Coelho (1997) afirma que as políticas culturais são intervenções que podem ser realizadas pelo Estado, entidades privadas ou grupos comunitários e enfatiza:

“Sob este entendimento imediato, a política cultural

apresenta-se, assim, como um conjunto de iniciativas, tomadas por esses agentes, visando promover a produção, distribuição e o uso da cultura, a preservação e a divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por ela responsável” (COELHO, 1997, p.293).

Conclusão

O futuro da acessibilidade cultural se desenha com perspectivas promissoras, impulsionado pelo avanço tecnológico, pela crescente mobilização das pessoas com deficiência e por uma demanda cada vez mais expressiva por equidade no acesso à cultura. No entanto, para que essa transformação se consolide, é fundamental um compromisso coletivo que envolva governos, instituições culturais, profissionais do setor e a sociedade como um todo.

O investimento em formação, a criação de políticas públicas eficazes, o desenvolvimento de tecnologias acessíveis e a promoção de debates aprofundados sobre o tema são passos essenciais nesse percurso. Sobretudo, é indispensável reconhecer e fortalecer a participação ativa das pessoas com deficiência, protagonistas e agentes fundamentais desse processo de mudança.

Ainda há desafios significativos, especialmente no que diz respeito à articulação entre instâncias de participação, esforços institucionais e recursos financeiros, bem como à estruturação das ações da SECULT em consonância com a Lei Orgânica. A colaboração com a RECE na concretização de medidas voltadas à acessibilidade demonstra avanços, com iniciativas em implementação e resultados em monitoramento.

Embora a SECULT registre progressos na execução da Política de Acessibilidade Cultural, ainda não se pode afirmar que seus impactos são plenamente sentidos pelas pessoas com deficiência. A efetivação de políticas públicas requer tempo, acompanhamento contínuo e aprimoramento constante para que seus efeitos sejam, de fato, perceptíveis na vida cotidiana.

A acessibilidade cultural não é uma concessão, mas um direito inegociável. Avançar nesse caminho significa romper barreiras, combater preconceitos e garantir que

a diversidade de experiências e expressões culturais seja plenamente vivida por todos. Seguimos firmes na construção de um futuro em que a cultura seja, de fato, acessível a todas as pessoas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Camila Araújo; MORAES, Márcia. **Entre Histórias e Mediações: um Caminho para Acessibilidade Estética em Espaços Culturais**. Universidade Federal Fluminense, RJ, Brasil. *Psicologia: Ciência e Profissão* Jul/Set. 2018, v.38 n.3, 584-594.

BARBALHO, Alexandre. **Política cultural e desentendimento**. *Ibdcult*. 2016. (pg. 46)

CARDOSO, Eduardo, CUTY, Jeniffer. **Acessibilidade em ambientes culturais** / Eduardo Cardoso, Jeniffer Cuty, Organizadores. - Porto Alegre : Marca Visual, 2012.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). **Censo demográfico 2010: características da população e dos domicílios - resultados do universo**. Rio de Janeiro: IBGE, 2011.

BRASIL. **Lei nº 13.146, de 6 de julho de 2015**. Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018. Acesso em: 23 fev. 2025.

BRASIL. Lei Complementar nº 195, de 8 de agosto de 2022. **Lei Paulo Gustavo**. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lcp/lcp195.htm. Acesso em: 23 fev. 2025.

BRASIL. Lei nº 14.399, de 28 de abril de 2022. **Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (PNAB)**. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2022/lei/114399.htm. Acesso em: 23 fev. 2025.

CEARÁ. **Lei nº 16.026, de 1º de junho de 2016**. Institui o Plano Estadual da Cultura. Diário Oficial do Estado do Ceará, Fortaleza, 2016. Disponível em:

<https://www.secult.ce.gov.br/wp-content/uploads/sites/43/2018/10/plano-estadual-de-cultura-secult-ce.pdf/>

CEARÁ. **Lei Orgânica da Cultura do Estado do Ceará.** Disponível em:
https://www.secult.ce.gov.br/wp-content/uploads/sites/43/2023/10/1.1.LOC_.pdf.

Acesso em: 23 fev. 2025.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural.** Cultura e imaginário. São Paulo, SP. Editora Iluminuras. 1997.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. **Direitos Culturais como Direitos Fundamentais no Ordenamento Jurídico Brasileiro.** Brasília: Brasília Jurídica, 2000

SECRETARIA DA CULTURA DO ESTADO DO CEARÁ. **Ceará, estado da cultura: 2015 a 2022.** Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. Fortaleza: Secult/CE, 2022.

SILVA, Carlos Alberto Ferreira da; VALE, Gislana Maria do Socorro Monte do. **A acessibilidade cultural a partir dos corpos divergentes: práticas e desaprendizagens.** Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 13, n. 3, 2023.

MESA XXVII

Políticas Culturais II

CONSELHO NACIONAL DE CULTURA E A REPERCUSSÃO DOS PROJETOS TREM E CARAVANA DA CULTURA; UMA ABORDAGEM DE POLÍTICA CULTURAL E MEMÓRIA SOCIAL (1961-1964).¹

Ivan Coelho de Sá²
Monike Garcia Ribeiro³

RESUMO: No contexto teórico de Política Cultural e da Memória Social, através de documentos, será abordado a recepção, a instalação e o ressurgimento do Conselho Nacional de Cultura em 1961, no Governo Jânio Quadros. Como também é temática desse *paper* a repercussão nos jornais da época em relação aos projetos culturais no âmbito do CNC; Trem da Cultura e Caravana da Cultura durante a gestão do Embaixador Paschoal Carlos Magno (1962-1964). O Trem da Cultura era um projeto cultural que deveria percorrer a via ferroviária do Rio de Janeiro e de São Paulo, com exposições itinerantes funcionando como um Museu por trilhos.

PALAVRAS-CHAVE: Política Cultural, Conselho Nacional de Cultura, Memória Social, Museu e Documentação.

Política Cultural, rápidas pinceladas históricas.

Pretende-se discorrer sobre os projetos culturais chamados de Trem e depois Caravana da Cultura, cujo mentor intelectual foi o Secretário Geral do Conselho Nacional de Cultura - o embaixador Paschoal Carlos Magno, os referidos projetos perduraram de 1962 a 1964, quando foram extirpados pelo golpe civil-militar em 64. Ao longo do texto, tomamos *política cultural*, a grosso-modo, como uma expressão que se refere antes de tudo a políticas públicas, ou seja, a ações emanadas de governos federais, estaduais ou mesmo municipais em prol da fomentação da cultura. A criação do Conselho Nacional de Cultura pelo governo Vargas pode ser apontada como exemplo de um gesto estatal pensado com vistas ao gerenciamento da cultura. Acompanhando as reflexões de Anita Simis, tomamos seu conceito de políticas culturais para guiar teoricamente a nossa pesquisa:

Entendo a política cultural como parte das políticas públicas. A expressão política pública possui diversas conotações, mas a que

¹-Este *paper* é o resumo do primeiro capítulo do livro: 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

²-Supervisor: Graduado em Museologia pela UNIRIO e Graduado em 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

³-Pós-Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio-UNI-RIO/MAST. Doutora em História Comparada formada pela UFRJ-IH/IFCS. Mestre em Memória Social pela UNI-RIO. Museóloga formada na UNI-RIO e Historiadora formada pela UFRJ (monikegarciaaribeiro@gmail.com).

significa a escolha de diretrizes gerais, que tem uma ação, para o futuro, cuja responsabilidade é de órgãos governamentais, agem almejando o alcance público, que no nosso campo é a difusão e o acesso à cultura pelo cidadão. (RUBIM, A. Albino C. & BARBALHO, 2007;p.133)

Apoiar-nos-emos, inicialmente, na documentação relativa ao referido projeto denominado “Trem da Cultura”, considerando que o mesmo, em um segundo momento, foi viabilizado com o nome de “Caravana da Cultura”. Abordar os projetos culturais Trem e Caravana da Cultura é reportar-se sobre o papel dos conselhos de cultura, como foi o exemplo do Conselho Nacional de Cultura criado em 1938, como sendo importante mecanismo de gestão para a área cultural. As fontes históricas que estão relacionadas aos projetos-culturais Trem e Caravana da Cultura nos remetem ao período Brasil Contemporâneo. Conhecemos um contexto histórico político peculiar neste período do Brasil contemporâneo, particularmente com relação às questões relacionadas à vigência de Paschoal Carlos Magno à frente do Conselho Nacional de Cultura com a função de secretário-geral, período no qual pôde colocar em prática seu principal projeto na área da política Cultural, que foi o Caravana da Cultura. Um traço político marcante do período foi que neste curto espaço de tempo, entre os anos 1962 a 1964, o Brasil experimentou pela única vez, na História do Brasil Contemporâneo, o *regime parlamentarista*, no qual o Primeiro Ministro Tancredo Neves assumiu este cargo após a renúncia do Presidente Jânio Quadros (em 25 de agosto de 1961). Após ter vencido as eleições, Jânio Quadros recebeu o cargo de Presidente da República das mãos de Juscelino Kubitschek, na cerimônia de transmissão de faixa em 31 de janeiro de 1961, em contrapartida, o vencedor do cargo de Vice- Presidente foi o seu opositor João Goulart. Esta característica das regras do jogo eleitoral brasileiro da época – a possibilidade de que uma composição presidencial fosse produzida a partir de políticos de origens partidárias distintas e sem participarem originalmente do mesmo sistema de alianças políticas, constitui o ponto nodal para uma série de problemas políticos do período. No que se refere à eleição da composição Jânio Quadros/ João Goulart, aparecia aí instalado um problema a ser digerido por uma ala dos militares. Pode-se afirmar que a história do Projeto Cultural Trem/Caravana da Cultura misturou-se com a figura marcante do embaixador Paschoal Carlos Magno. Criador e criatura, no entanto, tiveram seus caminhos cortados pelo regime militar instaurado após o golpe civil-militar de 1964.

O protagonismo de Paschoal Carlos Magno no CNC. Trem e Caravana da Cultura: infortúnios e sucessos:

Como o projeto Trem da Cultura em 1962 fora inviabilizado, a sua concepção fora remodelada, mas preservando as linhas mestras principais, transformando-se em “Caravana da Cultura” e acontecendo entre os anos de 1963 até 1964. O Projeto Cultural “Caravana da Cultura” percorreu parte do sudeste, nordeste e o sul do Brasil, segundo o plano de seu idealizador, o Secretário- Geral do CNC- Paschoal Carlos Magno. Foi a Ditadura Militar quem impediu a continuidade do projeto Caravana da Cultura e destituiu o seu mentor intelectual do cargo de secretário geral do Conselho Nacional de Cultura.

Sobre a instalação do Conselho Nacional de Cultura na década de sessenta sabemos que: “Em 20 de maio de 1961, foi realizada em Brasília a sessão de instalação do Conselho Nacional de Cultura”⁴ (CALABRE,2010). A meta do secretário geral do Conselho Nacional de Cultura, Paschoal Carlos Magno com o projeto Trem da Cultura era “levar cultura onde não existia”, democratizando o acesso às diversas manifestações culturais. Em uma reportagem ao *JORNAL COMÉRCIO* (Rio de Janeiro), Paschoal Carlos magno concedeu uma entrevista, afirmando que: “Em cada cidade, ficará o ‘Trem da Cultura’ estacionado durante o tempo necessário para que sua população possa visitá-lo e beneficiar-se com sua mensagem de conhecimentos especializados e do poder criador de nossos escritores, poetas, músicos, e artistas plásticos.”⁵ (ARQUIVO CFC/MINC, 1962.) Destacamos outro depoimento do secretário geral do CNC, Paschoal C. M., prestado também no ano de 1962, jornal *DIARIO CARIOCA* a respeito do: CNC, Cultura e o projeto Trem da Cultura.

A inexistência, no país, de um órgão que centralizasse as atividades, até então dispersas, de caráter especificamente culturais, tornou imperiosa a necessidade da criação do Conselho Nacional de Cultura. A cultura – qualquer que seja sua formulação no plano político, como naquele econômico e social, na literatura e na arte, busca a unidade, fusão de meios para melhorar a vida e a condição humana.(ARQUIVO CFC/MINC, 1962, p.2)

Acreditamos que a ideia principal do projeto cultural Trem da Cultura, na questão da acessibilidade e democratização da cultura a todos, e as regiões desprovidas de lugares

⁴ -CALABRE, Lia. *Políticas Culturais no Brasil: história e contemporaneidade*. Coleção Textos Nômades; n.2. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2010.p. 63

⁵ - ARQUIVO CFC/MINC. Gaveta do Conselho Nacional de Cultura/Mec. Recorte de Jornais. “Sete Vagões no trem da Cultura”. Jornal do Comercio/RJ, 22 de agosto de 1962,p.1

culturais, se coaduna aos propósitos conceituais de políticas culturais segundo as orientações do antropólogo argentino Nestor García Canclini, pois:

Os estudos recentes tendem a incluir sobre este conceito todo conjunto de intervenções realizadas pelo estado, pelas instituições civis e pelos grupos comunitários organizados a fim de (...) satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para (...) transformação social. Esta maneira de caracterizar o âmbito das políticas culturais necessita ser ampliada tendo em conta o caráter transnacional dos processos simbólicos e materiais da atualidade. (CANCLINI, 2005, p.78.)

Há um livro de memórias sobre a vida de Paschoal Carlos Magno publicado em 1983⁶, relatado por Paschoal em formato de depoimento pessoal, fornecendo seu testemunho de uma época. Nos trechos do depoimento relacionados ao ano de 1962, destacamos que ele se esqueceu de mencionar a existência do projeto “Trem da Cultura”, referindo-se apenas ao projeto “Caravana da Cultura” durante os anos de 1962 e 1963 (p.38). Nos baseamos nos estudos da Pesquisadora argentina Beatriz Sarlo e absorvemos suas explicações para os lapsos e reconstrução da memória do Embaixador Paschoal C. M., pois que:

O testemunho é composto daquilo que um sujeito se permite ou pode lembrar, daquilo que ele esquece, cala intencionalmente, modifica aquilo que seus instrumentos culturais lhe permitem captar do passado, que suas ideias atuais lhe indicam que deve ser enfatizado em função de uma ação política ou moral. (SARLO, 2007, p.58-59)

Nesta narrativa de memórias de P.C. Magno em 1983 verificamos uma lacuna nas suas lembranças, ele esqueceu o ano de 1964, saltando diretamente para o ano de 1965, sem mencionar também o motivo do fim do projeto Caravana da Cultura. O relato de Paschoal Carlos Magno em 1983, em formato depoimento–memória, ele relembrou, vinte anos depois da execução do projeto Caravana da Cultura e da sua passagem como Secretário Geral do CNC, fases da sua vida que se misturaram e que fazem parte da História da Política Cultural do Brasil. Nesse momento é muito propício as reflexões da Pesquisadora Ecléa Bosi sobre memória, pois: “A memória é lida como a ‘dialética da lembrança e do esquecimento’. Lembramos aquilo que é significativo para nós, de modo que ‘fica o que significa’ ”⁷.(BOSI, 1987)

⁶ - MAGNO, Paschoal Carlos. *Depoimento Pessoal*. Coleção Brincante : UFC, 1983; p.38/39.

⁷ - BOSI, Ecléa *Memória e Sociedade: Lembrança de velhos*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1987, p. 27.

Pela sua figura exuberante e por sua forte atuação, esquecemos que antes de Paschoal de Carlos Magno ter assumido a cadeira como Secretário Geral do CNC, esse posto fora ocupado no mesmo ano de 1962 pelo Historiador de Arte Mário Pedrosa. Trazemos à tona uma correspondência enviada por Paschoal Carlos Magno ao Ministro de Educação e Cultura, Roberto Tavares de Lira em 1962, o então secretário geral do CNC desabafou sobre o papel secundário que o Ministério relegava à Cultura, que se refletia ao tratamento indiferente dado ao CNC. Paschoal C. M. enviou um ofício para o então Ministro do MEC, no Governo do Presidente João Goulart fazendo um relato da conjuntura complicada que ele vivenciava no CNC:

Enfrentei nesses meses de exercício, todas as dificuldades de um departamento pobre de recursos financeiros e pessoal. Este Conselho, criado em 1938, nunca foi olhado seriamente. Existiu, desde então, em papel. Ressuscitado em 1961, por um decreto do Presidente Jânio Quadros, não anulou a validade daquele anterior. O atual Governo o devolveu à sua forma primitiva, legalizando. O Ministério da Educação e Cultura vem desenvolvendo toda a sua ação no campo educacional. Esquecendo-se mesmo da inconveniência de desligar a educação da cultura, já que àquela não existe sem esta. (FUNARTE – CEDOC/RJ, 1962,p.2.)

Segundo a documentação e através da legislação, podemos afirmar que somente no Governo do presidente Jânio Quadros, em 1961 (Decreto n. 50.293 de 23 de fevereiro), o conselho saiu do papel para ter uma concretude de reuniões e ações. A sessão de implantação do CNC realizou-se em Brasília, aconteceu em 20 de maio de 1961 na vigência do Presidente Jânio Quadros (conforme a Ata de abertura do Conselho Nacional de Cultura). A respeito da existência do Conselho Nacional de Cultura destacamos a opinião de um dos Presidentes do CFC, Josué Montello, em uma das reuniões da Comissão de Educação e Cultura: “o antigo Conselho Nacional de Cultura praticamente não existia. O que se via era apenas uma sala, um secretário e um telefone.”⁸(REVISTA CULTURA, 1967). Este comentário de Montello serve como reflexão sobre a recepção e avaliação de uma pessoa do ambiente cultural e intelectual da época sobre o Conselho Nacional de Cultura. Mesmo antes de sua realização, na mídia impressa, em vários jornais do Rio de Janeiro, em 1962, destacou-se o projeto Trem da cultura ao ser anunciado como principal atividade do CNC. Citamos o jornal *DIARIO CARIOCA*:

Uma das mais interessantes novidades que o CNC vai lançar, é o chamado ‘Trem da Cultura’ que, em sua primeira viagem, levará do Rio

⁸- REVISTA CULTURA. Rio de Janeiro: CFC/MEC, Ano: I, n.º. 4, 1967, p.153.

de Janeiro a São Paulo, sobre rodas, copiando o bom exemplo dos países mais civilizados, seis vagões transportando o melhor dos nossos **museus** e bibliotecas. Segundo as próprias palavras do embaixador Carlos Magno, ‘será talvez a mais importante iniciativa do Conselho Nacional de Cultura de 1962’. (REVISTA CULTURA, 1962, p.1).

Outra publicação sobre o projeto cultural Trem da Cultura está no, *O JORNAL*:

Iniciativa feliz, essa do sr. Paschoal Carlos Magno, de levar cultura por Trem, ainda este ano, a dezessete cidades situadas no percurso de Rio de Janeiro a S. Paulo e também, a Belo Horizonte. A bordo desse trem cultural, em todas as cidades do circuito, demorando o trem, em cada uma delas, pelo menos 24 horas. O secretário geral revelou o propósito de difundir a cultura por toda parte, desenvolvendo nas camadas populares o gosto pelas expressões autênticas da arte. (REVISTA CULTURA, 1962, p.1).

Anos mais tarde, quase uma década depois do seu sucesso comandando “Caravana da Cultura”, em 1974, o ex-secretário do CNC, Paschoal Carlos Magno, revela ao entrevistador (Roberto Marinho de Azevedo) da revista *VEJA*, em tom de desabafo que:

Em 1964, realizei, com muito sucesso, a Caravana da Cultura. Mais tarde, como secretário geral do Conselho Nacional de Cultura, planejei um Trem da Cultura. Também essa ideia não era original. Na Inglaterra durante a guerra, as autoridades tiveram a inteligência de levar aos pontos mais remotos do país o que havia de melhor nos **museus**. (FUNARTE–CEDOC, 1974, p.1.)

O CNC era ligado ao Ministério da Educação e Cultura “com as mudanças políticas do país, já em 1962, o conselho retorna para a subordinação do Mec, mantendo as suas atribuições”⁹. (CALABRE, 2007) As lacunas no governo brasileiro em relação a um órgão que centralizasse as atividades culturais, até então dispersas, tornaram imperiosas as necessidades da criação do Conselho Nacional de Cultura. O CNC teve como atribuição fixar critérios para a concessão de subvenções, auxílios, bolsas de estudo, a serem concedidos pelo governo Federal a pessoas ou entidades privadas. Por ser um órgão consultivo do governo, o CNC teve por tarefa tornar acessível, por todos os meios o alcance a cultura, promovendo para isso a realização de Concertos, salões, exposições, mostras, festivais, concursos nacionais ou internacionais de caráter cultural. A respeito do conselho nacional de Cultura, há um relato interessante de Carlos Drummond de Andrade¹⁰ em um livro publicado em 1985, baseado nas suas memórias. Em “O

⁹ -CALABRE, Lia. “Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas.” In: RUBIM, Antonio Albino C. & BARBALHO (orgs.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007. p.90

¹⁰ - ANDRADE, Carlos Drummond de. *O observador no escritório: páginas de diário/ Carlos Drummond de Andrade*. – Rio de Janeiro: Record, 1985; p.129/130.

Observador no escritório”, Drummond de Andrade discorre sobre a sua rápida passagem pelo CNC, na década de 60. A trajetória do poeta por este órgão governamental correspondeu ao curto governo do presidente Jânio Quadros, em cuja administração lhe foi estendido o convite para se tornar membro do conselho Nacional de Cultura. A narrativa das lembranças de Drummond, sobre o CNC inscreveu-se no ano de 1961, lá ele começou a dar o seu testemunho com data de 23 de março e terminou em 13 de julho, quando a esta altura, havia pedido a sua exoneração do cargo através de um telegrama ao Presidente Jânio Quadros, por se julgar “*inútil para o CNC e por achar ineficiente o mesmo órgão*”. Essas são as palavras de Drummond sobre o CNC:

Os jornais noticiam a escolha dos membros do Conselho Nacional de Cultura. Fui incluído na comissão de Literatura, ao lado de Alceu Amoroso Lima. Rumino minhas dúvidas sobre se devia aceitar ou não aceitar a designação. Acho o Conselho inútil, para não dizer inconveniente. O Ministério da Educação e Cultura já conta com vários órgãos incumbidos de atuar no processo cultural. O Ministro é geralmente político, interessado em soluções políticas; em um órgão como esse, desejoso de atuação descompromissada, não terá autoridade ou se chocará com a orientação governamental. E em que consistirá a ‘política cultural’ do governo, que incumbe ao Conselho propor? (ANDRADE, 1985; p.129.)

Ainda no dia 23 de março de 1961, Drummond se recordou de uma conversa que teve com o seu colega Arnaldo Pedrosa d’Horta:

À tarde, em conversa com Arnaldo Pedrosos d’Horta, este se manifestou esperançoso na ação do Conselho, à vista de experiência similar, feita em São Paulo, que teve rendimento no campo do cinema e do teatro, graças à assistência financeira dos bancos, obtida pela organização estadual (ANDRADE, 1985; p.129.)

Drummond teve severas dúvidas e achou obscuras as possibilidades futuras do CNC, tomado por esse sentimento de desconfiança, quatro meses depois abandonou o Conselho. “Em telegrama ao Presidente da República, Jânio Quadros, pedi exoneração do Conselho. Acho inútil minha presença lá, e duvido da eficiência desse órgão”.¹¹(ANDRADE, 1985).

Analisando as posições do Sociólogo Maurice Halbwachs¹² sobre o caráter social da memória concordamos que, não é possível a preservação do passado “da forma como se processou”, pois o tempo da recordação é oposto ao tempo do acontecimento. Para o estudioso M. Halbwachs, a memória do ser humano se conecta, sempre, à memória do

¹¹ - ANDRADE, Carlos Drummond de. *O observador no escritório: páginas de diário/ Carlos Drummond de Andrade*. – Rio de Janeiro: Record, 1985; p.129.

¹²-HALBWACHS, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris, Felix Alcan, 1925.

grupo e à memória da sociedade, mesmo em situações mais inconscientes. O Pesquisador francês desenvolveu a percepção de que a memória como fenômeno social é marcada pelo domínio dos grupos sociais dos quais os indivíduos pertencem. Segundo a Psicóloga Ecléa Bosi, a memória do indivíduo “depende do seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a Igreja, com a profissão; enfim, com os grupos de convívio e de referência peculiares a esse indivíduo”.¹³ (BOSI,2015)

Na fase de planejamento do projeto cultural Trem da Cultura, antes mesmo de sua realização constatamos uma grande repercussão na imprensa através dos recortes de jornais guardados no Arquivo CFC/Minc:

O plano de atividades do CNC (...) inclui a viagem de um Trem Cultural, com seis vagões, contendo exposições de artes plásticas, pintura e vários painéis apresentando os diversos aspectos da cultura brasileira. Percorrerá 17 cidades do interior nos percursos Rio-São Paulo e Barra do Piraí-Belo Horizonte. Em ligeiro histórico, o sr. Carlos Magno disse que embora criado em 1938, o Conselho nunca foi olhado seriamente, existindo somente em papel. Ressuscitou em 1961, por um decreto do ex-presidente Jânio Quadros. O atual governo desenvolveu-lhe a forma primitiva, legalizando-lhe a situação.(ARQUIVO CFC/MINC,1962, p.1)

O *JORNAL DO COMERCIO* revelou quem desenhou o projeto Trem da Cultura:

O projeto, riscado pelo arquiteto Elias kaufmann, terá seu roteiro cultural redigido pelo crítico de arte Flávio Aquino. O plano do Conselho Nacional de Cultura se concretizará graças à cooperação do Ministério da Viação e Obras Públicas, por intermédio da Rede Ferroviária Federal (ARQUIVO CFC/MINC,1962, p.1)

Todavia, não foi à turbulência política do período histórico do Conselho Nacional de Cultura na década de sessenta, com a renúncia de Jânio Quadros em agosto de 1961, nem foi também a infeliz experiência parlamentarista¹⁴ ou a recondução de João Goulart como Presidente do Brasil com plenos poderes, que atrapalhou a concretização do projeto “Trem da Cultura”, mas foi segundo Paschoal Carlos Magno, anos mais tarde – em 1974, em entrevista à revista VEJA, ao ser questionado sobre o *TREM DA CULTURA*, ele afirmou que:

Encontrou total indiferença dos dirigentes da rede ferroviária, que indeferiram todos os meus pedidos. Neste país, uma pessoa que sonha mais alto em termos de cultura é motivo de sorrisos e anedotas. (...).

¹³- BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*. 18 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 54.

¹⁴ - No Brasil a experiência parlamentarista aconteceu no Brasil Império e no após a renúncia do Presidente Jânio Quadros. Tivemos na História do Brasil República três 1ºs Ministros; Tancredo Neves: 8 de setembro de 1961 a 12 de julho de 1962, Francisco de Paula Brochado da Rocha: 12 de julho de 1962 a 18 de setembro de 1962 e Hermes Lima: 18 de setembro de 1962 a 24 de janeiro de 1963.

Mas não desanimei. Como secretário do CNC, eu ainda tentei algo. E graças ao Ministério da Educação e Cultura e a boa vontade de centenas de pessoas, fizemos a Caravana, que durante meses percorreu o interior. (FUNARTE-CEDOC,1974, p.1.)

Portanto, Paschoal C. M. no seu depoimento a revista VEJA afirmou que projeto Trem da Cultura, usando um Trem e a malha ferroviária, foi impedido pelos dirigentes da Rede Ferroviária; nunca faltou apoio institucional do CNC. Apesar de que no começo, ele considerou como certo o empréstimo de ambos, segundo o *JORNAL DO COMÉRCIO*: “O plano do Conselho Nacional de Cultura se concretizará graças à cooperação do Ministério da Viação e Obras Públicas, por intermédio da Rede Ferroviária Federal”¹⁵. (ARQUIVO CFC/MINC,1962). Somente é possível explicar como um programa cultural tão divulgado positivamente na mídia impressa, nos anos de 1962, pode malograr senão fosse por um revés ou infortúnios no caminho do projeto Trem da Cultura. O depoimento de P. Carlos Magno ao periódico VEJA, aconteceu praticamente 10 anos após a sua destituição do cargo de secretário-geral do CNC, mostrando ao leitor as idas e vindas que um projeto cultural pode atravessar e como um gestor é obrigado a suportar as intempéries do tempo. Paschoal Carlos Magno tinha certeza absoluta que o seu projeto teria acesso a malha ferroviária tão necessária para levar a cultura às cidades do interior, como afirmara que: “Mantive entendimentos pessoais com o Senhor Ministro da Viação para que a Rede Ferroviária Federal colocasse à disposição do Conselho Nacional de Cultura, uma composição de 6 vagões”.¹⁶ (ARQUIVO CFC/MINC,1962)

Fonte histórica esclarecedora sobre a mudança do projeto Trem da Cultura para Caravana da Cultura foi o relatório produzido pelo CNC contendo explicações sobre o Projeto Trem da Cultura e sobre a repercussão do Caravana da Cultura para o Brasil:

O Conselho Nacional de Cultura, em sua sessão de 12 de junho de 1962 havia aprovado a realização do ‘Trem da Cultura’, que tinha por finalidade exhibir, num resumo antológico, as nossas diversas manifestações culturais (...).Embora todos os nossos esforços o, ‘Trem da Cultura’ encontrou obstáculos imensos que impediram até o presente momento a sua efetivação. Resolveu o Conselho Nacional de Cultura, cuja ação deve ser o interior do Brasil, nos locais onde dificilmente têm penetrado a nossa cultura, patrocinar a ‘Caravana da Cultura’, que visitou Além Paraíba, Muriaé, Salvador, Feira de Santana, Aracaju (...), distribuindo livros e discos de música erudita ou popular. Várias cidades decretaram feriado municipal à passagem da Caravana da Cultura. (ARQUIVO CFC/MINC,1966, pg.1)

¹⁵-ARQUIVO CFC/MINC. Gaveta do Conselho Nacional de Cultura/Mec. Recorte de Jornais. “Sete Vagões no trem da Cultura”. Jornal do Comercio/RJ-1962,p.1

¹⁶-ARQUIVO CFC/MINC. Gaveta do Conselho Nacional de Cultura/Mec. Processo: 115/62,p.1.

Nesse Relatório, há uma exposição do sucesso do Caravana da Cultura na mídia escrita e um agradecimento aos funcionários do Conselho Nacional de Cultura.

A ‘Caravana da Cultura’ foi um êxito imenso. Tudo quanto foi escrito a respeito dessa iniciativa do Ministério da Educação e Cultura, através do Conselho Nacional de Cultura, tudo quanto mereceu de comentários pelo rádio e pela televisão, com uma enorme repercussão nacional e internacional, não dirá jamais do idealismo, da capacidade de trabalho, de realização de 216 brasileiros ligados por um sonho comum de servir à educação do povo através das manifestações mais puras da cultura. Sou grato a colaboração de todos os funcionários do CNC pelo seu alto espírito patriótico e de interesse pela causa pública.(ARQUIVO CFC/MINC,1966,p.3)

Com a documentação aqui arrolada constatou-se que os projetos culturais atravessaram períodos políticos controvertidos e conturbados, sem cortes ou restrições orçamentárias dos governantes. O contexto histórico peculiar nos demonstrou a enorme influência política e respeitabilidade do Embaixador Paschoal Carlos Magno, único mentor intelectual dos dois projetos (“Trem da Cultura” e o “Caravana da Cultura”) nos anos de 1962 até 1964. A história institucional da criação do CNC remontou às décadas dos anos trinta, governo Vargas, um período bem anterior ao ano de 1962, foi o Decreto-Lei nº 526¹⁷ que instituiu o Conselho Nacional de Cultura. O Presidente da República Getúlio Vargas, decretou: “Art. 1º Fica instituído, no Ministério da Educação e Saúde, como um de seus órgãos de cooperação, o Conselho Nacional de cultura. Art. 2º O Conselho Nacional de Cultura será o órgão de coordenação de todas as atividades concernentes ao desenvolvimento cultural, realizadas pelo Ministério da Educação e Saúde ou sob o seu controle ou influência.” Anos mais tarde, o CNC foi recriado em 23 de fevereiro de 1961 no governo Jânio Quadros, Decreto-lei nº50. 293, sendo subordinado ao Presidente da República.

O Texto do decreto não fazia nenhuma referência ao anterior. Com a renúncia do Presidente Jânio Quadros, o conselho foi reformulado. Em 23 de março de 1962, através do Decreto nº 771, foram criadas novas disposições sobre o conselho. O decreto retoma a referência ao conselho criado em 1938, o recoloca na condição de órgão subordinado ao Ministério da Educação e Cultura. A maioria das atribuições do decreto de 1961 é mantida. (CALABRE, 2010. p.62 e 64.)

Segundo a documentação pesquisada em centros de pesquisa, arquivos e o estudo dos decretos relacionados ao Conselho Nacional de Cultura, a existência concreta do CNC, atuando no âmbito cultural, se valendo de políticas culturais, começou em 1962

¹⁷ O Ministro da Educação e Saúde dessa época, Governo Presidente Vargas, na época do Decreto-Lei nº 526/1938 foi o intelectual e político, Gustavo Capanema Filho.

sob a orientação do Secretário Geral Paschoal Carlos Magno, que criou diversos eventos culturais. Conforme as ponderações de Jacques Le Goff a História pode ser estimulada e encontrar seus materiais através da pesquisa sistemática nos “Lugares Topográficos”, que são para ele os Arquivos, as Bibliotecas e os Museus. Le Goff ainda acrescenta que estes “Lugares Topográficos”, por outro lado, não foram constituídos pelo homem ao longo da História de forma aleatória – não seria um produto da natureza, mas sim, um desejo de algumas sociedades de controlarem a memória.

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, os historiadores. (LE GOFF, 1990. p. 535)

Outra reflexão fulcral para nossa pesquisa é a do também Historiador francês Pierre Nora, que considera os Arquivos, Museus e Bibliotecas como sendo Lugares de Memória, que guardam e preservam uma diversidade de documentos conforme a sua especificidade, mas, acima de tudo, os Lugares de Memória conservam os traços deixados pelos homens. Nora apropria-se de outra nomenclatura para se referir aos Arquivos, Bibliotecas e Museus; Lugares de Memória em contraponto a Lugares Topográficos. Conforme Pierre Nora o gesto de determinar o documento que será merecedor de preservação é um ato soberano do homem e são, sobretudo, as elites que detêm este poder de escolha. 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. (NORA, 1984, p. 25.)

A importância e a necessidade dos Lugares Topográficos ou Lugares de Memória para a sociedade se faz pela consciência de que a nossa memória não é perene, mas perecível, sujeita a esquecimentos. Já o aclamado Historiador francês, Marc Bloch, considera que Arquivos, Museus e Bibliotecas e a disponibilidade dos documentos conservados por essas instituições para a sociedade acontece:

Não obstante (...), os documentos não aparecem, aqui ou ali, pelo efeito de um qualquer imperscrutável desígnio dos deuses. A sua presença ou a sua ausência nos fundos dos arquivos, numa biblioteca, num terreno, depende de causas humanas que não escapam de forma alguma à análise, e os problemas postos pela sua transmissão, tocam, eles próprios, no mais íntimo da vida do passado, pois o que assim se encontra posto em jogo é nada menos do que a passagem da recordação através das gerações’[1941-42, pp.29-30]. (LE GOFF, 1990. p. 544.)

Trem da Cultura, projeto cultural. Museu em trilhos:

Conforme o documento de proposição do Secretário Geral Paschoal Carlos Magno em 12 de junho de 1962, verificamos que após a apreciação, o Conselho Nacional Cultura aprovou o evento cultural chamado de *Trem da Cultura*¹⁸, que consta em um único documento: “Senhores membros do conselho Nacional de Cultura. Submeto a alta apreciação desse conselho, a ideia desta secretaria geral em levar a cultura às cidades do interior, através de um trem que receberá o nome de Trem da Cultura”. (RIBEIRO, 2012) A ideia, segundo parte do documento citado acima (Trem da Cultura), era constituir um trem com seis vagões que levariam exposições de música, pintura, teatro, literatura, história e ciências. No primeiro momento, o Trem partiria de D. Pedro II até São Paulo, parando por um dia nas cidades que compreenderiam: Barra do Piraí, Volta Redonda, Rezende, Queluz, Cruzeiro, Cachoeira Paulista, Lorena, Guaratinguetá, Aparecida do norte, Pindamonhangaba, Taubaté, Caçapava, São José dos Capôs, Jacareí, Mogy das Cruzes e São Paulo. Os vagões transportariam elencos que representariam para as crianças e adultos. Os músicos e dançarinos atuariam em praças públicas, jardins e em recintos fechados. O primeiro vagão do trem seria de pintura e arquitetura com obras de Visconti, Portinari, Di Cavalcanti, Guignard, Pancetti, abstratos informais e abstratos geométricos, além de uma exposição sobre Arquitetura colonial do Rio e de Brasília.

O segundo Vagão faria uma exposição da História com material sobre D. João VI, D. Pedro I (seria exibida a fantasia vencedora do carnaval, já cedida por seu proprietário), D. Pedro II, Tiradentes e Pedro Alvarez Cabral. O terceiro vagão do trem teria a parte da música, com material sobre Villa-Lobos, Carlos Gomes, Noel Rosa, Carmem Miranda (seu vestuário) e Francisco Alves. Ao quarto vagão ficaria reservado à literatura, que terá como representantes: Castro Alves, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Rui Barbosa e Machado de Assis. O quinto será de Ciências e nele seriam apresentados Carlos Chagas, Manuel de Abreu (inventor da abreugrafia / chapa radiológica), Bartolomeu de Gusmão, Santos Dumont, Oswaldo Cruz, Barão de Mauá e Bernardes Sayão (marcha para o interior). No sexto vagão ficariam os setores de teatro e dança, com Martins Pena, “Os Comediantes”, Teatro do Estudante e Serviço Nacional de Teatro. No documento ainda

¹⁸- RIBEIRO, Monike Garcia. “Trem da Cultura.” *R. IHGB*, Rio de Janeiro, a. 173 (V:455): 267-270, abr./jun. 2012. (Transcrição documental com estudo crítico).

consta a existência, também, de um vagão-dormitório para a equipe que funcionaria em revezamento. O projeto foi idealizado no dia 12 de junho de 1962 e aprovado no dia seguinte conforme o verso do documento, no valor requisitado, desde o começo, de cr\$ 3000 000,00 (três milhões de cruzeiros) pelo secretário geral Paschoal Carlos Magno. Cabe ressaltar que, o projeto foi idealizado e aprovado pela mesma pessoa, P.C. Magno, respectivamente era criador e secretário geral do CNC. Daí a explicação para a rapidez desta fase que, em outros projetos, provavelmente, demandariam mais de um dia.

É peculiar que a escolha, talvez tenha sido um pouco aleatória, dos elementos culturais que foram apresentados no Trem da Cultura que percorreria os trilhos ferroviários no trajeto do Rio de Janeiro e São Paulo funcionando como um museu itinerante com exposições sobre a arte e cultura brasileira. Realmente nós não obtivemos atas suficientes para aferir sobre o cotidiano das Comissões do CNC e a atuação dos seus conselheiros dentro dessas comissões. Infelizmente, não tivemos acesso a qualquer documento que nos apontasse para uma reunião dos conselheiros, cuja, a pauta tivesse sido a escolha dos elementos culturais escolhidos para constarem nos vagões do *Trem da Cultura*. A documentação pertencente ao extinto Conselho Nacional de Cultura ficou acomodada e esquecida nos porões do Palácio Gustavo Capanema, sendo resgatada somente em 2006 (desde 2017 se encontra em Brasília), provavelmente, muitos documentos foram perdidos, talvez aí resida à razão. Sobre o assunto comissões organizadas pelo Presidente Jânio Quadros, assim que ele “reinaugurou” em 1961 o Conselho Nacional de Cultura, a pesquisa da Historiadora Lia Calabre nos revelou que os membros do CNC eram uma escolha pessoal do Presidente e por sua vez, os presidentes das comissões eram eleitos pelos conselheiros de cada comissão:

Em 20 de maio de 1961, foi realizada a sessão de instalação do Conselho Nacional de Cultura. As comissões ainda não estavam completamente instaladas, faltavam alguns membros e a Comissão Nacional de Literatura não participou da sessão de instalação. A comissão Nacional de Artes Plásticas era composta por Oscar Niemeyer, Geraldo Benedito Gonçalves Ferraz, Augusto Borges Rodrigues e Francisco Matarazzo Sobrinho, tendo sido este último escolhido Presidente da Comissão. A comissão Nacional de Cinema era composta por Flavio Tambelini. A comissão de Filosofia e Ciências Sociais era formada por Djacir Menezes,... e Sérgio Buarque de Holanda. A comissão Nacional de Música e Dança..., A comissão nacional de Teatro. (CALABRE, 2010. p. 63)

Acreditamos no caráter voluntarista do Projeto Trem da Cultura até o presente momento, nos fazem crer que as escolhas dos elementos culturais dos vagões, cujo o

projeto Trem da cultura atuaria como um Museu em trilhos com exposições itinerantes percorrendo o trajeto entre Rio de Janeiro e São Paulo, foram escolhas baseadas somente nas ideias do idealizador, Paschoal Carlos Magno. Portanto, não teriam sido submetidas a um estudo sistemático das comissões do CNC ou de pesquisadores da área, durante o processo desse Projeto Cultural, sendo aprovado no dia seguinte da apresentação do projeto. Por exemplo, poderia se questionar no âmbito de uma História Cultural, o porquê da escolha de determinados escritores para representar a Literatura Brasileira, e não outros. Por que não Lima Barreto ou Carlos Drummond de Andrade (este último foi participante do Conselho nacional de Cultura), por exemplo? As comissões do CNC eram formadas por intelectuais de renome e de reconhecimento nas suas áreas de atuação, esses intelectuais poderiam ter ajudado nas escolhas no sentido de compor um panorama mais sistemático da Literatura Brasileira ou da Arte Brasileira. Não encontramos nenhuma documentação que apontasse a reunião das comissões na escolha dos intelectuais que estariam na exposição do Trem da Cultura, o que nos levou a acreditar que se aparecem autores importantes das Letras Nacionais, como Rui Barbosa ou Machado de Assis, outros ficam de fora do Trem da Cultura, como Lima Barreto, Graciliano Ramos ou mesmo Guimarães Rosa, um autor relativamente recente nesta época (década de sessenta), mas certamente já importante no cenário nacional. A escolha quase aleatória de nomes da Literatura não é característica isolada do Projeto, e o mesmo poderia ser estendido aos vagões das Artes Visuais e da Música.

Considerações Finais:

A documentação aqui arrolada, situa-nos em um momento histórico de desenvolvimento no âmbito dos transportes e comunicações que foi a época de um Brasil que, apesar da valorização da malha rodoviária em detrimento do complexo ferroviário, ainda apresentava uma rede ferroviária razoavelmente atuante para aventar o projeto Trem da Cultura, na década de 60 do século XX. A malha ferroviária, colocada na documentação com a descrição do caminho que deveria ser seguido pelo Museu-Trem da Cultura, ainda era operante no sentido de unir através de ferrovia uma série de cidades entre o Rio de Janeiro e São Paulo, conforme o documento:

Na primeira etapa, o trem partirá de D. Pedro II até São Paulo, parando por 24 horas nas cidades do percurso (Barra do Piraí, Volta Redonda, Rezende, Queluz, Cruzeiro, Cachoeira Paulista, Lorena, Guaratinguetá, Aparecida do Norte, Pindamonhangaba, Taubaté, Caçapava, São José

dos Campos, Jacareí, Mogy das Cruzes e São Paulo (ARQUIVO CFC/MINC, 62, p.1.)

Tal Projeto, certamente, não seria possível na atualidade, onde a rede ferroviária foi desativada em muitas das localidades citadas. Em relação à documentação referente aos Projetos Trem e Caravana da Cultura apreendemos o “conceito ideia” na Museologia/Museografia (exposição) que não é totalmente novo, mas bastante ousado – a ideia de que pode existir um museu itinerante, isto é, a de que a prática museológica não precisa estar necessariamente atrelada a um prédio fechado e imobilizado como única forma de exposição e de acesso ao patrimônio e à memória transmissível pela cultura material e pelas obras de arte. Neste sentido, percebeu-se que a documentação desperta interesse aos estudiosos de Patrimônio Cultural, Memória Social e Museologia. Apesar do Conselho Nacional de Cultura ter sido criado em 1938 na Presidência de Getúlio D. Vargas, tendo como seu ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema Filho, nossa pesquisa não encontrou, até a realização desse *paper*, documentos que nos fornecessem indícios, como atos ou realizações concretas do CNC, que demonstrem uma existência real do CNC antes do período da presidência de Jânio Quadros.

Referências Bibliográficas: Fontes Documentais:

ARQUIVO CFC/MINC. Gaveta do Conselho Nacional de Cultura/Mec. Recorte de Jornais. “Sete Vagões no trem da Cultura”. Jornal do Comercio/RJ, 22 de agosto de 1962, p.1

_____. Gaveta do Conselho Nacional de Cultura/Mec. Recorte de Jornais. “Trem da Cultura leva CNP”. Diário Carioca/RJ, 20 de julho de 1962, p.2

_____. Gaveta do Conselho Nacional de Cultura/Mec. Recorte de Jornais. “Trem da Cultura leva CNP do Rio a S.Paulo”. Diário Carioca/RJ, 20 de julho de 1962, p.1

_____. Gaveta do Conselho Nacional de Cultura/Mec. Recorte de Jornais. “Trem Cultural”. O Jornal /RJ, 21 de julho de 1962, p.1

_____. Gaveta do Conselho Nacional de Cultura/Mec. Recorte de Jornais. “Trem Cultural levará exposições ao interior”. Tribuna da Imprensa/RJ, 20 de julho de 1962, p.1

_____. Gaveta do Conselho Nacional de Cultura/Mec. Processo: 115/62, p.1.

_____. Gaveta do Conselho Nacional de Cultura/Mec. Processo: 206723/66, Pasta: 1 (listagem/número: 33). Relatório: Projeto Trem da Cultura e o Caravana da Cultura. pg,1

_____. Gaveta do Conselho Nacional de Cultura/Mec. Processo: 206723/66, Pasta: 1 (listagem/número: 33). Relatório: Projeto Trem da Cultura e o Caravana da Cultura. pg,3

FUNARTE–CEDOC. Recorte de Jornais. “A barca do poeta”. Revista VEJA/RJ -1974.

FUNARTE – CEDOC/RJ. Acervo de Paschoal de Carlos Leme. Ofício 360/62; 20 de agosto de 1962.

REVISTA CULTURA. Rio de Janeiro: CFC/MEC, Ano: I, n.º. 4, 1967.

Bibliografia:

ANDRADE, Carlos Drummond de. *O observador no escritório: páginas de diário/ Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Record, 1985; p.129.

BOSI, Ecléa *Memória e Sociedade: Lembrança de velhos*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1987

CALABRE, Lia. *Políticas Culturais no Brasil: história e contemporaneidade*. Coleção Textos Nômades; n.2. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2010

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 2005.

HALBWACHS, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris, Felix Alcan, 1925.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: *História e Memória*. Campinas, São Paulo: Editora Unicamp, 1990.

MAGNO, Paschoal Carlos. *Depoimento Pessoal*. Coleção Brincante : UFC, 1983.

NORA, Pierre. *Lês Lieux de Mémoire*. Vol. 1. La Republique. Paris, Gallimard, 1984

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

RIBEIRO, Monike Garcia. “Trem da Cultura.” *R. IHGB*, Rio de Janeiro, a. 173 (V:455): 267-270, abr./jun. 2012. (Transcrição documental com estudo crítico).

RUBIM, A. Albino C. & BARBALHO (orgs.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007

SARLO, Beatriz. *Tempo passado. Cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PRIMEIRO ENCONTRO NACIONAL DE CULTURA

Giane Maria de Souza¹

RESUMO: O artigo analisa as estratégias de organização e as principais atividades e debates do Primeiro Encontro Nacional de Cultura, ocorrido entre os dias 5 a 7 de julho, em Salvador, Bahia, sob a coordenação do Conselho Federal de Cultura. Para este intuito, serão problematizados o temário, as reivindicações e os participantes do evento. Como metodologia de pesquisa e de análise para este texto, foi pesquisado o Boletim do CFC dedicado ao evento. O artigo apresenta dois momentos centrais de análise para melhor compreensão: 1) Da organização e realização do encontro; 2) Dos desafios e expectativas dos conselheiros e secretários de cultura. O artigo contribui com a história das políticas culturais e possibilita novas análises sobre o papel dos intelectuais que transitaram em distintas fases nas instituições federais, estaduais e municipais de cultura.

PALAVRAS-CHAVE: Primeiro Encontro Nacional de Cultura; Conselho Federal de Cultura; Políticas Culturais.

INTRODUÇÃO

Alguns autores são essenciais para a elaboração teórica sobre as políticas culturais. Rubim (2007) alerta que existem tristes tradições em torno das políticas culturais, que muitas vezes não conseguem manter uma organicidade histórica. Ainda nesta égide, Rubim e Barbalho (2007) fizeram um estudo denso sobre a história das políticas culturais no Brasil e demarcando períodos de avanços e recuos. De 1967 a 1975, Maia (2012) analisa a ditadura civil-militar e a sua relação com o Conselho Federal de Cultura (CFC), questões como a busca de consensos no governo ditatorial foram investigados pela autora para demarcar a atuação e representação do CFC em território nacional. Calabre (2006a; 2006b) por sua vez, debate o tema dos intelectuais, a legislação e a atuação do Conselho Federal de Cultura. Além do que, a autora em sua atuação profissional na Fundação Casa de Rui Barbosa no Setor de Pesquisa de Políticas Culturais e na Cátedra UNESCO de Políticas Culturais e Gestão mantém um centro

¹ Doutora em História pela Universidade Federal de Santa Catarina. Foi representante da sociedade civil no Conselho Nacional de Política Cultural/Ministério da Cultura, no Colegiado de Patrimônio Imaterial, gestão de 2012-2014 e de 2015-2017. É autora do livro *A História do Ministério da Cultura no Brasil* pela Editora Appris (2024). Trabalha no Arquivo Histórico de Joinville, unidade da Secretaria de Cultura e Turismo da Prefeitura de Joinville. Orcid: 0000-0002-7067-6597.

especializado em salvaguardar documentos e produções acadêmicas da história das políticas culturais no Brasil.

A Convenção para a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, documento produzido pela Unesco em Paris em 2005, elenca uma série de recomendações para os países signatários enquanto políticas culturais a serem implantadas, entre elas, de que o respeito à diversidade cultural de todos os povos do mundo é um patrimônio comum da humanidade, e de que é importante salvaguardar a história das políticas culturais.

No Brasil, desde 2004, com a implantação do Programa Cultura Viva, todas as políticas do Ministério da Cultura (MinC) foram direcionadas para que o respeito à diversidade estivesse amparado no conceito tridimensional da cultura: simbólica, cidadã e econômica. Entretanto, as políticas brasileiras de cultura possuem um lastro histórico de formulação e implantação, que remonta aos anos 30 do século XX, como nos alerta Calabre (2009), Souza (2021) e (2024).

O presente artigo pretende discorrer sobre o Primeiro Encontro Nacional de Cultura, ocorrido entre os dias 5 a 7 de julho de 1976, em Salvador, Bahia, sob a coordenação do Conselho Federal de Cultura. Momento histórico em que muitas das políticas existentes na contemporaneidade foram propostas por secretários e conselheiros de cultura. Os temários, sobretudo, voltados para o patrimônio cultural, e para o CPF da Cultura, Conselho, Plano e Fundo Nacional de Cultura foram reivindicações afirmadas pelos participantes do evento.

O artigo metodologicamente organizou o objeto da análise em duas seções: 1) Da organização e realização do encontro; 2) Dos desafios e expectativas dos conselheiros e secretários de cultura. A pesquisa, especialmente, analisou o Boletim do CFC em um número especial sobre o evento. O artigo discorre sobre os intelectuais que participaram do conclave, assim como, demarca o interesse dos conselheiros e secretários da cultura pela preservação das tradições populares e da cultura nacional.

DA ORGANIZAÇÃO E REALIZAÇÃO DO ENCONTRO

Em 3 de junho de 1976, o secretário do Conselho Federal de Cultura (CFC) Manoel Caetano Bandeira de Mello (1976, p. 9) convidou em correspondência os secretários e conselheiros de Cultura para uma “troca de ideias” no Primeiro Encontro Nacional de Conselhos e Secretarias de Cultura. Na oportunidade, seria lançada a Política Integrada de Cultura a fim de sanar alguns desacordos nos encaminhamentos das políticas culturais entre o

CFC, o Departamento de Assuntos Culturais (DAC) e o Ministério da Educação e Cultura (MEC), visando a uma reintegração de forças. No convite, o poder discricionário do MEC foi sinalizado pela convocação ministerial, e demarcava que o evento fazia parte do conjunto das deliberações dos secretários de Cultura, em abril de 1976.

Após o convite do secretário, o evento foi reorganizado e renomeado pelo CFC para Encontro Nacional de Cultura, e depois de sucessivos adiamentos, ocorreu entre os dias 5 a 7 de julho de 1976, em Salvador/BA. A programação principal aconteceu na reitoria da Ufba, em virtude da celebração do 30º aniversário da instituição. As atividades paralelas ocorreram no Instituto de Música da PUC. As recepções sociais foram realizadas na Associação Atlética da Bahia e no Salão de Convenções do Othon Palace Hotel, onde foi lançada a exposição sobre o centenário de Afrânio Peixoto (1876-1947), médico baiano, historiador literário, acadêmico da ABL, pioneiro na medicina do trabalho no Brasil.

A dimensão política do encontro pode ser analisada pelo prisma de uma conferência nacional de cultura que não havia, até então ocorrido. Destaca-se que o Conselho Nacional ou Federal de Educação, desde os anos 30, realizava sistematicamente a conferência nacional de educação enquanto ação sistêmica da política do órgão. No entanto, o CFC, desde 1968, promovia encontros nacionais com desenho institucional semelhante ao da CNE, mas sem adotar essa terminologia.

O governo tradicionalmente comandava os encontros e as conferências públicas em busca de convergência política. Os conselheiros eram indicações governamentais e colocavam-se como representantes autorizados do governo. As metodologias adotadas dos eventos organizados pelo CFC seguiam os mesmos procedimentos de uma conferência, com grupos de trabalho, plenárias setoriais e gerais, votação de moções, proposições, recomendações e deliberações, além da produção de um relatório final. O evento firmou um pacto político entre o DAC/MEC com o CFC para inaugurar uma organização no comando das políticas culturais, por isso a denominação Primeiro Encontro Nacional de Cultura.

A convergência política era uma pretensão e projeção mútua. Mesmo em plena ditadura civil-militar os delegados posicionavam-se e divergiam sobre os encaminhamentos e deliberações do governo. Entre os delegados lista-se os conselheiros, secretários, dirigentes de cultura, ouvintes, observadores e convidados, A participação da sociedade civil, fora da órbita governamental, mostrava-se inexpressiva, mas sem impeditivo para o comparecimento.

O CFC coordenou as principais sessões plenárias e assumiu o protagonismo das atividades programadas. A direção-geral foi presidida por Moniz de Aragão; e a secretaria-geral, por Carlos Corrêa Menezes de Sant’Anna, secretário do SEC/BA; a coordenação do plenário-geral, por Manoel Caetano Bandeira de Mello, do CFC; e a relatoria-geral, por Diégues Jr., do DAC. As assessorias administrativas dos plenários ficaram sob a responsabilidade dos secretários das câmaras setoriais do CFC e da SEC/BA.

O crescimento exponencial da área pode ser conferido com a participação de Conselhos Estaduais, Fundações Culturais, Departamentos de Assuntos Culturais e Departamentos de Cultura. Os números demonstram (Quadro 1) que o esforço despendido pelo CFC para a institucionalização da área, com base na criação dos conselhos e das secretarias autônomas de cultura, desde 1968, fortaleceu-se. As Secretarias de Educação e Cultura mantinham-se predominantes; sendo que algumas eram compartilhadas com os Desportos e Turismo (SCDT), Ciência e Tecnologia (SCCT), Desporto e Promoção (SCDP).

Quadro 1 – Encontro Nacional e suas representações institucionais

DELEGADOS E PARTICIPANTES	
Instituições	Total
Instituições federais de Cultura — FCRB; IJNPS; DAC; Funarte; BN; MNBA; MHN; INL; Iphan; Museu Imperial.	10
Instituições federais de Educação — Mobral; Fundação Centro de TV Educativa; Fundação Nacional de Desenvolvimento da Educação; Divisão de Artes Auxiliares do DAC; Serviço de Radiodifusão Educativa; Fundação Nacional de Material Escolar.	6
Secretarias Estaduais de Educação e Cultura — SEC/AC; SEC/AL; SEC/AP; SEC/AM; SEC/BA; SEC/DF; SEC/ES; SEC/GO; SEC/MA; SEC/MG; SEC/MT; SEC/PA; SEC/PB; SEC/PR; SEC/PE; SEC/PI; SEC/RN; SEC/RS; SEC/RJ; SEC/RO; SEC/RR; SEC/SC; SEC/SE.	23
Secretaria do Estado da Cultura, Ciência e Tecnologia ¹ — SCCT/SP.	1
Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo — SCDT/SP.	1
Secretaria de Cultura, Desporto e Promoção — SCDP/CE.	1
Fundações Culturais — FC/AM; FC/DF; FC/GO; FC/MA; FC de Curitiba/PR; FC/RN; FC de José Augusto/RN.	7
Conselhos Estaduais de Cultura — CEC/AC; CEC/AL; CEC/AM; CEC/BA; CEC/ES; CEC/GO; CEC/MA; CEC/MG; CEC/MT; CEC/PA; CEC/PB; CEC/PR; CEC/PE; CEC/PI; CEC/RN; CEC/RS; CEC/RJ; CEC/SC; CEC/SP; CEC/SE.	20
Departamentos de Assuntos Culturais — DAC/PB; DAC/PR; DAC/RS.	3
Departamentos de Cultura — DC/PE; DC/RJ; DC/SE.	3

Órgãos ministeriais — Arquivo Nacional; Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica do Itamaraty.	2
Órgãos internacionais — Unesco.	1
Personalidades — Arcebispo da Bahia Cardeal Primaz do Brasil D. Avelar Brandão Vilela; Reitor da Ufba Augusto Mascarenhas; Reitor da PUC/BA Pe. Augusto Anchieta Amazonas McDowell; Reitor da UFRJ Hélio Fraga; Governador/BA Roberto Santos; Diretor do Arquivo da Bahia Renato Berbet de Castro.	6
Outros — Coordenador de Cultura/MG; Secretaria de Governo/SC.	2

Fonte: a autora

Nota-se ausência de instituições culturais importantes, como o Conselho Nacional do Direito Autoral, criado pela Lei 5.998, de 14 de dezembro de 1973, e o Conselho Nacional de Cinema (Concine), criado pelo Decreto 77.299, de 16 de março de 1976. Por outro lado, observa-se participação expressiva de instituições federais da educação, serviços radiofônicos e televisivos.

Inserido nas comunidades, o Mobral participou enquanto um órgão de mediação para a valorização da cultura popular regional. A instituição imprimiu uma versão apolítica e patriótica da educação para jovens e adultos, como substituto do Centro de Cultura Popular, projeto desenvolvido pela UNE nos anos 60, com base no método de educação de jovens e adultos do educador pernambucano Paulo Freire (1921-1995), perseguido e exilado pela ditadura (SOUZA; BORBA, 2007).

A relação da Igreja Católica com a cultura foi ratificada com a presença do Primaz do Brasil, o então arcebispo da Bahia, Cardeal D. Avelar Brandão Vilela, convidado pelo CFC. Os conselheiros nacionais evocaram os princípios cristãos do Estado enfatizados nos discursos protocolares do ministro Ney Braga, do governador da Bahia, Roberto Santos, e do reitor da Ufba, Augusto Mascarenhas. Todos demarcaram o catolicismo enquanto religião oficial do Estado.

Nenhum registro das religiões de matrizes africanas, predominantes no território baiano, tampouco a diversidade religiosa foi mencionada. Entretanto o discurso de Ney Braga (1976, p. 21) enalteceu a “Bahia de todos os santos” como símbolo de tolerância cultural, um lugar onde todas as etnias se integravam fraternalmente:

Este é um Encontro da cultura nacional. Por isso vos tenho falado sobre alma baiana. Porque dela vem contribuição fundamental ao que existe de mais especificamente

nosso. Na sua tríplice formação: branca, índia e negra. No sincretismo com que soube absorver e articular as contribuições de todas essas origens, no exemplo de tolerância no “saber viver” que é, seguramente, uma lição para o mundo. (BRAGA, 1976, p. 22).

Para o ministro, a miscigenação étnica baiana seria o exemplo do multiculturalismo e da singularidade da cultura nacional:

Mas o que é particularmente importante é que essa é uma contribuição autêntica. Porque enraizada. Não é uma cultura de imitação ou saudosismo — e sim, própria e atual. Sem preconceitos, porque incorporando traços culturais das mais diversas fontes. Mas numa incorporação que é uma transubstanciação. O que dela resulta é algo novo, dotado de caráter próprio, sem ser infiel às suas origens. Assim se vai fazendo o que podemos, cada vez com maior propriedade chamar de “A Cultura Nacional”. Homogênea, em seus fundamentos básicos. Diversificada, nas contribuições recebidas. Plural, nas suas manifestações. Ágil, na sua evolução. Inventiva, na sua permanente mutação. Fiel, na sua lealdade ao passado. Aberta, inquieta, generosa, capaz de conviver com a máquina, mas voltando sempre à natureza. Centrada no homem. (BRAGA, 1976, p. 22-23).

Os significados e significantes das palavras mobilizadas pelo ministro, como “homogeneidade”, “pluralidade”, “evolução”, “invenção” e “fidelidade”, eram recorrentes nos anteprojetos tanto do Plano quanto da Política Nacional de Cultura elaborada pelo CFC.

Pedro Calmon (1976) foi o responsável por homenagear o 30º aniversário da Ufba. Na ocasião, relatou a sua participação para o nascimento da instituição, pois, enquanto deputado federal, propôs um PL para a criação da Universidade da Bahia, em 1935, projeto rejeitado, segundo ele, por ser opositor ao regime varguista. Entretanto, a Ufba, inaugurada em 2 de julho 1946, emergiu sob um “crepúsculo cético”, mas provou a força dos pensadores baianos; da monarquia à república, não se conhecia outro “terreno em que a Democracia Racial não tivesse sido realizada em termos tão suaves e humanos” (CALMON, 1976, p. 30). A Bahia era o exemplo da cultura nacional forjada sob a miscigenação harmônica, cordial, multicultural e transnacional. A convivência das três raças imprimiu a unidade baiana, assim como a unidade nacional.

DOS DESAFIOS E EXPECTATIVAS DOS CONSELHEIROS E SECRETÁRIOS DE CULTURA

O regimento do Primeiro Encontro Nacional de Cultura norteou a metodologia dos trabalhos, e as plenárias setoriais foram organizadas por temários. Os debates sobre a regionalização da cultura e a criação dos cinco subsistemas nacionais de cultura (Quadro 2)

foram mediados por gestores de instituições de referência: 1) Raul Lima, diretor do Arquivo Nacional; 2) Gerardo Britto Câmara, diretor do Museu Histórico Nacional (1971-1984); 3) Fernando de Mello Freyre (1943-2005), sociólogo e diretor executivo do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais², filho de Gilberto Freyre; 4) Janice Monte-Mor, bibliotecária e diretora da Biblioteca Nacional (1971-1979); 5) Sérgio Marinho, professor e secretário-executivo do Mobral.

Desde 1968, o CFC defendia que essas instituições formariam núcleos irradiadores das políticas setoriais nos estados e municípios para a regionalização e territorialização da cultura como forma de reproduzir os padrões nacionais para as estruturas locais. Nesse momento, o CNRC encontrava-se em atividade, mas não houve menção ao órgão, tampouco ao nome de Aloísio Magalhães, seu mentor e administrador.

Quadro 2 - Temários do Primeiro Encontro Nacional de Cultura

SESSÃO PLENÁRIA	TEMÁRIOS E MINISTRANTES
1ª sessão 1º tema	Discurso do presidente do CFC — Moniz de Aragão Legislação e cultura: defesa do patrimônio — Afonso Arinos
2ª sessão 2º tema 3º tema 4º tema	Defesa do patrimônio cultural brasileiro — Renato Soeiro Sistema Nacional de Arquivos — Josué Montello Arquivo Nacional como peça fundamental para o Sinar — Raul Lima
3ª sessão 5º tema 6º tema 7º tema	Integração regional da cultura — Miguel Reale Regionalização e inter-regionalização cultural — Manuel Diégues Júnior Experiência de regionalização no Nordeste — Fernando Freyre
4ª sessão 8º tema 9º tema 10º tema 11º tema	Sistema Nacional de Bibliotecas (SNB) — Herberto Sales Biblioteca como peça fundamental do SNB — Janice Monte-Mor Projeto da Biblioteca Municipal de São Paulo e sua integração com o SNB — Sábado Magaldi Mobral: Uma ação educativa e cultural — Sérgio Marinho
5ª sessão 12º tema 13º tema 14º tema	Integração dos museus na educação do povo — Clarival Valladares Sistema museológico brasileiro — Gerardo Câmara Sistema nacional de museus históricos — Josué Montello

Fonte: a autora

2 O IJNPS foi autarquia federal, de 1971 a 1979. Renomeado para Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), criado pelo Decreto 84.561, de 15 de março de 1980. Fernando de Mello Freyre conduziu o IJNPS como diretor-executivo. De 1980 a 2003, foi presidente da Fundaj, órgão que atuou por mais de 30 anos.

Na abertura do evento Moniz de Aragão, presidente do CFC, discursou sobre o Sistema Nacional de Cultura, que segundo sua opinião seria a vértebra da Política Nacional de Cultura. Aragão teceu elogios ao presidente Geisel, ao ministro Ney Braga do MEC, e à Bahia, considerada por ele um “mosaico da cultura nacional” (ARAGÃO, 1976a, p. 35). Ney Braga, por sua vez, declarou que Moniz de Aragão era um “homem público e professor” que encontrara no MEC o “apoio e colaboração para executar a Política Nacional de Cultura” (BRAGA, 1976, p. 23).

O discurso de Moniz de Aragão foi pautado no documento “Bases para a formulação da Política Nacional de Cultura”, elaborado por Afonso Arinos (1975). Moniz de Aragão (1976a) ratificou a convergência ideológica do CFC com o MEC. Afirmou que, em nome da segurança nacional, a Política Nacional de Cultura seguiria as orientações da ESG, uma vez que um encontro de culturas entre as três raças poderia gerar um movimento de “confrontação [...] agressão voluntária ou despercebida” (ARAGÃO, 1976a, p. 36). Portanto, para o conselheiro, caberia ao Estado estabelecer a ordem democrática e harmônica cultural, por meio de hierarquia e obediência.

Moniz de Aragão (1976a) retomou o dilema da origem soviética do planejamento público, questão não impeditiva para que o instrumento fosse utilizado pelo Estado brasileiro, porém de forma democrática. O Sistema Nacional de Cultura (SNC), com os subsistemas setoriais de museus, arquivos e bibliotecas, promoveria a inter-regionalização conforme as peculiaridades culturais e geográficas em busca da “harmonia” e preservação da “personalidade nacional” para manter a “unidade de pensamento” e a “unidade de ação” (ARAGÃO, 1976a, p. 36-37).

O presidente da Comissão de Legislação e Normas, Afonso Arinos (1976), responsável pelo tema da Primeira sessão “Legislação e Cultura” abordou as alterações constitucionais e as mudanças nas atribuições do CFC, com base no Decreto-Lei 200, de 25 de fevereiro de 1967, que designou a “competência privativa dos ministros para a elaboração dos planos, no âmbito das referidas pastas” (ARINOS, 1976, p. 41).

Arinos (1976) reposicionou antigas defesas e reinterpretou a legislação conforme os novos acordos firmados entre o CFC e o MEC. Além de situar a realocação de atribuições com a gestão de Jarbas Passarinho, por conta da solicitação de elaboração das “Diretrizes para uma

Política Nacional de Cultura” (1973), que subsidiou o documento “Bases para a formulação da Política Nacional de Cultura” (1975) com a nova versão da Política Nacional de Cultura (1976), cuja implantação vinculava-se ao Fundo Nacional de Cultura (FNC).

Afonso Arinos era um dos representantes do CFC mais aclamados, por conta do seu capital cultural e da sua trajetória consagrada no campo jurídico e político. Em seus relatórios da Comissão de Legislação e Normas, sempre fundamentava o dever constitucional do Estado em amparar a cultura, conforme o Art. 180 da CF-1967, “ponto básico da política cultural democrática [...] sufragado unanimemente” pelo CFC (ARINOS, 1976, p. 42).

A Política Nacional de Cultura fora aprovada pelos conselheiros federais, pois tinha lastro histórico dentro do CFC, apesar da autoria do MEC. Ao considerar a versão expressa por Afonso Arinos no Primeiro Encontro Nacional de Cultura, conclui-se que a Política Nacional de Cultura se originou do PNC e de seus anteprojetos como um palimpsesto. Dessa forma, existem mais aproximações do que distâncias entre os dois documentos. E o CFC, novamente, mostrava-se aderente às mudanças políticas ocorridas nos bastidores do MEC e às alternâncias ministeriais.

Arinos advertiu ao plenário sobre duas questões essenciais da Política Nacional de Cultura: a primeira, sobre a liberdade de criação artística a ser assegurada pelo Estado; a segunda, sobre a autonomia dos estados e dos municípios em relação às políticas culturais implantadas pela União. Salientou que somente um entrosamento federativo garantiria o funcionamento do SNC, ao mencionar os Compromissos de Brasília e de Salvador como um “conjunto patrimonial” fundamental para a “identidade nacional” e “segurança do Estado” (ARINOS, 1976, p. 43).

Renato Soeiro inaugurou a segunda sessão e abordou os problemas do patrimônio arquitetônico. A sua apresentação foi alvo de contestação pública de seu colega Miguel Reale, sobre a legalidade ou não dos tombamentos de bens imóveis. Divergências explícitas entre os conselheiros não ocorriam em eventos públicos, e eram silenciadas nos documentos administrativos do CFC, nos quais prevaleciam as adjacências cordiais. Reale, ao contrapor a argumentação de Soeiro, questionou o estatuto do tombamento, Decreto 25/1937, e propôs o seu fim em nome da propriedade privada, um debate extremamente caro para a história do órgão de patrimônio, desde Rodrigo Melo Franco de Andrade. A questão não foi encaminhada para votação na plenária final, indicando desaprovação da mesa diretora à postura de Reale,

mas evidenciou que os mecanismos de proteção ao patrimônio não eram consenso entre os conselheiros federais de cultura, e estavam sempre correndo o risco da extinção.

Após as sessões temáticas, a plenária final votou as recomendações e as moções emitidas pelas delegações estaduais e municipais, coletivas ou individuais. Nenhuma moção de protesto ou de alerta foi apresentada, e as recomendações apresentavam demandas setoriais e regionais específicas. O patrimônio foi o protagonista nas intervenções e nas recomendações, em relação ao restauro, conservação dos museus, arquivos e acervos, mapeamento e inventário dos bens móveis e imóveis. Além destes, entraram no rol de recomendações a preservação do folclore, o georreferenciamento e a costumeira falta de recursos para a cultura.

Como se observa no quadro demonstrativo (Quadro 3), questões ligadas à educação e ao meio ambiente intercalam-se com as questões culturais, e as temáticas regionais sobressaíram-se às questões nacionais. O Primeiro Encontro Nacional de Cultura tornou-se uma oportunidade de reivindicar antigas políticas regionais, em vez de construir uma Política Nacional de Cultura ampla e norteadora. Nota-se a ausência de recomendações em áreas historicamente organizadas, como teatro, dança, artes plásticas e cultura popular, mas essas áreas foram retomadas nos eixos de ação da Política Nacional de Cultura.

Quadro 3 – Recomendações do Primeiro Encontro Nacional de Cultura

PROPONENTE E INSTITUIÇÃO	RECOMENDAÇÕES
Manuel Veiga, Presidente da Câmara de Arte/CEC/BA	Levantamento da etnomusicologia brasileira de todas as regiões do país; Oferecimento de cursos nas universidades de Musicologia Histórica, etnomusicologia e Musicologia Sistemática; Enriquecimento de currículos com oferta de disciplinas de formação científica e de formação artística; Treinamento de músicos brasileiros no exterior; Formação de equipes multidisciplinares com músicos, antropólogos, sociólogos, historiadores e educadores.

Fausto Cunha, Conselheiro do CEC/RJ	Criação de um catálogo permanente com todas as bibliotecas do país; Inclusão nas bibliotecas do registro da Numeração Internacional Normalizada de Livros (ISBN); Produção de um Anuário Editorial Brasileiro via INL; Dotação de fundos orçamentários para atender ao sistema bibliotecário do país via INL; Estímulo aos Institutos Estaduais do Livro e Comissões Estaduais Literárias para a edição ou reedição de obras novas ou raras; Reativação do Depósito Legal de Obras; Aquisição de obras pelo INL, científicas e literárias, nacionais e traduzidas; Incentivo à pesquisa literária por meio de bolsas e estágios remunerados.
Mário Calvet Fagundes, Conselheiro do CEC/RS	Criação de Fundo Nacional e Fundos Estaduais de Cultura.
Wladimir Murtinho, Secretário da SEC/DF	Obrigações e fiscalização pelo Departamento Nacional de Telecomunicações (Dentel) de execução de dois terços de música brasileira na programação do sistema televisivo e radiofônico brasileiro; Participação do CFC na próxima reunião em Brasília sobre os problemas dos museus; Criação na capital federal de um Museu de Artes e Tradições Populares; Exame dos problemas existentes nos museus de ciências e tecnologias.
Moacir Medeiros de Sant'Anna, Conselheiro do CEC/AL Imanoel Caldas, Conselheiro do CEC/AL Anilda Leão, Representante da SEC/AL	Inclusão nos currículos das universidades brasileiras das disciplinas facultativas de História da Cultura Brasileira, História da Cultura, Antropologia Brasileira e Folclore; e uma obrigatória de História do Estado ao qual a universidade pertence.
Paulo de Albuquerque Melo, Diretor do DAC/PB	Proposição para que o INL indique que as livrarias contêm uma ou duas estantes dedicadas, exclusivamente, aos autores brasileiros, excluídos os livros didáticos; Que, nas vitrines e exposições de livrarias, o número de livros nacionais seja no mínimo equivalente ao número dos estrangeiros.
Irmão José Otão, Conselheiro do CFC	Mobilização de universitários para mapeamento de bens culturais no país; Estudos de regiões geoculturais.
Delegação do Estado de São Paulo, representantes SCCT/SP Antonio Soares Amora, José Geraldo Nogueira Moutinho, Waldisa Pinto Russo	Inclusão para o próximo Encontro Nacional de Cultura do tema "Estímulos às criações linguísticas regionais para preservar a unidade linguística nacional, a partir dos sistemas escolares"; Sugestão de tema para o próximo Encontro Nacional de Cultura: "Responsabilidades dos meios de comunicação de massa para a formação do conhecimento da cultura brasileira para preservação e estímulo da mesma" (<i>sic</i>).
José Joaquim Marques Marinho, Superintendente da FC/AM	Integração dos estados do Norte por meio da Funarte e do DAC/MEC
José Candido de Melo Carvalho, Conselheiro do CFC	Inclusão do Departamento de Parques Nacionais do Instituto Brasileiro de Desenvolvimento Florestal, sob a forma de Serviço de Parques Nacionais na Secretaria Especial de Meio Ambiente do Ministério do Interior.

Ernando Uchoa Lima, Presidente da SCDP/CE	Criação de um Fundo de Cultura para o Ceará.
Leonardo Dantas Silva, Diretor do Departamento de Cultura SEC/PE	Fiscalização e execução obrigatória de dois terços de música brasileira na programação do sistema televisivo e radiofônico brasileiro pelo Dentel.
Raul Lima, Diretor do Arquivo Nacional	Restabelecimento da denominação arquivista e criação do cargo de arquivologista no serviço público federal; Definição no Código Civil, da natureza jurídica de documentos públicos dos arquivos como bens dominiais; Instituição de arquivos, manutenção dos existentes e restabelecimento da denominação “arquivo” nos entes federados.
Américo Simas Filho, Conselheiro do CEC/BA	Criação do Parque Histórico Nacional Garcia D’Avilla.
Gumercindo Rocha Dórea, Representante da Fundação Nacional de Material Escolar (FENAME)	Criação de fonte de renda para ampliar a produção de material escolar para alunos necessitados; Utilização de recursos públicos de forma permanente, recorrendo a outras verbas, somente quando necessário; Mobilização nacional de postos da FENAME para distribuição de produto cultural nos estados e municípios.
Octávio de Faria, Conselheiro do CFC	Preservação da memória do cinema brasileiro em cinematecas, SECs, DCs, Casas de Cultura e Cineclubes.
José Mendonça Teles, Conselheiro do CEC/GO	Realização da Feira Nacional de Cultura Brasileira.
Edson Motta, Conselheiro do CEC/RJ Paulo Afonso Grisolli, Diretor Departamento de Cultura SEC/RJ	Criação de Serviços do Patrimônio Histórico e Artístico para os municípios e estados; Formação de profissionais na área do restauro e conservação em parceria com o MEC; Preparação de um manual nacional para proprietários de bens tombados, com direitos e deveres, para os estados e municípios; Proposição de um Seminário Nacional de Educação para a integração do sistema escolar do país no Plano Nacional de Cultura.
Francisco de Assis Barbosa, Conselheiro do CFC	Emissão de um selo do livro para correspondências com transferências da verba arrecadada para o Plano Nacional de Cultura.
Lucia Bittencourt Oliveira, Representante da SEC/BA	Realização de um Sistema Nacional de Integração Escolar; Cadastramento dos bens culturais da Bacia de Paraguaçu.
Flávio Guerra, Conselheiro do CEC/PE Ernando Uchoa Lima, Presidente SCDP/CE	Dotação orçamentária para o CFC com base em recursos da Loteria Federal e cotas do Imposto de Renda — idênticas ao que ocorre com os Conselhos da Saúde, Educação e Desportos, com distribuição equânime entre os estados e municípios para fins exclusivamente culturais.

Delegações da Bahia, Rio de Janeiro, Distrito Federal e Paraíba	Destinação de 5 a 10 % de percentual do Salário Educação — Quota Estadual para a construção e manutenção de bibliotecas nos estados e municípios em escolas de primeiro grau e em centros comunitários.
---	---

Fonte: a autora

O Fundo Nacional de Cultura, questão crucial para os agentes e gestores culturais, reivindicação antiga do CFC, foi mencionado em apenas duas recomendações. O FNC seria a fonte de financiamento da Política Nacional de Cultura e garantiria os subsídios para os estados, municípios e instituições federais. Mário Calvet Fagundes, conselheiro do CEC/RS, presidente do Instituto Estadual do Livro (IEL/RS), de 1972 a 1976, fez críticas contundentes ao processo e questionou que, com a inexistência do FNC, que tipo de liberdade artística e civil seria possível no campo cultural, sem a vinculação de verbas para a operacionalização das políticas. Também questionou a funcionalidade dos preceitos constitucionais de amparo à cultura em face dos resquícios da censura e do controle ideológico, ainda presentes na sociedade.

Ernando Uchoa Lima (1976, p. 198), secretário de Cultura, Desportos e Promoção do estado do Ceará, foi o único dirigente estadual a se manifestar sobre “a criação de um Ministério da Cultura [...] aspiração dos homens de pensamento”, mas que, por algum motivo, não se discutiria naquele encontro, e sem previsão de inserção nos próximos. Essa intervenção demarcou que, apesar dos acordos políticos entre o CFC e o MEC, a reivindicação de um ministério próprio para a cultura permanecia presente nas expectativas dos secretários estaduais.

O secretário cearense alertou que, sem a criação do FNC, não existiriam políticas sólidas para a cultura, pois a área não poderia depender das verbas do MEC. Desse modo, sugeriu ao governo angariar recursos do Imposto de Renda e da Loteria Federal, pois a cultura, desprovida de verbas, não “implantar[ia] a Política Nacional de Cultura”, tampouco “transformar[ia] em realidade o sonho que acalentamos de difundir, democratizar e popularizar a cultura deste país” (LIMA, E. U., 1976, p. 198).

O *Boletim*, edição especial número 23, de 1976, dedicou 312 páginas ao registro integral do evento com os discursos, as conferências, as intervenções e os debates travados durante as sessões temáticas, incluindo o *Relatório final do Primeiro Encontro Nacional de Cultura*. Interessante observar que as críticas de Mário Calvet Fagundes e Ernando Uchoa Lima foram mantidas no registro histórico do *Boletim*. Os relatórios parciais e as sessões temáticas

foram sistematizadas e apresentadas por Manuel Diégues Jr. na plenária de encerramento. O conselheiro concluiu o discurso com agradecimentos religiosos católicos destinados aos representantes de CFC, MEC, DAC, delegados estaduais e ao berço dos 400 anos de formação do Brasil, a Bahia.

No dia 9 de julho de 1976, os delegados realizaram uma visita técnica às cidades históricas de Cachoeira e Santo Amaro, um encontro dos conselheiros com as origens do Brasil por meio do patrimônio baiano, apontou o relatório (BOLETIM, 1976).

Ainda no encerramento do evento, o embaixador Wladimir Murtinho, secretário de Cultura do Distrito Federal, falou em nome dos colegas secretários de Cultura. E lembrou a celeuma política ocasionada pela escolha de Capanema para a construção modernista da sede do MES:

Quando aqui cheguei, em 1938, achavamo-nos em plena polêmica, pois Gustavo Capanema decidira convocar Lúcio Costa, Niemeyer, Reidig (sic) e Jorge Moreira, entre outros, para construir o edifício do Ministério da Educação, hoje Palácio da Cultura. Foi um momento decisivo na história da cultura nacional, mas certamente decisivo na história da cultura universal. Era então, por decisão de um Ministro da Educação, que assumíamos o nosso papel de vanguarda e pela primeira vez — vejam como é curioso — todas as ideias que se tentavam desenvolver e executar no exterior vinham e se cristalizavam aqui, com os nossos próprios artistas e artífices. Queria dizer-vos da repercussão, que teve este gesto do Ministro Capanema. No mundo inteiro, a partir desse momento, passamos a contar, isto é, aquela equipe que ele soube reunir, de intelectuais e de artistas, todos de vanguarda, tiveram a sua posição reconhecida internacionalmente. Mas nós éramos ainda um país com uma população pequena e com uma situação de desenvolvimento econômico ainda por ser feito. (MURTINHO, 1976, p. 295-296).

O discurso de Murtinho foi uma das poucas referências ao legado do ex-ministro nos periódicos e encontros do CFC. O secretário lembrou aos delegados que o maior patrimônio de Capanema para o país fora o Palácio da Cultura, e exaltou a cultura nacional um produto a ser exportado, considerando todos os artistas e intelectuais já reconhecidos pelo trabalho do ex-ministro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo sobre as políticas culturais no Brasil nas últimas décadas reformulou novas análises sobre a história dos conselhos e instituições de cultura, assim como contribuiu para o fortalecimento e o aprimoramento das políticas culturais participativas e democráticas implantadas a partir de 2003. Contudo, é necessário problematizar a história e seus sujeitos

para compreender que as políticas culturais são objetos de disputas políticas, em períodos autoritários e democráticos, a exemplo do Primeiro Encontro Nacional de Cultura.

Os temas do encontro e a participação de órgãos de governo e conselhos de cultura nas três esferas da federação demarcam que o Sistema, Plano e o Fundo Nacional de Cultura são reivindicações desde a década de 1960.

Observa-se no artigo, que os temas da pluralidade cultural defendidos pelo CFC, muitas vezes desapareciam na prática institucional e nos discursos dos conselheiros e dirigentes culturais. Este artigo pretende, neste sentido, contribuir para uma análise mais ampliada deste período da ditadura civil-militar e compreender que as pautas da cultura ainda permeiam o campo de disputa dentro e fora do estado brasileiro.

REFERÊNCIAS

ARAGÃO, Raymundo Moniz de. Discurso do presidente do Conselho Federal de Cultura. *Boletim [de] MEC/CFC*, Rio de Janeiro, ano 6, n. 23, p. 34-39, jul. 1976a.

ARAGÃO, Raymundo Moniz de. Política Nacional de Cultura. In: BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. *Conclusões do Encontro dos Secretários de Cultura: subsídios para um programa cultural*. Rio de Janeiro: MEC/DAC, 1976b. p. 13-15.

ARINOS, Afonso. *Bases para a formulação da Política Nacional de Cultura*. MEC/CFC, Rio de Janeiro, 1975. p. 1-13.

BOLETIM [de] MEC/CFC, Rio de Janeiro, ano 6, n. 23, especial, p. 312, jul. 1976.

CALABRE, Lia. Intelectuais e política cultural: o Conselho Federal de Cultura. *Revista Eletrônica Intelléctus*, Rio de Janeiro, v. 2, ano 5, p. 1-11, 2006a.

CALABRE, Lia. O Conselho Federal de Cultura (1971-1974). *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 37, p. 81-98, jan./jun. 2006b.

CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

CALMON, Pedro. Fala do conselheiro Pedro Calmon. *Boletim [de] MEC/CFC*, Rio de Janeiro, ano 6, n. 23, especial, p. 25-32, jul. 1976.

LIMA, Ernando Uchoa. Apresentada pelo dr. Ernando Uchoa Lima: secretário de Cultura, Desportos e Promoção Social do Estado do Ceará. *Boletim [de] MEC/CFC*, Rio de Janeiro, ano 6, n. 23, especial, p. 197-198, jul. 1976.

LIMA, Raul. Arquivo Nacional como peça fundamental do Sistema de Arquivos. *Boletim [de] MEC/CFC*, Rio de Janeiro, ano 6, n. 23, especial, p. 50-64, jul. 1976.

SOUZA, Giane Maria; BORBA, João Francisco. Ana Maria de Araújo Freire - Entrevista. *Contrapontos*, Itajaí, v. 7, n. 3, p. 671-687, set./dez. 2007.

BRAGA, Ney. Discurso do ministro Ney Braga. *Boletim [de] MEC/CFC*, Rio de Janeiro, ano 6, n. 23, p. 20-23, jul. 1976.

MAIA, Tatyana de Amaral. *Os cardeais da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura e o papel cívico das políticas culturais na ditadura civil-militar (1967-1975)*. São Paulo: Itaú Cultural; Iluminuras, 2012.

RUBIM, Antonio Albino Canela. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 13, p. 101-113, jun. 2007.

RUBIM, Antonio Albino Canela; BARBALHO, Alexandre (org.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: Edufba, 2007. p. 1-400.

SOUZA, Giane Maria de Souza. *A construção de um Ministério da Cultura e suas diferentes apropriações na história das políticas culturais no Brasil*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003.

SOUZA, Giane Maria de Souza. *A história do Ministério da Cultura no Brasil*. Curitiba: Appris, 2024.

O FÓRUM NACIONAL DE SECRETÁRIOS DE CULTURA EM 1990: DESAFIOS E MOBILIZAÇÃO NO ANO DA ASCENSÃO NEOLIBERAL

Bruno Lima¹
Laís Nóbrega Gabetto de Sá²
Lia Calabre³

RESUMO: O artigo examina o embate ocorrido em 1990 entre o Fórum Nacional de Secretários de Cultura (FNSC) e o governo Collor, contexto no qual se destaca a extinção do Ministério da Cultura (MinC) como parte de uma agenda neoliberal orientada à redução do papel do Estado. A partir da análise de jornais e da escassa documentação produzida pelo FNSC, o estudo evidencia a resistência articulada pelos secretários estaduais de cultura frente às medidas do Governo Federal, que promoveram a desestruturação do campo cultural. O trabalho analisa as atividades do Fórum no primeiro ano do governo Collor, destacando sua atuação em um cenário marcado pela desarticulação institucional e pela precarização da gestão cultural no país.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura. Fórum Nacional de Secretários de Cultura. Governo Collor. Neoliberalismo. Políticas Culturais.

INTRODUÇÃO

Com o fim da ditadura militar, diferentes setores da sociedade se mobilizaram pela conquista de direitos e restauração da ordem democrática. A abertura política possibilitou, no campo da cultura, a formação de diversas secretarias nos estados e o fortalecimento de secretários para organizarem-se em prol de políticas para a área (Ferron, 2017). Inserido nesse contexto, José Aparecido de Oliveira foi indicado por Tancredo Neves como secretário de cultura pelo estado de Minas Gerais. Em 1983, quando tomou posse, idealizou a criação de

¹Pesquisador bolsista da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB-PIPC). Doutorando em Economia (PPGE/UFF). Mestre em Economia (PUC/SP). Pesquisador do OBaC-IFRJ/UFRJ. E-mail: lima.bsd@gmail.com

²Pesquisadora bolsista da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB-PIPC). Mestra em História (Unirio). Graduada em História (UFF). Pesquisadora do Jics e do OTP/UFF. E-mail: laisgabetto@id.uff.br

³Doutora em História. Coordenadora do Setor de Políticas Culturais da FCRB. Professora do PPCult-UFF e do PPGMA-FRCB. E-mail: liacalabre@gmail.com

um Fórum Nacional de Secretários de Cultura (FNSC). A proposta do secretário tinha como intuito fortalecer as secretarias de cultura do país, bem como articular planos para o campo cultural com os outros secretários e secretárias. Mas, sobretudo, a ideia desse início dos anos 1980 era da criação de um ministério exclusivo para a cultura (Poerner, 2000 *apud* Ferron, 2017).

Na primeira metade da década de 1980, além da própria formulação do Fórum, os secretários estiveram focados na criação do Ministério da Cultura. Concomitantemente, dialogaram sobre outras pautas, como a criação de um Fundo Nacional de Desenvolvimento da Cultura e, para além do debate sobre financiamento, abordaram “[...] a integração de ações entre a federação, estados e municípios, expansão dos meios de comunicação e nacionalização da cultura” (Ferron, 2017, p. 43).

Na segunda metade da década, além de debates sobre os temas mencionados anteriormente, os secretários e secretárias participaram da Assembleia Nacional Constituinte (ANC), momento de intensa participação na esfera política (Versiani, 2014). O vice-presidente René Ariel Dotti e a secretária-geral e deputada federal, Bete Mendes, foram representantes do Fórum na ANC e participaram da audiência pública promovida pela Subcomissão de Educação, Cultura e Esportes, em 5 de maio de 1987. Nessa audiência, eles entregaram uma carta aos constituintes, assinada por todos os secretários e secretárias de cultura do país, com cinco pontos a serem debatidos para a elaboração do tema da cultura na Constituição de 1988 (Lima; Sá; Calabre, 2024). O processo de redemocratização, então, permitiu que os secretários e secretárias de cultura se reunissem para organização de eventos ao longo da década de 1980, debatendo propostas antigas para o campo cultural e aprofundando o exercício da cidadania.

Entretanto, no final da década, em 1989, a primeira eleição direta para presidente, após vinte e um anos de ditadura militar e quatro anos da Nova República, mudou o cenário que parecia estimular avanços no campo democrático. Diversos candidatos disputaram as eleições, mas Fernando Collor de Mello e Luiz Inácio Lula da Silva foram os que avançaram para o segundo turno. Embora, hoje em dia, ambos sejam nomes bastante conhecidos, na época das eleições, Collor era pouco familiar para muitos. Ele foi filiado ao partido da Arena, durante a ditadura e, posteriormente, migrou para o PMDB, sendo indicado como governador do Alagoas, em 1986. Na sua candidatura de 1989, para presidência da República, apareceu com

pouca expressividade nas pesquisas, com Lula e Brizola liderando as intenções de voto. Depois de receber apoio de outros partidos, começou a despontar nas pesquisas por ser favorecido pelo horário televisivo e foi eleito com aproximadamente 35 milhões de votos (Ferron, 2017).

Antes mesmo de ser eleito, Collor apresentou propostas e programas de governo superficiais sobre o campo da cultura. No programa chamado “Projeto Brasil Novo”, existiu um tópico temático sobre educação, arte e cultura em que estabelecia uma relação da educação com o acesso aos bens culturais e uma visão de autonomia ligada a uma política neoliberal para empreendimentos de artistas e profissionais da cultura (Ferron, 2017). Logo após assumir a cadeira da presidência, em março de 1990, Collor extinguiu o Ministério da Cultura, criando uma Secretaria de Cultura em seu lugar, subordinada à presidência da República. No mês seguinte, o presidente alterou a legislação e suspendeu benefícios, como a Lei Sarney. Assim, o período aparece em contraponto ao anterior, iniciando um processo de desarticulação política em consequência da promoção de políticas neoliberais.

Nesse sentido, o artigo busca trazer análises sobre a atuação do Fórum Nacional de Secretários de Cultura no ano de 1990, período marcado pela intensificação das políticas neoliberais no Brasil. Contudo, o momento também é caracterizado por uma relativa escassez de fontes primárias. Diante disso, optou-se por pesquisar, nos jornais da época, menções sobre as reuniões do Fórum. A problemática relacionada ao uso desses jornais reside na limitação das informações disponíveis sobre essas reuniões, uma vez que há poucos registros de produtos concretos ou documentos elaborados pelos secretários acerca do que foi discutido, restringindo a análise a apontamentos feitos pelos próprios jornalistas. Apesar dessas limitações, os jornais elucidam como essas articulações políticas marcaram o ano, especialmente em meio aos cortes nos ministérios, além de trazer, em alguns casos, documentos na íntegra.

O FÓRUM ANTES DA EXTINÇÃO DO MINC

Tão logo foi consolidada a vitória de Collor em dezembro de 1989, os secretários estaduais de cultura se reuniram com o ministro José Aparecido de Oliveira e seus colaboradores em janeiro do ano seguinte. Aparecido foi o primeiro presidente do Fórum Nacional de Secretários e fazia sua segunda passagem pelo cargo de Ministro da Cultura

desde setembro de 1988. Realizada no gabinete do Ministério da Cultura, em Brasília, o encontro tinha como pauta principal debater a postura do MinC diante da proposta de reforma administrativa do novo governo. Já havia saído na imprensa a ideia de transformar o MinC em Secretaria vinculada à Presidência da República. O que era algo contestado na reunião já que para o secretário de Controle Interno, Arlécio Gazal, isto não traria nenhum benefício econômico, pois o Ministério já tinha uma estrutura enxuta, com apenas 609 servidores na administração direta e um orçamento que representava 0,3% do Orçamento da União. Além disso, havia a crença de que fundações históricas estariam a salvo de extinções, algo que se revelaria equivocado.

Foi a partir dessa reunião que se formou a comissão de altos estudos do Ministério da Cultura contando com os secretários que faziam parte do Fórum: Carlos Jorge Appel, presidente do Fórum e secretário do Rio Grande do Sul; Fernando Moraes, de São Paulo; Violeta Arraes, do Ceará; João de Jesus Paes Loureiro, do Pará; Fernando Paz, de Minas Gerais; e Maurício Silva, do Espírito Santo. Mobilizados pela ameaça de encerramento das atividades do MinC, os secretários e o Ministério se uniram para elaborar um plano de ação com o objetivo de preservar o órgão e garantir a defesa das políticas culturais. A estratégia incluía a articulação com o presidente eleito para apresentar as demandas e propostas da classe artística e dos gestores culturais. Suas diretrizes básicas eram as seguintes: baseavam-se em uma abordagem integrada e descentralizada para fortalecer as políticas culturais no Brasil. O Fórum propôs a modernização da estrutura do Ministério da Cultura, alinhando-a à nova Constituição e propondo um fluxo de relacionamento mais eficiente entre os entes federais, estaduais e municipais, com o objetivo de integrar as instituições culturais do país. Além disso, defendeu um planejamento regionalizado das atividades culturais, garantindo que as políticas públicas fossem construídas a partir das demandas das comunidades culturais organizadas, como associações e grupos artísticos (Diário do Pará, 1990).

O Fórum também enfatizou a importância da cultura como instrumento de diplomacia internacional, buscando fortalecer o posicionamento do Brasil no cenário global por meio de atividades culturais. Ademais, propôs a abertura de espaços para que artistas e intelectuais se mobilizassem na defesa do reconhecimento da arte e da cultura como pilares essenciais do sistema de governo, destacando a relevância da produção cultural brasileira no contexto internacional. Por fim, alertou para o potencial econômico da indústria cultural, previsto pela UNESCO como uma das mais rentáveis a partir dos anos 1990, argumentando que o

enfraquecimento do MinC comprometeria o aproveitamento dessa oportunidade histórica para o país (Ibidem).

Para dar continuidade aos trabalhos, o ministro José Aparecido e os demais presidentes das fundações vinculadas ao MinC foram convidados a participar da próxima reunião do Fórum, realizada nos dias 15 e 16 de fevereiro daquele ano. Naquele 23º Fórum Nacional de Secretários de Cultura, a pauta foi única: a possível extinção do Ministério da Cultura. Segundo Carlos Jorge Appel, presidente do Fórum, o estudo realizado pela comissão concluiu que a transformação do MinC em secretaria não resultaria em economia. Pelo contrário, para o secretário, o investimento em cultura seria fundamental para o desenvolvimento do país e da superação da crise social, que segundo o Fórum, o país estaria imerso (Correio Braziliense, 16 fev. 1990). Podemos saber mais sobre a crise a que se refere o Fórum a partir de trechos do documento elaborado neste encontro:

[...] é consenso que a crise que o País atravessa encontra na vida cultural a sua dimensão mais perniciosa e dramática: crise de valores, desorganização do comportamento, individualismo predatório e outras formas destrutivas de convivência social que abalam os sentimentos de cooperação e integração indispensáveis à vida coletiva. O processo de transformação que o País atravessa só se cumprirá em sua plenitude se houver um esforço coletivo de reconstituição da vida em sociedade, através de mudanças de comportamento incentivadas por uma política cultural voltada para o fortalecimento do bem comum e dos valores que promovem a cidadania. (Jornal do Commercio-RJ, 1990).

O trecho reflete uma crise de dimensão cultural, na qual fatores como individualismo exacerbado, a desorganização da vida em sociedade e a erosão de valores coletivos foram vistos como obstáculos à vida em sociedade. Esses problemas podem ter sido agravados com a ascensão da ideologia neoliberal, que se consolidou no Brasil a partir do Governo Collor. O neoliberalismo não se restringe a transformações na política econômica, mas redefine as relações sociais e a participação política, adaptando o modo de vida às necessidades de reprodução do sistema capitalista. Isso ocorre porque, para o modo de vida capitalista, não basta apenas a produção material, é igualmente importante produzir-se enquanto ideia de modo a se consolidar como uma ordem social. Como destaca Granou (1972, p. 43 apud Bolaño, 2000, p. 96), “a capacidade do modo de produção capitalista de transformar incessantemente esse ritual e essa moral (...) é o que permite alterar materialmente o modo de vida e, assim, garantir a reprodução do sistema”. Dessa forma, o neoliberalismo não apenas impacta a estrutura econômica, mas também redefine valores, comportamentos e práticas sociais para alinhá-los às demandas de reprodução do sistema capitalista.

Essa lógica resulta na centralização do poder nas mãos de tecnocratas e na redução da influência da sociedade civil na formulação de políticas públicas. Nesse contexto, o Estado, sob a lógica neoliberal, tende a se isentar de suas responsabilidades sociais, transferindo-as para a esfera privada. Como aponta Chauí (2005, apud Paula; Palassi; Silveira, 2021, p. 10), essa dinâmica “[...] tende a bloquear a participação e a criação de direitos, atrelando-se a um fenômeno de escala mundial, que é a despolitização”. Embora o FNESC⁴ não fosse composto por representantes da sociedade civil, mas por secretários estaduais de cultura, a influência neoliberal também impactaria sua capacidade de atuação e participação nas decisões de políticas públicas culturais em conjunto com o governo federal durante os anos 1990. A centralização das decisões e a priorização de uma gestão tecnocrática, típicas do neoliberalismo, contribuiriam para limitar o papel desses agentes na construção de políticas culturais já a partir do governo Collor.

O Fórum, ao defender uma política cultural que promovesse a reconstrução da vida em sociedade, buscava resgatar um projeto de país que valorizasse a coletividade e a participação democrática. Essa visão contrastava diretamente com a lógica neoliberal, que priorizava a centralização do poder e a redução do papel do Estado na cultura. Paes Loureiro, secretário da cultura do Pará na época, ressaltou que a estrutura ministerial proporcionava um nível de autonomia e influência política superior ao de uma secretaria. Enquanto o ministro da Cultura teria assento nas principais decisões governamentais, um secretário de cultura teria um papel mais subordinado, com menor poder de decisão (Diário do Pará, 1990). Além disso, o status de Ministério da pasta da cultura havia dado ganhos internacionais, como o “Primeiro Encontro dos Ministros de Cultura da América Latina e Caribe”, ocorrido em Brasília, em 1989, onde os ministros decidiram que países que não possuísem um Ministério da Cultura seriam incentivados a criar. Nesse sentido, a extinção do MinC seria um retrocesso, segundo Carlos Appel: “não podemos nós agora, às portas do século XXI, entrarmos num processo de regressão. Seria no mínimo contraditório” (Correio Braziliense, 1990).

Em mais uma tentativa de diálogo com o governo Collor, o FNESC elaborou, durante o encontro de fevereiro, um documento que seria entregue ao ministro da Justiça, Bernardo Cabral, para análise pela equipe de transição do novo presidente. O documento, redigido por Aspásia Camargo, secretária estadual de cultura do Rio de Janeiro, e aprovado pelos demais secretários do Fórum, possuía oito páginas e estava dividido em temas como “Importância da

⁴ Abreviação para Fórum Nacional de Secretários de Cultura.

Política Cultural”, “Fortalecimento dos Órgãos Culturais/Novas Funções”, “Integração Cultural”, “Manutenção e Reavaliação do Órgão Federal de Cultura”, “Sugestões para o Órgão Federal”, “O Estado e a Indústria Cultural”, “Financiamento à Cultura” e “A Vocação Internacional da Cultura” (Diário do Pará, 1990).

O documento iniciava defendendo uma visão ampliada da cultura, que ia além de manifestações artísticas e eventos. A cultura era entendida como o alicerce da identidade de uma sociedade, moldando valores, comportamentos e relações sociais, como destacado no texto:

Precisamos romper com a visão tradicional da cultura, que a identifica com o efêmero, o supérfluo, ou com meros eventos. A cultura opera com o sistema simbólico, a comunicação, os valores transcendentais. Ela é a fonte de criatividade que dinamiza e impulsiona a sociedade moderna. Cultura, hoje, para nós brasileiros, é integração e cooperação. É inventividade. Pode ser a força reordenadora da sociedade, a alavanca que produzirá grandes mudanças de comportamento. (Jornal do Commercio-RJ, 1990).

O Fórum argumentava que a extinção do Ministério da Cultura (MinC) não era a solução para promover economia ou “racionalizar estruturas já existentes”. Em vez disso, propunha preparar os órgãos culturais para novas funções diante dos desafios do país. Entre essas funções, destacavam-se: 1) comunicação social para as grandes massas marginalizadas e carentes; 2) um plano educacional de emergência para a recuperação de menores; 3) a promoção do meio ambiente; 4) a promoção da cidadania; e 5) o estímulo ao pluralismo cultural, à regionalização e à participação comunitária e cooperativa. Segundo os secretários, essas metas poderiam ser alcançadas por meio da promoção de “uma rede de televisão educativa, devidamente modernizada e sob o controle de processos de gestão com participação empresarial das categorias culturais e das lideranças comunitárias” (Ibidem).

Além disso, o documento enfatizava a necessidade de integrar práticas culturais e educativas, reconhecendo a cultura como um elemento transversal. Os secretários destacavam que “a educação informal, através de planos de emergência voltados para a alfabetização e integração do menor, além da profissionalização, pode ser instrumento de revalorização de recursos humanos” (Ibidem). Complementavam ainda que “as inúmeras experiências educativas informais realizadas com a participação de processos pedagógicos de cunho cultural vêm oferecendo resultados espetaculares, sobretudo para populações de baixa renda” (Ibidem).

O documento também defendia a modernização dos mecanismos de circulação dos bens culturais, visando um acesso mais amplo e democrático à cultura. Os secretários criticavam as iniciativas do Governo Federal implementadas sem a participação dos estados e municípios, o que resultava em desperdício e falta de eficiência. Propunham, assim, uma descentralização das políticas culturais, com o Governo Federal atuando como incentivador estratégico para fomentar as potencialidades culturais de cada região. Para isso, era necessária uma maior racionalização na distribuição dos recursos federais. Os secretários reivindicavam mais recursos para a pasta da cultura, com “os mesmos critérios dominantes há mais de 20 anos na área científica e tecnológica” (Ibidem), além de defenderem a criação de programas de bolsas de estudo e a instituição de prêmios para reconhecer e incentivar a produção em todas as áreas artísticas. Por fim, o documento pedia ajustes na Lei Sarney, reforçando a importância de mecanismos de financiamento e incentivo à cultura (Ibidem).

De modo geral, os secretários defenderam no documento a manutenção do Ministério da Cultura (MinC), argumentando que a pasta desempenhava um papel fundamental na promoção e preservação da cultura nacional. Eles propuseram ações concretas para ampliar sua atuação, reforçando a importância de políticas públicas voltadas ao setor. Durante a entrega do documento a Bernardo Cabral, então ministro da Justiça, foi proposta a inclusão de um representante do Fórum Nacional de Secretários de Cultura na equipe do governo Collor, responsável pela reestruturação administrativa. A secretária de Brasília, Laiz Aderle, foi designada para compor essa equipe. Segundo relatos de Paes Loureiro, Bernardo Cabral havia sinalizado concordância com as demandas dos secretários e indicado a possibilidade de acolhimento pela gestão governamental (Diário do Pará, 1990). No entanto, a decisão tomada em março de 1990 representou um choque para os secretários de cultura, contradizendo completamente as expectativas geradas pelo diálogo inicial. A extinção do MinC e a transformação da pasta em uma secretaria vinculada à Presidência da República evidenciaram a priorização de uma agenda neoliberal, que privilegiava a redução do Estado e a centralização do poder, em detrimento da participação democrática e das políticas culturais descentralizadas.

O FÓRUM E A MOBILIZAÇÃO NO PRIMEIRO ANO DO GOVERNO COLLOR

Visando combater o descontrole inflacionário que assolava o país desde a década de 1980, o governo Collor implementou o Plano Brasil Novo, conhecido como Plano Collor I. Entre as diversas medidas adotadas, com o objetivo de reduzir gastos administrativos e equilibrar as contas públicas, o plano determinou a extinção de várias instituições governamentais, além da transformação do Ministério da Cultura em uma secretaria. No setor cultural, essas medidas tiveram um impacto devastador, representando um verdadeiro desmonte das políticas e estruturas que haviam sido construídas ao longo das décadas anteriores. No Quadro 1, é possível observar as primeiras medidas do novo governo no campo cultural, que incluíram a extinção de órgãos como a Funarte, a Embrafilme e outras entidades fundamentais para o fomento e a preservação da cultura nacional.

Quadro 1: Desmonte do setor cultural - Medidas do Governo Collor (1990)

Decreto nº 99.180 – 15/03/1990: Reorganizou os órgãos da Presidência da República e dos Ministérios, estabelecendo que a Secretaria de Cultura seria responsável por “preservar e desenvolver o patrimônio cultural brasileiro, estimular a criatividade artística e promover a identidade cultural. A secretaria era composta pelo Conselho Nacional de Política Cultural, Departamento de Produção Cultural e Departamento de Cooperação e Difusão Cultural (Calabre, 2009, p. 108).
Lei nº 8.208 – 12/04/1990: Transformou o Ministério da Cultura em uma secretaria, reduzindo seu status e influência política.
Lei nº 8.029 – 12/04/1990: Extinguiu diversas entidades culturais, como a Fundação Nacional de Arte (Funarte), a Fundação Nacional de Artes Cênicas (Fundacen), a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), a Fundação Nacional Pró-Memória (Pró-Memória), a Fundação Nacional Pró-Leitura (Pró-Leitura) e a Embrafilme. Em seu lugar, foram criados o Instituto Brasileiro da Arte e Cultura (Ibac) e o Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC), que incorporaram parte das estruturas e recursos das fundações extintas. A Fundação Pró-Leitura foi integrada à Biblioteca Nacional (Calabre, 2009).

Fonte: Elaboração própria com base em Calabre (2009).

Além dessas medidas, mudanças nos impostos de renda geradas pelo Plano Collor I, resultaram na suspensão dos benefícios da Lei Sarney, levando à sua extinção. Ferron (2023), apresentou quatro hipóteses para explicar os motivos que levaram o governo Collor a

extinguir o MinC. A primeira hipótese sugere que Collor buscou retaliar o setor artístico, que, em sua maioria, não apoiou sua campanha presidencial. A segunda aponta para a adequação da cultura ao projeto de Estado neoliberal, priorizando a redução de gastos públicos e a minimização do papel do Estado na área cultural. A terceira destaca a fragilidade da base social da cultura, que não conseguiu organizar um movimento coeso de resistência contra a extinção do MinC, da Lei Sarney e das principais fundações ligadas ao patrimônio e à ação cultural. Por fim, a quarta hipótese indica que o MinC já se encontrava bastante fragilizado ao final do governo Sarney, o que facilitou sua extinção no início da gestão Collor. O autor considera que todas as hipóteses apresentam consistência e contribuem para explicar a rapidez do desmonte.

Nesse contexto de desmonte institucional da cultura, os secretários estaduais de cultura adotaram duas estratégias principais: em primeiro lugar, com o fim da Lei Sarney, que garantia incentivos fiscais para a cultura, buscaram alternativas para financiar as práticas culturais em seus estados, diante da ausência de apoio federal⁵. Em segundo lugar, organizaram-se para resistir e se mobilizar contra as medidas do governo Collor que fragilizaram o setor.

Na Carta de Campo Grande-MT, elaborada após a reunião do Fórum Nacional de Secretários de Cultura em setembro de 1990, os secretários atribuíram a crise do setor cultural brasileiro ao desinteresse histórico do Estado em relação às políticas públicas para a área. A criação do Ministério da Cultura, embora representasse uma iniciativa relevante, foi marcada pela precariedade administrativa e pela insuficiência de recursos, o que acentuou a desconexão entre o órgão gestor e as demandas do campo cultural. De acordo com os secretários, essa lacuna explica, embora não justifique, o desmantelamento das instituições culturais, processo permeado por equívocos tanto conceituais quanto administrativos. Eles argumentaram que, embora o Estado não tivesse dever de atuar como produtor direto de cultura, cabia a ele, enquanto agente constitucional, estabelecer mecanismos de incentivo que viabilizassem a produção cultural, pautados em prioridades definidas de maneira democrática e participativa (O Pasquim, 1990). Esse cenário, que refletia o avanço das políticas neoliberais, também foi debatido pelos secretários durante o I Encontro Nacional de Cultura.

⁵O desmonte promovido pelo governo Collor contribuiu diretamente para a proliferação de leis culturais no âmbito municipal e estadual. Diante desse vácuo deixado pela esfera federal, governos estaduais passaram a criar suas próprias legislações e políticas culturais, buscando suprir a falta de investimento e garantir a continuidade de projetos artísticos e culturais em suas regiões (Bronstein, 2017).

Na ocasião, Aspásia destacou que era “evidente a propagação desordenada de uma tendência liberalizante que, praticamente, pretende excluir o Estado de qualquer intervenção no setor cultural” (Correio Braziliense, 1990).

Em relação ao I Encontro Nacional de Cultura, ele representou a maior ação de mobilização contra as medidas — ou a ausência delas — adotadas pelo governo federal para o setor cultural. Segundo Aspásia, então presidente do Fórum Nacional de Secretários de Cultura em 1990, a política administrativa do Fórum estava centralizada no Ministério da Cultura (MinC). Com a extinção do MinC, o Fórum adotou uma estratégia mais assertiva, decidindo elaborar um projeto cultural abrangente para o país. A crise deflagrada em março daquele ano, marcada pelo desmonte de instituições e políticas culturais, evidenciou a carência de uma diretriz nacional clara e democrática para a área. Assim, o Fórum assumiu a tarefa de propor um projeto cultural que respondesse às necessidades do setor e da sociedade (O Pasquim, 1990).

Percebendo que o Fórum Nacional de Secretários de Cultura limitava-se a ser um espaço de reuniões entre gestores, os organizadores decidiram ampliar sua atuação, convocando uma mobilização nacional para que cada área da cultura pudesse apresentar propostas concretas. Considerava-se fundamental promover uma discussão temática, abordando questões centrais, como o papel do Estado na cultura. Para isso, foram convidadas personalidades estrategicamente relevantes, com o objetivo de debater e propor diretrizes sobre o que o Estado deveria fazer pela cultura (Ibidem).

De acordo com o Correio Braziliense (1990), aproximadamente 200 pessoas, representando 17 estados, participaram do encontro. O evento ocorreu na cidade do Rio de Janeiro, entre os dias 27 e 29 de agosto de 1990. Entre os participantes, estavam secretários estaduais e municipais, agentes culturais e artistas, que apresentaram uma ampla gama de sugestões para as diversas áreas culturais. Como resultado, foi elaborado um documento que sintetizava o trabalho realizado e as conclusões alcançadas, organizando as propostas por áreas temáticas e enumerando-as (O Pasquim, 1990). Um dos grandes méritos do projeto era sua natureza aberta, permitindo que novas contribuições pudessem ser acrescentadas, discutidas ou reformuladas.

Durante o encontro, foram formados nove grupos de trabalho, cada um dedicado a uma área específica: Artes Cênicas; Artes Plásticas; Artesanato e Folclore; Comunicação, Cinema, TV e Vídeo; Música; Livros, Edições e Bibliotecas; Patrimônio Histórico e

Ambiental; Municipalização; e Incentivos e Investimentos. Cada grupo debateu, ao longo dos três dias de evento, questões relevantes para sua respectiva área, contribuindo para a elaboração de propostas concretas para a política cultural nacional (FSNC, 1990).

A justificativa para o projeto baseava-se no reconhecimento, pela Constituição Federal de 1988, do dever do Estado em garantir a todos o pleno exercício dos direitos culturais, o acesso às fontes da cultura nacional e o apoio à valorização e difusão das manifestações culturais. Diante disso, entende-se que o papel do Estado no campo cultural não se limita a promover genericamente o acesso à cultura, mas deve assegurar a todos os segmentos sociais a fruição dos valores culturais gerados pela sociedade como um todo. Com base nessa perspectiva, foram estabelecidas as seguintes diretrizes: 1- a fruição cultural como direito social universal; 2- o reconhecimento da cultura brasileira como resultado da contribuição de múltiplos universos culturais; 3- a valorização da regionalização do acervo cultural, em oposição à uniformização imposta pelos meios de comunicação; 4- a compreensão da cultura como fator determinante do modo de ser e agir da sociedade e da eficácia das ações governamentais; 5- a inclusão da cultura como elemento central no planejamento nacional, reconhecendo seu papel estratégico no desenvolvimento do país (FSNC, 1990).

As diretrizes do projeto e suas políticas, que incluíam o estímulo à formação; documentação e pesquisa; apoio à produção e criação de infraestrutura; integrações culturais; regionalização; desenvolvimento de mercado interno e apoio nos mercados externos; e avanços institucionais nos estados e municípios, contrastavam fortemente com a lógica neoliberal que começava a se consolidar. Enquanto o governo Collor adotava medidas de desmonte das estruturas públicas culturais, o Fórum propunha uma visão integradora e inclusiva, que reconhecia a cultura como um direito social e um pilar fundamental para a identidade e o desenvolvimento nacional. Assim, as demandas do Fórum foram inicialmente ignoradas pelo governo federal.

Um exemplo disso foram políticas como o Programa Nacional de Incentivo à Leitura (PROLER) e a criação do Sistema Nacional de Bibliotecas (Brasil, 1992A; 1992B), que refletiam propostas semelhantes às defendidas pelo Fórum. No projeto do Fórum, nas políticas voltadas para Livros, Edições e Bibliotecas, destacava-se a “implantação do Sistema Nacional de Bibliotecas Públicas, abrangendo as bibliotecas estaduais e municipais, com uma coordenação a nível nacional” e a “criação ou dinamização das bibliotecas infantis, escolares, especializadas, universitárias e públicas, estaduais e municipais, provendo-as de verba para

aquisição de acervo e manutenção dos serviços e atividades, além de campanha permanente de promoção de leitura” (FNSC, 1990, p. 32). Essas propostas evidenciam o alinhamento entre as ideias do Fórum e as políticas culturais que seriam implementadas nos anos seguintes. Dessa forma, o projeto do Fórum não apenas refletia uma resistência ao avanço do neoliberalismo, mas também apontava caminhos para a construção de uma política cultural mais democrática e inclusiva no Brasil, o que se veria nos anos 2000. Além disso, contribuiu para que o Fórum assumisse uma posição mais ativa na articulação de políticas públicas de cultura.

Contudo, a estratégia de coerção colocada em prática pelo governo Collor, começou a perder força ainda em 1990 devido ao declínio da retórica presidencial que prometia forte crescimento econômico e o controle da inflação, pilares de sua campanha. De acordo com Ferron (2023), a crescente impopularidade de Collor e o desgaste de sua imagem levaram a uma mudança em sua postura e discurso. Em março de 1991, Ipojuca Pontes foi substituído por Sérgio Paulo Rouanet na gestão da área cultural, sob a alegação de que era necessário adotar uma nova abordagem. Segundo o autor, essa mudança não se resumiu à troca de nomes; ela marcou o início de uma fase distinta, caracterizada por uma postura mais conciliadora e aberta ao diálogo com os artistas e agentes culturais. Essa nova etapa refletia uma tentativa de pactuação, em contraste com a política de confronto que havia marcado o início de seu governo.

Após o ano de 1990, marcado por ataques ao setor cultural, o Fórum Nacional de Secretários de Cultura posicionou-se como um organismo autônomo em relação ao Governo Federal, mantendo uma postura crítica e cobrando a implementação de políticas públicas para o setor. Em 1991, essa foi a principal pauta das reuniões do Fórum, conforme registrado pelo *Jornal do Commercio-AM* (27 set. 1991). Esse novo momento de conciliação resultou em discussões significativas em torno do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), conhecido como Lei Rouanet. O Fórum Nacional de Secretários de Cultura conquistou uma vaga para participar da primeira Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC), responsável por selecionar os projetos que seriam beneficiados com os recursos da Lei Rouanet. Essa participação marcou uma nova fase de diálogo e colaboração entre o governo federal e o Fórum.

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

Se por um lado, os anos 1980 marcaram os avanços da participação social por conta da Constituinte que inaugurou instrumentos para ampliação do debate com os setores da sociedade civil, por outro, a década de 1990 mostrou os limites impostos pela democracia liberal. Os fóruns, conselhos consultivos e outros demais instrumentos de participação inaugurados pela redemocratização foram sendo limitados pelas ações do governo que entrava em cena. A estratégia do governo no corte de ministérios e no famoso “enxugamento” dos recursos públicos tinha como objetivo o esvaziamento desses lugares para enfraquecer a implementação de políticas públicas relacionadas aos direitos sociais, como são as do campo da cultura.

Em suma, o primeiro ano do governo Collor, em 1990, refletiu um período de intensa disputa entre a defesa de uma visão integradora e democrática da cultura e a consolidação de um projeto neoliberal que priorizava a redução do papel do Estado no setor cultural. A mobilização dos secretários estaduais de cultura, articulados no Fórum Nacional, buscou demonstrar a importância da cultura como elemento central para a sociedade. Apesar dos esforços para preservar o MinC e propor políticas públicas de cultura, o governo Collor optou pelo desmonte das estruturas culturais, extinguindo órgãos fundamentais e suspendendo mecanismos de incentivo, como a Lei Sarney.

Contudo, a resistência organizada pelo Fórum e a elaboração de um projeto cultural abrangente deixaram um legado significativo, podendo influenciar futuras políticas e reforçando a ideia de que a cultura deve ser entendida como um direito social e um eixo estratégico para o desenvolvimento do país. A posterior criação da Lei Rouanet e a retomada do diálogo entre o governo e os agentes culturais marcaram uma nova fase, evidenciando a resiliência e a capacidade de articulação do setor cultural. Assim, esse período histórico não apenas revela os desafios impostos pelo neoliberalismo, mas também destaca a importância da mobilização coletiva e da construção de uma visão de cultura como alicerce para a transformação social.

Apesar da desaceleração inicial da política econômica neoliberal, implementada de forma coercitiva no primeiro ano do governo Collor, as políticas neoliberais continuaram a avançar ao longo da década de 1990. Nesse contexto, a pesquisa terá continuidade a partir da análise de Gramsci sobre o Estado ampliado, no qual o autor argumenta que o Estado engloba duas esferas: a sociedade política, que se refere, de maneira geral, ao conjunto de mecanismos

de governo e repressão utilizados para a dominação, como, por exemplo, as políticas econômicas — como observamos no primeiro governo Collor —; e a sociedade civil, espaço onde é possível formular e propagar ideologias, exercendo hegemonia e construindo consenso por meio de instituições do campo cultural, educacional e/ou midiático (Coutinho, 1994). Desse modo, a pesquisa avançará com a hipótese de que o consenso em torno das políticas neoliberais, com foco no campo cultural, sobretudo durante os governos de Fernando Henrique Cardoso (FHC), marginalizou ainda mais o Fórum Nacional de Secretários de Cultura, reduzindo sua participação nas decisões sobre políticas públicas e consolidando uma lógica de centralização das decisões.

REFERÊNCIAS

Fontes primárias

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL: **Periódico Correio Braziliense**, DF, Brasília, 1980-1989. Disponível em: Correio Braziliense (DF) - 1980 a 1989 - DocReader Web (bn.br).

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL: **Periódico Diário do Pará**, Pará, 1980-1989. Disponível em: Diário do Pará (PA) - 1982 a 1990 - DocReader Web (bn.br).

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL: **Periódico Jornal do Commercio (RJ)**, Rio de Janeiro, 1990-1999. Disponível em: Jornal do Commercio (RJ) - 1990 a 1999 - DocReader Web (bn.br).

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL: **Periódico Jornal do Commercio (AM)**, Rio de Janeiro, 1990-1999. Disponível em: Jornal do Commercio (AM) - 1990 a 1999 - DocReader Web (bn.br).

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL: **Periódico O Pasquim (RJ)**, Rio de Janeiro, 1990-1991. Disponível em: O Pasquim (RJ) - 1990 a 1999 - DocReader Web (bn.br).

Bibliografia

BOLAÑO, César. **Indústria Cultural**: informação e capitalismo. São Paulo: Hucitec/Polis, 2000.

BRASIL. **Decreto nº 519, de 13 de maio de 1992.** Institui O Programa Nacional de Incentivo à Leitura PROLER e dá outras providências. Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil, Poder Executivo, Brasília, 15 maio 1992A.

BRASIL. **Decreto nº 520 de 13 de maio de 1992.** Institui o Sistema Nacional de Bibliotecas Públicas e dá outras providências. Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil, Poder Executivo, Brasília, 15 maio 1992B.

BRONSTEIN, Marcela. **Incentivo à cultura ou cultura do incentivo:** mais de vinte anos de renúncia fiscal à cultura no município do Rio de Janeiro, 1992-2015. Dissertação (Mestrado) - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, 2017.

CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil:** Dos anos 1930 ao século XXI. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

CHAUÍ, Marilena de Souza. **Considerações sobre a democracia e os obstáculos à sua concretização.** Pólis. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2005.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Marxismo e política:** a dualidade de poderes e outros ensaios. São Paulo: Cortez, 1994.

FERRON, Fabio Maleronka. **O primeiro fim do MinC.** Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

FERRON, Fabio Maleronka. **Cultura e poder:** Ministério da Cultura e atores políticos. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2023.

FNSC – Fórum Nacional de Secretários de Cultura. **Proposta do Fórum Nacional de Secretários de Cultura.** In: O Pasquim. Rio de Janeiro, 29 nov. 1990.

GRANOU, André. **Capitalismo y modo de vida.** Madri: Alberto Corazón, 1974.

LIMA, Bruno Souza Duarte; SÁ, Laís de; CALABRE, Lia. **O Fórum Nacional de Secretários de Cultura (1983-1988):** anos iniciais e processo constituinte. In: XX ENECULT, v.1, 2024, Salvador. Anais eletrônicos XX Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador: UFBA, 2024.

PAULA, Ana Paula Paes de; PALASSI, Marcia Prezotti; SILVEIRA, Rogerio. **Políticas públicas, neoliberalismo e participação social:** transições e dilemas. Cadernos Gestão Pública e Cidadania, São Paulo, v. 26, n. 85, 2021.

Poerner, Arthur José. **Identidade cultural na era da globalização:** política federal de cultura. Rio de Janeiro, Revan: 2000.

VERSIANI, Maria Helena. **Linguagens da cidadania: os brasileiros escrevem para a** Constituinte de 1987/1988. 2013. 284f. Tese (Doutorado em História). Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2013.

CONSELHO NACIONAL DE POLÍTICA CULTURAL: MANDATOS, ALTERAÇÕES E PARTICIPAÇÃO SOCIAL

Lia Calabre¹
Bruna Marinho Araújo da Silva²
Milene Gomes Ferreira Mostaro³
Tamires Mota de Moraes Lima da Costa⁴

RESUMO: O artigo pretende descrever o trabalho realizado dentro da pesquisa “Políticas culturais e participação social: um estudo dos conselhos na área da cultura”, que vem sendo desenvolvida no Setor de Políticas Culturais do Centro de Pesquisa da Fundação Casa de Rui Barbosa desde outubro de 2023. O recorte da investigação se concentra na criação e na reformulação do Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC), buscando compreender como se deu o processo de participação social e de escolha dos membros que fariam parte do seu Plenário, fazendo uma linha do tempo sobre o percurso no CNPC através de seus mandatos. Para tanto, realizou-se uma pesquisa documental, tendo como recursos decretos, leis e portarias que expusessem as nomeações, eleições e mandatos dos conselheiros indicados. Além disso, também se utilizou da pesquisa bibliográfica com a finalidade de conhecer a literatura a respeito do CNPC e da participação social.

PALAVRAS-CHAVE: CNPC. Conselho Nacional de Política Cultural. Cultura. Participação social. Políticas culturais.

INTRODUÇÃO

O Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC) é um órgão colegiado vinculado ao Ministério da Cultura (MinC), criado com o objetivo de promover a formulação, o acompanhamento e a fiscalização das políticas culturais no Brasil (Ministério da Cultura, 2016). Ele é parte central do Sistema Nacional de Cultura (SNC) e funciona como um espaço de articulação entre o Estado e a sociedade civil, que busca garantir a participação social no processo de tomada de decisões relacionadas às políticas culturais.

Instituído em 2005, o CNPC é composto por representantes do governo e da sociedade civil, abrangendo diversos segmentos culturais, como música, teatro, cinema,

¹ Chefe do Setor de Pesquisa em Políticas Culturais da Fundação Casa de Rui Barbosa, liacalabre@gmail.com

² Mestranda em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde (PPGPAT/Fiocruz), marinho.b97@gmail.com

³ Doutoranda em História Fundação Getúlio Vargas e Fundação Casa de Rui Barbosa, milenegferreira@hotmail.com

⁴ Graduanda em História na UNIRIO, tamiresmota@edu.unirio.br

literatura, cultura popular, entre outros (Brasil, 2005). Sua composição busca garantir que as demandas e interesses de diferentes áreas da cultura sejam considerados, promovendo a inclusão e a diversidade na formulação de políticas públicas.

Ele desempenha um papel fundamental na construção de diretrizes para o desenvolvimento cultural do país, principalmente por ser responsável pela proposição de estratégias para o setor, análise de propostas de programas e projetos e supervisão da execução de políticas que visem ao fortalecimento das identidades culturais e à democratização do acesso à cultura. Além disso, o conselho auxilia na implementação do Plano Nacional de Cultura (PNC), um documento que define metas e ações para o fomento cultural em longo prazo.

Ao longo dos anos, o CNPC passou por diversas reformas e reestruturações, refletindo as mudanças políticas e institucionais do país. Em alguns momentos, desafios impactaram sua capacidade de operar de forma contínua e eficaz. Contudo, sua existência e atuação são marcos importantes para a participação social e a pluralidade nas decisões sobre cultura. Ao se estabelecer como uma plataforma essencial para o diálogo entre diferentes agentes culturais e o governo, o conselho promove a construção de políticas públicas que valorizem a diversidade e os direitos culturais da população brasileira.

Entender a linha do tempo, os mandatos e as alterações do Conselho é fundamental para compreender o desenvolvimento das políticas culturais no Brasil e a dinâmica de participação social na formulação dessas políticas ao longo dos anos. Desde sua criação, este conselho passou por mudanças significativas em sua estrutura, composição e funções, refletindo tanto os avanços quanto os desafios das políticas culturais em diferentes conjunturas políticas e sociais. Por isso, ao analisarmos a linha de tempo deste processo, podemos verificar períodos de maior participação e engajamento da sociedade civil, assim como momentos de retração e enfraquecimento institucional. A cada novo mandato ou reformulação, o conselho reconfigura suas diretrizes e modos de operação, o que pode impactar diretamente o alcance de suas ações e a forma como a cultura é percebida e tratada como política pública.

Essas alterações são especialmente relevantes no que diz respeito à participação social, nosso foco de estudo. O conselho foi concebido justamente para dar voz a diferentes segmentos da sociedade e garantir que as decisões sobre cultura não fossem restritas às esferas governamentais. Investigar como essa interação foi se transformando

ao longo do tempo nos permite avaliar se o objetivo de democratizar a gestão cultural foi mantido, ampliado ou reduzido, e de que maneira as vozes da sociedade civil foram embutidas ou restauradas do processo decisório. Portanto, o estudo da linha do tempo do CNPC, junto com suas alterações e mandatos, é vital para uma compreensão profunda da relação entre Estado, cultura e sociedade, além de contribuir para o aprimoramento das políticas culturais e da participação social no Brasil.

O percurso de pesquisa sobre a linha do tempo do CNPC revela desafios importantes que serão revelados neste trabalho, especialmente no que diz respeito à documentação histórica e aos registros públicos do órgão. Embora tenha desempenhado um papel central na formulação e implementação de políticas culturais no Brasil, a sistematização e a disponibilidade de dados sobre sua atuação são marcadas por lacunas que dificultam uma análise completa e contínua de sua trajetória. Tais lacunas apontam para a necessidade de uma maior transparência e sistematização na produção e disponibilização de dados sobre o CNPC. A pesquisa evidencia a importância de fortalecer os mecanismos de arquivamento e acesso público, para que futuras análises e avaliações possam contar com um material mais completo e preciso. Além disso, identificar essas falhas também permite a abertura de novas frentes de investigação, que podem contribuir para uma compreensão mais aprofundada dos desafios enfrentados pelo CNPC ao longo de sua história e o impacto disso na formulação de políticas culturais inclusivas e democráticas.

O CNPC: HISTÓRICO E FUNDAMENTOS

O Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC) foi instituído em sua forma atual em 2005, “[...] criado com o intuito de promover a articulação e o debate entre os diferentes níveis de governo e a sociedade civil organizada na formulação de políticas públicas” para o setor cultural (Aguiar; Riscado, 2019, p. 63). Esse modelo foi concebido como parte de um esforço maior para fortalecer a participação social e democratizar o processo de construção das políticas culturais, permitindo que diferentes segmentos da sociedade civil influenciassem diretamente nas decisões do governo federal no campo da cultura.

No entanto, é importante destacar que o conceito de um conselho para a cultura no Brasil não é novo. Antes de 2005, existia um órgão com o mesmo nome, o CNPC, que

foi criado em 1990 durante o governo de Fernando Collor, 5 anos após o fim da ditadura militar. Naquela época, o conselho tinha uma atuação mais consultiva e restrita, com foco principalmente na articulação de projetos e programas culturais dentro das esferas governamentais. Sua estrutura era menos inclusiva e a participação da sociedade civil era limitada, com uma maior ênfase na integração entre o governo federal e os Estados (Calabre, 2009).

Mas o século XX brasileiro já havia visto surgir ainda outros dois conselhos: um na década de 1930 e outro, na de 1960. O primeiro foi o Conselho Nacional de Cultura (CNC), criado pelo Decreto-Lei nº 526/38. Nele, só poderiam ser escolhidas pessoas notoriamente consagradas ao “problema da cultura” (Cunha Filho, 2008). Em 1961, com o Decreto nº 50.293/61, a composição se restringiu aos presidentes e secretários-gerais de Comissões Nacionais dedicadas a aspectos pontuais da cultura, mas o Decreto nº 771/62 estabeleceu a escolha de 7 membros por meio do Presidente da República - novamente, pessoas “consagradas ao problema da cultura”. Com o golpe militar de 1964, o formato foi extinto.

Em 1966, o Estado cria o Conselho Federal de Cultura (CFC) pelo Decreto-Lei nº 74/66. Os 24 conselheiros desse novo conselho eram personalidades importantes da cultura brasileira e de reconhecida identidade (Cunha Filho, 2008), como Rachel de Queiroz, Ariano Suassuna, entre outros (Calabre, 2009). Em 1974, o Decreto nº 74.583/74 aumenta o número de membros de 24 para 26. Ainda assim, em nenhuma dessas versões houve a participação da sociedade civil, e, até a década de 1970, os assuntos da cultura não eram tratados em um ministério próprio. Após esse período, a cultura conseguiu chegar a ter uma Secretaria de Cultura dentro do Ministério da Educação e Cultura, mas o primeiro ministério para a cultura surge, pela primeira vez, no dia 15 de março de 1985, por meio do Decreto nº 91.144/85. O CFC, transferido para o recém-criado MinC, recebe algumas alterações em sua composição por meio do Decreto nº 92.000/1985, porém o Decreto nº 94.979/1987 diminui a quantidade de membros de 26 para 24.

Com o passar dos anos, tornou-se evidente que era necessário compensar o papel do conselho, a fim de torná-lo mais participativo e alinhado com as demandas culturais de uma sociedade em transformação. A partir de 2005, durante o governo de Luiz Inácio Lula da Silva e com Gilberto Gil dirigindo a pasta da Cultura, o já existente CNPC foi reformulado para se adequar a um novo cenário de políticas públicas, com base na ideia

de que a cultura deveria ser um direito de todos e que sua gestão precisaria envolver uma sociedade civil de maneira mais eficaz.

A nova estrutura do CNPC passou a ser composta por representantes de diferentes segmentos culturais, além de contar com maior participação de Estados e municípios, consolidando o SNC. Essa reformulação trouxe uma ampliação significativa das competências do conselho, tornando-o um espaço de articulação e deliberação em que representantes de áreas como Música, Teatro, Cultura Popular, Dança, Artes Visuais, Circo, entre outros, possibilitando debater e influenciar diretamente o planejamento cultural do país. Essa participação garantiu uma representatividade mais ampla e inclusiva, que refletia a diversidade cultural do Brasil.

Outro aspecto importante da criação do novo CNPC foi sua conexão com o Plano Nacional de Cultura (PNC), um documento estratégico que orienta as políticas culturais do país em longo prazo, com metas definidas para a promoção e preservação do patrimônio cultural. Antes da reestruturação do CNPC, foi incluída à Constituição Federal a Emenda Constitucional nº 48 de 10 de agosto de 2005, que acrescentou o parágrafo 3º no art. 215. Este falava sobre o PNC. O conselho passou a desempenhar um papel fundamental no acompanhamento e na supervisão da implementação do plano, garantindo que as metas previstas fossem alcançadas com a participação ativa da sociedade civil.

Apesar dessas conquistas, o conselho lançou desafios ao longo de sua trajetória. Em momentos de instabilidade política e mudanças nos governos, o conselho sofreu com descontinuidades e, em alguns benefícios, teve sua atuação enfraquecida. Reformas estruturais, mudanças de governo e, mais recentemente, o esvaziamento de conselhos e colegiados durante o governo de Jair Bolsonaro, impactaram diretamente seu funcionamento, refletindo disputas em torno da política cultural no Brasil.

Ainda assim, o CNPC continua sendo um órgão fundamental para a formulação de políticas culturais no Brasil, representando um avanço significativo em comparação ao modelo consultivo anterior. Sua trajetória revela a importância da participação social na gestão cultural e o desafio contínuo de garantir que a diversidade cultural do país seja refletida nas decisões públicas. Podemos dividir os mandatos do CNPC em quatro blocos distintos, que refletem os padrões de atuação e os desafios enfrentados em cada período, moldando a relação entre o conselho, a sociedade civil e o governo. Os respectivos tópicos a seguir se dedicam a contextualizar cada um desses períodos.

CONSOLIDAÇÃO DO CNPC E FORTALECIMENTO DA PARTICIPAÇÃO SOCIAL: AS CÂMARAS SETORIAIS E O MANDATO INICIAL DO CONSELHO (2008-2010)

É importante enfatizar que, antes mesmo da reestruturação do CNPC em 2005, foram criadas, em 2004, as Câmaras Setoriais – órgãos consultivos pré-CNPC vinculadas, na época, à estrutura da FUNARTE (Portal da Cultura, sem data). Elas consistiam em grupos temáticos das artes que articulavam o MinC com os profissionais de cada área. Dividiam-se em: Música, Dança (ambas criadas em maio de 2005), Teatro (criada em junho de 2005), Circo, Artes Visuais e Livro e Leitura (esta coordenada pela Biblioteca Nacional⁵). Ainda segundo o Portal da Cultura, teriam

Como atribuição fornecer subsídios e formular recomendações para a definição de diretrizes, estratégias e políticas públicas para o desenvolvimento dos diversos setores culturais, em sintonia com os eixos centrais das políticas do Ministério da Cultura: o incentivo à produção e o amplo acesso à fruição simbólica; o fortalecimento da produção artístico-cultural na Economia, como setores capazes de gerar trabalho e renda; e a promoção da cidadania mediada pela Cultura e pela Arte. (Portal da Cultura, sem data).

Elas eram “[...] compostas por titulares e suplentes de notório saber ou reconhecida atuação nos setores respectivos, nomeados pelo Ministro de Estado da Cultura” (Ministério da Cultura, 2006). Os representantes da sociedade civil organizada eram oriundos de cada uma das 5 regiões brasileiras, escolhidos a partir de indicações de Fóruns ou câmaras setoriais organizados nos Estados pertencentes a essas regiões, assegurada a preferência de indicação feita pelo conjunto do setor vinculado a cada região. Em 2006, ano posterior ao da realização da I Conferência Nacional de Cultura, foram desativadas (Santiago, 2019). Em dezembro de 2007, elas retornam após a instituição do CNPC, mas, dessa vez, como Colegiados Setoriais. Além disso, algumas áreas ganharam Grupos de Trabalho, como Arquivo, Arquitetura e Urbanismo, Culturas Populares, entre outras (Santos, 2016). Segundo Félix (2008), o conselho demorou para ser instalado devido ao desentendimento interno entre os grupos que faziam parte do MinC. Já Marcelo Veiga, coordenador geral do CNPC em 2010, diz que “[...] a instalação

⁵Informação retirada do documento “Documento a ser encaminhado à 1ª Câmara Interministerial de Educação e Cultura”.

do órgão, ao contrário do que aconteceu com as outras instalações, passou por um processo de aprimoramento institucional” (Soto, 2010).

Com a reestruturação organizacional, os colegiados seriam “[...] espaços de deliberação participativa e de compartilhamento de políticas públicas para os diferentes setores e atividades culturais” (Soto, 2010). Estes deveriam “[...] promover o diálogo entre Poder Público, sociedade civil e os agentes culturais, com vistas a fortalecer a economia da cultura e a circulação de idéias, de produtos e de serviços, assegurada a plena manifestação da diversidade das expressões culturais” (Ministério da Cultura, 2010).

No primeiro mandato, iniciado de fato em 2008 e estendendo-se até 2010, o foco principal foi a estruturação do CNPC e a criação de mecanismos de participação social mais amplos. Nesse período, o conselho buscou consolidar sua atuação enquanto órgão responsável por articular o diálogo entre o Estado e a sociedade civil, promovendo debates sobre a criação de políticas que refletissem a diversidade cultural do Brasil. O PNC, criado em 2010 pela Lei nº 12.343 de 2 de dezembro de 2010, foi um dos marcos desse período, estabelecendo diretrizes de longo prazo para o desenvolvimento cultural, tendo um papel fundamental em garantir que essas diretrizes fossem discutidas com representantes de diversas áreas culturais. Outro aspecto relevante a se comentar é que, após 6 anos realizando um trabalho ímpar, Gilberto Gil sai do cargo de Ministro de Estado da Cultura, entrando em seu lugar Juca Ferreira – que já havia sido Secretário-Executivo do Ministério da Cultura.

O fortalecimento dos Fóruns Setoriais, espaços onde representantes de segmentos culturais específicos debatem questões de suas áreas, também foi uma das iniciativas desse mandato. Esses fóruns, coordenados pela CNPC, permitiram que as exigências específicas de cada setor fossem levadas em consideração na formulação das políticas culturais, promovendo uma governança mais inclusiva. Sendo a Conferência Nacional de Cultura (CNC) o momento para o grande encontro integrando participantes de todas as regiões do país, ela era precedida por etapas Municipais ou intermunicipais, Estaduais, do Distrito Federal, da Conferência Virtual e dos Seminários Setoriais de Cultura – onde se elegiam as delegações a irem para a conferência. A partir de 2010, também passaram a integrar as Conferências as Pré-conferências Setoriais de Cultura – antes, Fóruns. Segundo o regimento da II CNC, os “[...] delegados Setoriais serão eleitos nas Pré-Conferências, sendo assegurada a escolha de até 10 delegados por colegiado e das áreas

técnico-artísticas e de patrimônio cultural com assento no Plenário do CNPC” (Ministério da Cultura, 2009). Dessa forma, a escolha para os representantes do colegiados do CNPC era feita durante a CNC, e, internamente, os conselheiros setoriais escolhiam os membros a representar a respectiva área cultural no Plenário do CNPC.

MOMENTO DE AMPLIAÇÃO (2010-2015): EXPANSÃO E DESAFIOS DA PARTICIPAÇÃO SOCIAL

Entre 2010 e 2015, o CNPC passou por uma fase de ampliação de suas atividades, buscando consolidar a descentralização das políticas culturais no Brasil. Com o fim do segundo mandato de Lula (2007-2010), Juca Ferreira deixa a pasta do MinC. A então presidenta, Dilma Rousseff, nomeia a atriz Ana de Hollanda em janeiro de 2011, que permanece até setembro de 2012. Durante esse período, o foco foi fortalecer a implementação do SNC, uma iniciativa que visava criar uma articulação entre os diferentes níveis de governo – federal, estadual e municipal – para que as políticas culturais fossem mais coordenadas e efetivas em todo o território nacional. Dessa forma, em 29 novembro de 2012, já com Marta Suplicy como dirigente do MinC, por meio da Emenda Constitucional nº 71, o artigo 216 da Constituição Federal foi ampliado e o texto ganhou o artigo 216-A, que instituía o SNC constitucionalmente (Brasil, 2012). O CNPC atuou diretamente na supervisão dessa integração, promovendo debates e garantindo as diretrizes nacionais.

Internamente, o conselho teve suas representações setoriais ampliadas nesses 5 anos; os Grupos de Trabalho Arquitetura e Urbanismo, Arquivos, Arte Digital, Artesanato, Culturas Afro-brasileiras, Design, Patrimônio Imaterial e Patrimônio Material tornaram-se Colegiados em 2012. Em 2013, durante a III CNC, foram feitas moções por diferentes grupos para a criação de mais colegiados, quais sejam, o de Cultura Alimentar, o das Expressões das Culturas LGBT, Culturas Indígenas, entre outras, passando a fazerem parte do conselho a partir de 2015 – ano em que houve novas escolhas de membros após a conferência supracitada. Em setembro de 2014, outra área passou a integrá-lo, a de Museus, que já era reivindicada há muito por trabalhadores do setor (Ascom/Ibram, 2014).

Em 2015, um novo método para a escolha dos conselheiros foi criado. Juca Ferreira volta a ser ministro de Cultura e a gestão do secretário de Articulação

Institucional (SAI/MinC), Vinícius Wu, previu uma série de mudanças na eleição do CNPC, de forma a promover um caráter mais abrangente, transparente e amplo ao processo, a ser realizado por meio da plataforma digital Vota Cultura. O processo de eleição incluiu a renovação de 16 colegiados setoriais. O processo eleitoral foi realizado de maneira descentralizada, por meio eletrônico e presencial, este último nos Encontros Estaduais Eleitorais e nos Fóruns Nacionais Setoriais, com o seguinte tema básico: “Participação Social na Gestão Cultural”.

No entanto, esse período também apresentou desafios para a participação social. A complexidade do sistema e a falta de recursos adequados em muitos municípios dificultaram a plena execução das políticas culturais descentralizadas. Apesar do estabelecimento de cotas para afrodescendentes e mulheres no processo eleitoral do CNPC em 2015, a representatividade destas minorias no espaço de decisão do conselho não se efetivou. Proporcionalmente, se considerados os dados das 1512 candidaturas iniciais, era de se esperar que, ao menos 40% dos representantes da sociedade civil fossem afro-brasileiros e 60% mulheres, enquanto que na realidade correspondem a 6% e 21% respectivamente. Portanto, pode-se concluir que apesar de ter sido um processo eleitoral de abrangência inédita do conselho de cultura, com duração de mais ou menos cinco meses, o resultado em termos de participação de mulheres e afrodescendentes no espaço de decisão do conselho, foi semelhante ao dos anos anteriores.

Alguns participantes reclamaram no site direcionado a publicação dos resultados e pesquisas sobre o CNPC 2015. As principais reclamações são direcionadas a divulgação dos resultados, que contêm erros ou não atendem as exigências e reivindicações feitas nas reuniões. O CNPC teve dificuldades em manter a participação ativa da sociedade civil, especialmente em contextos em que o acesso à informação e aos canais de decisão era limitado. Mesmo assim, o conselho manteve seu papel articulador, promovendo congressos e encontros para fortalecer o papel da sociedade civil.

REESTRUTURAÇÃO (2016-2019): RETROCESSOS E RESISTÊNCIAS

A partir de 2016, com as mudanças políticas e a consequente reestruturação do MinC, o CNPC passou por momentos de retração. Um exemplo é que, apesar de terem sido nomeados em 2016, os integrantes dos novos colegiados surgidos após 2013 não tiveram atuação plena no conselho. Apenas um dia depois das nomeações (Brasil, 2016),

Michel Temer, por meio da Medida Provisória nº 726/2016, extinguiu o Ministério da Cultura. Após a pressão popular e trabalhista dos setores artístico e cultural, que ficou conhecida como “Ocupa MinC”, o ministério retorna, mas já com baixíssimos recursos, e assim se seguiu até o último ano do governo Temer. Em novembro de 2016, a Portaria nº 316/2016 reduz drasticamente a composição do CNPC (Brasil, 2016). A IV CNC, que deveria ocorrer em 2017, não foi realizada, e, em quatro anos, houveram quatro ministros de Estado da Cultura, a saber: Marcelo Calero (maio/2016-nov./2016), Roberto Freire (nov./2016-maio/2017), João Batista de Andrade (interinamente, maio/2017-jul./2017) e Sérgio Sá (jul./2017-dez./2018). O cenário político instável levou à redução de investimentos e ao enfraquecimento de mecanismos de participação social, refletindo-se diretamente na atuação do conselho. Isso se deu, principalmente, devido ao Decreto nº 9.191 de 1º de novembro de 2017 (Brasil, 2017), que impediu a criação de novos colegiados e diminuiu a participação dos já existentes.

Apesar disso, movimentos de resistência dentro do próprio conselho e da sociedade civil se mobilizaram para garantir a continuidade da pasta. Durante esse período, a atuação do CNPC se concentrou na defesa dos avanços conquistados nos mandatos anteriores. Mesmo com a diminuição do apoio governamental, o conselho conseguiu promover discussões importantes sobre fomento cultural, resistência à censura e defesa da pluralidade cultural. A participação social, embora enfraquecida, continua a ser uma das prioridades do CNPC, especialmente na formulação de estratégias de resistência e políticas culturais.

2020-PRESENTE: REATIVAÇÃO E NOVOS DESAFIOS

No período mais recente, iniciado em 2020, apesar da extinção definitiva do MinC no primeiro mês da gestão Bolsonaro (2019-2022), o CNPC foi reativado num contexto de recuperação das políticas culturais e resistiu após períodos de incerteza. Agora, a política cultural nacional era administrada na Secretaria Especial de Cultura, em um primeiro momento vinculada ao Ministério da Cidadania e, depois, ao Ministério do Turismo. O conselho retomou a discussão sobre a participação social, buscando ampliar novamente a integração da sociedade civil no processo decisório e enfrentar os novos desafios da era digital e da pandemia. A reorganização de fóruns de participação, a implementação de políticas de fomento emergenciais, como a Lei Aldir Blanc 1, para o

setor cultural afetado pela pandemia e a criação de novas diretrizes para enfrentar a crise do setor foram algumas das ações empreendidas pelo CNPC neste período.

O foco voltou-se para a inovação nas formas de participação social, considerando os impactos da tecnologia na cultura e a necessidade de inclusão de novos atores, como produtores digitais e coletivos de artistas que surgiram durante uma pandemia. Ainda assim, não podemos esquecer o quanto os colegiados nesse período foram excluídos do Plenário do Conselho. Dos 26 colegiados, apenas Expressões Culturais Afro-brasileiras, Culturas Populares, Culturas Indígenas e Patrimônio Cultural estiveram presentes entre 2019 e 2022, e, por consequência dos grandes cortes tanto orçamentário como de pessoal, a atuação do conselho diminuiu. A participação social ficou dividida, majoritariamente, entre conselheiros que representaram as 5 regiões brasileiras, por meio de 2 titulares e 2 suplentes por cada região.

Seguindo a linha de Temer, em abril de 2019, Bolsonaro assina o Decreto nº 9.759 de 11 de abril de 2019, que extinguiu colegiados da administração pública federal direta, autárquica e fundacional, que incluem grupos como comitês e comissões, instituídos via decreto, ato normativo inferior ao decreto e ato de outro colegiado. O CNPC, porém, não pôde ser extinto devido à decisão do Supremo Tribunal Federal (STF) em proibir a extinção de conselhos criados por lei (Barbiéri; Oliveira, 2019). A pasta da Secretaria Especial de Cultura, em 4 anos, foi ocupada por 7 secretários distintos, a saber: Henrique Pires (jan/2019-ago/2019), José Paulo Martins (ago/2019-set/2019 e jan/2020-mar/2020), Ricardo Braga (set/2019-nov/2019), Roberto Alvim (nov./2019-jan./2020), Regina Duarte (mar/2020-jun/2020), Mário Frias (jun/2020-mar/2022) e Hélio Ferraz (mar/2022-dez/2022).

O CNPC continua enfrentando desafios relacionados à sustentabilidade das políticas culturais, mas busca alternativas para manter a sociedade civil integrada e ativa na formulação de estratégias que atendam à diversidade e às demandas contemporâneas. A chegada de Luiz Inácio Lula da Silva novamente ao poder, em janeiro de 2023, já refletiu em grandes conquistas para a área cultural, sendo a principal delas a volta do MinC. Após 11 anos, a IV CNC finalmente aconteceu em março de 2024, com novas moções e reivindicações da sociedade civil. Quanto ao CNPC, este ainda segue o formato de 2019, porém ocorre internamente a articulação para que um novo formato surja (Ministério da Cultura, 2024).

Ao analisarmos a composição dos Conselheiros do CNPC ao longo dos mandatos, podemos encontrar variações significativas que refletem as mudanças nas prioridades culturais e a dinâmica da participação social. Desde a sua criação, o CNPC buscou representar uma diversidade de segmentos culturais, incluindo artistas, produtores, acadêmicos e representantes de movimentos sociais. No entanto, a representatividade e a inclusão de diferentes vozes nem sempre foram constantes.

Comparar os dados dos mandatos do CNPC revela padrões interessantes em relação à rotatividade de conselheiros e às mudanças nas prioridades culturais. Nos mandatos iniciais, a maior parte dos conselheiros eram provenientes de segmentos artísticos tradicionais, como música e teatro. À medida que os anos avançavam, houve uma crescente inclusão de representações de áreas menos visíveis, como culturas populares e artistas de novas mídias como o setor de Games, por exemplo. Essa mudança indica um esforço do CNPC para se adaptar às demandas sociais e culturais contemporâneas.

No entanto, a análise também evidencia períodos em que a rotatividade dos conselheiros aumentou, resultando numa descontinuidade nas discussões e nas propostas de políticas culturais. Essa rotatividade muitas vezes coincide com mudanças nas gestões políticas, refletindo a instabilidade que afetou o conselho. Em alguns casos, isso levou a uma priorização de temas mais alinhados com as agendas governamentais do momento, em detrimento de questões que eram consideradas urgentes por setores menos favorecidos.

A análise das variações na composição e da comparação entre os dados dos mandatos nos permite entender como a interação entre os conselheiros e o contexto político impactou a efetividade do CNPC como um espaço de participação social.

PERCURSO DE PESQUISA: MÉTODOS, FONTES E PRODUTOS

A pesquisa sobre o CNPC exige a consulta a diversas fontes, como atas de reuniões, decretos e normativas, relatórios de atividades, e registros de conselheiros, tanto do governo quanto da sociedade civil. No entanto, a falta de uma organização clara e centralizada dessas informações representa uma das principais barreiras no processo de construção de uma linha do tempo detalhada e precisa. Documentos de mandatos anteriores, por exemplo, nem sempre estão disponíveis em plataformas públicas ou em

arquivos do Ministério da Cultura, o que exige um trabalho minucioso de busca em diferentes bases de dados, tanto digitais quanto físicas.

Essas lacunas são agravadas por mudanças políticas e administrativas que afetaram diretamente o funcionamento do CNPC, levando a descontinuidades em seu registro institucional. Períodos de transição entre governos, reformas estruturais e até momentos de desativação parcial ou total do conselho resultaram na ausência de documentos de reuniões e decisões importantes. Além disso, a desatualização de alguns documentos disponíveis online, bem como a inconsistência nas informações sobre a composição dos conselheiros e sua atuação, torna o acesso a dados fidedignos um desafio constante para os pesquisadores. Embora o conselho tenha como um de seus objetivos a promoção de um diálogo aberto entre o Estado e a sociedade, as informações sobre o impacto real dessa participação nos processos decisórios são fragmentadas e, muitas vezes, superficiais. Relatórios e atas de reuniões não detalham, de forma consistente, as contribuições da sociedade civil e a forma como essas demandas foram incorporadas nas políticas públicas culturais.

Para a realização mais efetiva da pesquisa, considerando a difusão de informações, a falta de documentos atualizados e a carência da disposição contínua de dados sobre as mudanças ocorridas no Conselho, como já aqui explicitado. Tivemos que recorrer a uma pesquisa com um trabalho de análise minuciosa do Diário Oficial por ano e data aproximados; a procura das atas dos encontros e reuniões dos conselhos em sites do governo; a análise bibliografias de outros trabalhos realizados sobre a temática e a utilização de ferramentas online para acesso a páginas já derrubadas ou excluídas da web. Além destes, contamos com o apoio de alguns profissionais estudiosos da área para a disposição de trabalhos e/ou diálogos que auxiliassem nossa pesquisa, são eles: Antônio Albino Rubim, Debora Rabello, Alexandre Barbalho, Vivian Fonseca, Adélia Zimbrão e a própria Lia Calabre, nossa orientadora do projeto. Outra parte essencial da pesquisa foi o levantamento de periódicos e notícias sobre o CNPC na Biblioteca Nacional e arquivos da “O Globo”, “Folha de São Paulo”, “Jornal do Brasil” entre outros. Entender as mudanças governamentais e as relações políticas de forma cronológica, ao realizar a organização de uma linha temporal, também contribui para a visualização espacial e mais ampla sobre o CNPC, de forma que algumas lacunas pudessem ter sido preenchidas.

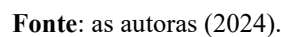
A identificação dessas lacunas documentais permite uma reflexão crítica sobre as práticas e os processos de participação social ao longo dos anos. Muitas vezes, a falta de registros detalhados sobre as deliberações, debates e decisões do CNPC limita a capacidade de entender como diferentes segmentos da sociedade civil foram integrados ou excluídos desse espaço. Ao preencher essas lacunas, será possível reconstruir narrativas que evidenciam as vozes e as demandas que foram negligenciadas, enriquecendo o debate sobre inclusão e diversidade nas políticas culturais.

Além disso, compreender as variações na composição dos conselheiros e as mudanças de prioridades ao longo do tempo ajuda a contextualizar as transformações na cultura brasileira. O CNPC, enquanto órgão central de formulação de políticas culturais, desempenha um papel estratégico na articulação entre o Estado e a sociedade civil. Portanto, investigar as razões por trás da rotatividade de conselheiros e das mudanças nas pautas culturais é crucial para identificar como essas dinâmicas impactam a implementação de políticas que atendem às necessidades da população.

Preencher essas lacunas também é vital para fortalecer a responsabilização do CNPC e garantir que as políticas culturais sejam formuladas de maneira transparente e participativa. Quando a sociedade civil tem acesso a registros e informações claras sobre as decisões do conselho, torna-se mais fácil exigir que suas demandas sejam ouvidas.

A respeito de produtos realizados ao longo de mais de 12 meses de pesquisa, destacamos uma Linha do Tempo (Figura 1), com os acontecimentos políticos e administrativos mais importantes para compreender o caminho que fez-se chegar até o CNPC atual, uma Lista de Conselheiros (Figura 2) que fizeram parte do Plenário, desde a implementação do conselho (2005) até os dias atuais e, em decorrência desta, uma lista contendo a biografia de conselheiros a serem entrevistados (Figura 3) para a realização da parte da metodologia baseada na História Oral, como uma forma de melhor compreendermos, do ponto de vista de conselheiros que mais permaneceram no conselho ao longo de diversos mandatos, os debates surgidos durante os encontros que idealizaram o que viriam a ser as políticas públicas de cultura a nível federal.

Figura 1 - Linha do Tempo CNPC (mar. 1985 - mar. 2024).

[illegible]

Fonte: as autoras (2024).

Figura 3 - Biografia dos Conselheiros a serem entrevistados.



Fonte: as autoras (2024).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma análise da linha do tempo do Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC) revela padrões e alterações importantes que moldaram sua atuação e impacto nas políticas culturais brasileiras. Desde a sua criação em 2005, o CNPC passou por diferentes fases, cada uma refletindo as dinâmicas sociais e políticas do país. A primeira fase, marcada pela estruturação e fortalecimento da participação social, distribuiu um ambiente favorável ao diálogo entre o Estado e a sociedade civil. Posteriormente, a expansão do Sistema Nacional de Cultura trouxe novos desafios e oportunidades, destacando a necessidade de uma descentralização efetiva das políticas culturais.

Contudo, a análise também evidenciou variações na composição dos conselheiros, bem como a rotatividade e mudanças nas prioridades culturais, o que, por sua vez, impactou a efetividade do conselho em representar a diversidade cultural brasileira. As lacunas na documentação histórica e nos registros públicos ressaltam a necessidade de uma reflexão crítica sobre as práticas de participação social ao longo dos mandatos. Essas lacunas, quando preenchidas, não apenas fortalecem a compreensão do papel do CNPC, mas também são valiosas para a construção de políticas culturais mais inclusivas e representativas.

A reafirmação da importância de pesquisas contínuas é essencial para fornecer uma visão mais robusta do impacto do CNPC na política cultural brasileira. Tais

investigações não apenas iluminam os avanços e retrocessos, mas também oferecem subsídios para a formulação de estratégias que garantam a diversidade e a inclusão nas discussões sobre cultura. Além disso, a transparência e o acesso à informação são elementos cruciais para promover a responsabilização do CNPC e fortalecer a confiança entre o conselho e a sociedade civil.

Por fim, é vital que futuras pesquisas explorem a continuidade ou a reformulação do CNPC no contexto atual. Diante das mudanças nas demandas sociais e das políticas de crise que impactam a cultura, é necessário investigar como o CNPC pode se adaptar e inovar para atender às necessidades emergentes da sociedade brasileira. A análise das experiências passadas do conselho, aliada a um olhar crítico sobre o presente, pode abrir caminhos para uma atuação mais eficaz e representativa, garantindo que a política cultural no Brasil seja um espaço de participação ativa e inclusão de todas as vozes.

Em suma, a linha do tempo da CNPC não reflete apenas a evolução das políticas culturais, mas também aponta para a necessidade de um compromisso contínuo com a pesquisa, a inclusão e a transparência, elementos fundamentais para o fortalecimento da cultura brasileira e da participação social nas decisões que a moldam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Mariana de Araujo; RISCADO, Julia Erminia. **Participação social nas políticas culturais**: o Conselho Nacional de Políticas Culturais e o contexto de crise democrática. Políticas Culturais em Revista, Salvador, 2019, v. 12, n. 2, p. 50–71. Disponível em: <https://doi.org/10.9771/pcr.v12i2.32669>. Acesso em: 22 ago. 2024.

ASCOM/IBRAM. **CNPC reconhece Comitê Gestor do SBM como Colegiado Setorial de Museus**. [S.l.], 24 set. 2014. Disponível em: <https://antigo.museus.gov.br/cnpc-reconhece-comite-gestor-do-sbm-como-colegiado-setorial-de-museus/>. Acesso em: 3 ago. 2024.

BARBIÉRI, Luiz Felipe; OLIVEIRA, Mariana. STF impede Bolsonaro de extinguir via decreto conselhos federais criados por lei. **g1**, Política, 13 jun. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/06/13/stf-conclui-julgamento-e-impede-bolsonaro-de-fechar-conselhos-federais-criados-por-lei.ghtml>. Acesso em: 14 ago. 2024.

BENJAMIN, Walter. **O conceito de história**. 1. ed. São Paulo: Alameda Editorial, 2020.

BRASIL. **Portaria nº 316, de 14 de novembro de 2016**. Disponível: <https://cnpc.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/3/2017/03/PORTARIA-Nº-316-DE-14-NOVEMBRO-DE-2016.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2024.

BRASIL. **Decreto no 5.520, de 24 de agosto de 2005**. Institui o Sistema Federal de Cultura - SFC e dispõe sobre a composição e o funcionamento do Conselho Nacional de Política Cultural - CNPC do Ministério da Cultura, e dá outras providências. Diário Oficial da União: Brasília, DF, 24 ago. 2005. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2005/decreto/d5520.htm. Acesso em: 11 nov. 2023.

BRASIL. **Emenda Constitucional nº 71 de 29 de novembro de 2012**. Acrescenta o art. 216-A à Constituição Federal para instituir o Sistema Nacional de Cultura. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/Emendas/Emc/emc71.htm. Acesso em: 4 maio 2024.

BRASIL. **Portaria nº 60, de 11 de maio de 2016**. Disponível em: <https://cnpc.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/3/2017/03/PORTARIA-No-60-DE-11-DE-MAIO-DE-2016.pdf>. Acesso em: 27 nov. 2023.

BRASIL. **Decreto nº 9.191, de 1º de novembro de 2017**. Estabelece as normas e as diretrizes para elaboração, redação, alteração, consolidação e encaminhamento de propostas de atos normativos ao Presidente da República pelos Ministros de Estado. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2017/decreto/D9191impressao.htm. Acesso em: 23 fev. 2024.

BRASIL. **Medida Provisória nº 726, de 12 de maio de 2016**. 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#:~:text=MEDIDA%20PROVISÓRIA%20Nº%20726%2C%20DE%2012%20DE%20MAIO%20DE%202016.&text=Altera%20e%20revoga%20dispositivos%20da,da%20República%20e%20dos%20Ministérios.&text=IX%20-%20a%20Secretaria%20de%20Comunicação%20Social%20da%20Presidência%20da%20República. Acesso em: 15 mar. 2024.

CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2009.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. O papel dos colegiados na definição dos incentivos públicos à cultura. **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, v. 1, n. 1, 2008, p. 73-87. Disponível em: <https://conselhosdecultura.ufba.br/pdf/Humberto%20Cunha%20-%20O%20papel%20dos%20Colegiados.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2023.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Câmara temática discute reformulação do Conselho Nacional de Política Cultural**. 11 mar. 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/camara-tematica-discute-reformulacao-do-conselho-nacional-de-politica-cultural>. Acesso em: 14 out. 2024.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Conselho Nacional de Política Cultural, o que é?: estrutura e atribuições**. 2016. Disponível em: https://cnpc.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/3/2016/05/Cartilha_CNPC_148x21_Final.pdf. Acesso em: 4 nov. 2023.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Portaria nº 28 de 19 de março de 2010**. Publica Regimento Interno do Conselho Nacional de Política Cultural. Disponível em: https://plenario.cnpc.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/26/2016/05/Portaria-nº-28_19032010-Regimento-Interno.pdf. Acesso em: 10 nov. 2023.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Portaria MinC nº 40 de 31 de maio de 2006**. Institui as Câmaras Setoriais de Artes Visuais, do Circo, da Dança, do Livro e Leitura, do Teatro e da Música. Disponível em: <https://www.legisweb.com.br/legislacao/?id=195261>. Acesso em: 12 abr. 2024.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Portaria nº 65, de 11 de setembro de 2009**. Publica a reprodução integral do Regimento Interno da II Conferência Nacional de Cultura, com alterações. Disponível

em: https://www.ipea.gov.br/participacao/images/pdfs/conferencias/Cultura_II/regimento_2_conferencia_cultura.pdf. Acesso em: 19 jan. 2024.

PORTAL DA CULTURA. **O que são as Câmaras Setoriais de Cultura?**. Disponível em: thacker.diraol.eng.br/mirrors/www.cultura.gov.br/site/index.html%3Fp=519. Acesso em: 6 dez. 2023.

REIS, Paula Félix dos. **Políticas culturais do governo Lula: análise do Sistema e Plano Nacional de Cultura**. 2008. Dissertação (Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios**. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (org.). *Políticas Culturais no Brasil*. Coleção CULT, p. 12-36.

SANTIAGO, Leonardo Alexandre. **Participação social e diversidade cultural: o Conselho Nacional de Política Cultural como instância plural na formulação da política nacional de cultura**. CONGRESSO INTERNACIONAL FÓRUM UNIVERSITÁRIO DO MERCOSUL (FOMERCO), 16, UFBA, Salvador, 27-29 set. 2017.

SANTOS, Giordanna. **Participação política no Colegiado Setorial de Culturas Populares, do Ministério da Cultura (MinC): uma análise a partir dos canais participativos**. *Revista Internacional de Estudios Políticos, Cívicos y Comunales*, v. 5, n. 1, pp-23-36, 2016.

SOTO, Cecília Vásquez. **Papel e atuação do CNPC na atual dinâmica cultural**. ENECULT, Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 6, Salvador, 25-27 maio 2010.

TEMPO, PROCESSO E CONSTRUÇÕES: 4ª CONFERÊNCIA NACIONAL DE CULTURA E 20 ANOS DO PROGRAMA CULTURA VIVA

Cleisemery Campos da Costa¹

RESUMO: Ponderações sobre o processo de participação social estimulado no primeiro governo do Presidente Lula, e seus desdobramentos enquanto um dos grandes desafios do MinC, no governo atual, frente a retomada do Programa Cultura Viva, após a realização da 4ª Conferência Nacional de Cultura.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas Culturais, participação social, cultura, cidades.

Nos dois primeiros governos do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, a partir de 2003, a existência uma contínua promoção do exercício de cidadania cultural, da liberdade de expressão, da autonomia, da diversidade e memória, contribuiu para a potencialização dos processos culturais e artísticos no Brasil. Período esse que proporcionou um cenário favorável para a implantação do Programa Cultura Viva.

Nos pilares norteadores do Ministério da Cultura, capitaneado pelo Ministro Gilberto Gil, onde o investimento de uma política cultural para todos os brasileiros perpassava as características do Programa Cultura Viva uma das políticas inovadoras implantadas pelo Governo Lula onde estavam inseridos vários grupos de excluídos, de socialmente desfavorecidos, pessoas em situação de vulnerabilidade social, o inovador programa demarca tempos novos na Cultura brasileira.

É identificável a linha adotada pelo Ministério da Cultura (MinC), com as novas orientações de governo para a área cultural, de acordo com as propostas do documento *A imaginação a serviço do Brasil* (Fundação Perseu Abramo), elaborado por especialistas do Partido dos Trabalhadores e apoiadores, contendo um conjunto de temas com um novo projeto de políticas públicas de cultura para o País, na então terceira campanha de Lula (PT) para Presidente do Brasil.

As novas práticas implantadas pelo MinC, para a garantia do acesso à cultura, envolvendo de modo amplo, inclusivo e democrático estímulos para a participação

¹ Arte educadora no Teatro de Bonecos Trio de Três; Doutora em História Social (FFP – UERJ); Pesquisa e consultoria Políticas Culturais. E-mail: praiadaluz64@gmail.com

social, na vivência do conceito “Cultura é direito”, possibilitou a ousadia de pensar um programa com a envergadura do Cultura Viva², que descortina um Brasil para muitos, ainda desconhecido.

O Cultura Viva, criado por decreto em 2004, foi institucionalizado 10 anos depois por meio da Lei Federal Nº 13.018/2014. É a política cultural de base comunitária mais importante do Brasil, atuando na defesa e promoção da diversidade cultural, a partir do fortalecimento, articulação, capacitação e fomento de ações de entidades, coletivos e agentes culturais, além de apoiar, valorizar e divulgar as culturas e os fazeres culturais em seus diferentes territórios. No período de 2004 a 2011 o Programa Cultura Viva apoiou a instalação de 3.670 Pontos de Cultura, presentes em todos os estados brasileiros, alcançando cerca de mil municípios.

A implementação do programa Cultura Viva, um conjunto inovador de políticas nos diversos territórios, chegou a investir mais de R\$ 100 milhões por ano. No Brasil existem movimentos sociais e culturais expressivos, com espaços alternativos e dinamismos que em nada se assemelham aos das grandes indústrias culturais. Esses movimentos e/ou grupos foram reconhecidos em sua atuação cultural através do programa Cultura Viva, como PONTOS DE CULTURA. Essa dinâmica cultural passou a ser reconhecida nas políticas culturais brasileiras de forma significativa, em especial, através do Programa Arte, Cultura e Cidadania – Cultura Viva. O Ipea realizou a primeira pesquisa sobre o programa Cultura Viva, com 526 pontos de cultura conveniados em todas as regiões do país (em 2010 esse número já ultrapassava as 2.500 unidades). Hoje estão presentes em todos os estados do país e, em sua maioria, através dos convênios entre o governo federal, os governos estaduais, ou iniciativas de prefeituras. Acordado ao aparato redistributivo como marca do período Lula, o

² Portaria/MinC nº 156/2004 - Cria o Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania - CULTURA VIVA. A Política Nacional de Cultura Viva – PNCV, é uma política pública de Estado gerida de forma compartilhada pela SCDC/MinC em parcerias intergovernamentais e com governos estaduais, distrital, municipais, grupos e instituições culturais, gestores e produtores culturais e sociedade civil, para articular, capacitar e fomentar ações realizadas por entidades, coletivos e agentes culturais em suas comunidades, bem como apoiar, valorizar, reconhecer, dimensionar e divulgar as culturas e os fazeres culturais em seus diferentes territórios. Surgiu com o antigo Programa Cultura Viva (2004) e sua origem remonta à Constituição Federal de 1988, que estabelece o dever do Estado (Poder Público de todas as esferas) em garantir ao cidadão o pleno exercício dos direitos culturais e o acesso às fontes da cultura nacional, além do fomento, valorização e incentivo à produção, difusão e circulação de conhecimento, a universalização do acesso aos bens e serviços culturais e a cooperação entre os entes federados, os agentes públicos e privados atuantes na área cultural, entre outros (CF/88, art. 216-A, § 1º, incisos I a IV).

programa reivindica a ampliação do número de destinatários dos fundos públicos para a produção da cultura. Esta síntese reuni as características da autonomia da gestão à dureza do trajeto burocrático do campo político, sem os rompimentos com as estruturas majoritárias do financiamento à cultura, com base nas leis de renúncia fiscal. Emprasta a correspondência do carisma ao grupo ministerial, em especial ao seu criador, Célio Turino, e constrói as posses de atributos dos demandantes nas escolhas do próprio Ministério, como a intensa promoção de mudanças institucionais para executar o programa que impacta a produção cultural popular, funcionara como um amplo repositório de editais dedicados a políticas de fomento e premiação a segmentos culturais com baixa capacidade de disputa nas leis de incentivo, por suas características identitárias de organização e acesso às políticas públicas de cultura, e ao Estado de maneira geral.” (DOMINGUES, 2008, p.43)

Integrando o contexto que prepara o ambiente para a implantação do Programa Cultura Viva, inicialmente deflagrado com os primeiros 100 Pontos de Cultura selecionados a partir de seleção pública do Ministério da Cultura, identifica-se uma relação direta do Cultura Viva com as Conferências Nacionais de Cultura, palco de fortalecimento e estímulo de criação e gestão cultural no Brasil, onde uma rede de parceiros e variados sujeitos sociais, grupos, coletivos e entidades culturais, sem fins lucrativos, debatem sobre políticas públicas do país.

O Seminário “Cultura para Todos”, em 2003, que fez parte do percurso da construção coletiva do projeto democrático inaugurado pelo MinC, foi o primeiro passo de uma série de ações voltadas ao envolvimento dos cidadãos na avaliação e no direcionamento dos rumos das políticas culturais, base para planejamentos futuros, pontualmente discutidos e avaliados na 1ª Conferência Nacional de Cultura, em 2005.

A realização de três Conferências Nacionais organizadas pelo MinC (1ª conferência nacional - 2005; 2ª conferência nacional – 2010 e 3ª conferência nacional - 2013), com a presença de diversos atores da sociedade civil, até então excluídos do processo de participação direta na construção de propostas para as políticas públicas, além de traçar tarefas para a formulação do Plano Nacional de Cultura (PNC), desencadeou um processo singular de potencialização do fazer artístico e cultural em escala nacional, saindo do costumeiro eixo Rio – São Paulo.

As conferências, com agendas periódicas, envolvendo o poder público e a sociedade civil, convocadas pelo Poder Executivo (da União, estados, municípios e Distrito Federal), confere momento único para avaliar as políticas culturais. E ainda,

analisam a conjuntura cultural do País, potencializando a mobilização de novos sujeitos sociais.

Tais desdobramentos são evidenciados pela presença dos novos debates públicos, pela visibilidade ampliada do setor cultural com a participação direta dos atores interessados. Novas perspectivas, articulações e arranjos de aprofundamento da democracia. Para o MinC, a realização da 1ª Conferência Nacional de Cultura (1ª CNC), entre os dias 13 e 16 de dezembro de 2005, na Academia Nacional de Tênis (Brasília-DF), foi estratégica para estimular e provocar a mobilização da sociedade e dos governos (municipais e estaduais) em torno da constituição do novo modelo de gestão de política cultural, o Sistema Nacional de Cultura (SNC), que tinha, entre outras ações e atribuições, a operacionalização do PNC. A 1ª CNC gerou mais de 400 encontros municipais, intermunicipais, estaduais e setoriais, além da plenária nacional.³ Com o tema “Estado e sociedade construindo políticas públicas de cultura”, cinco eixos norteadores movimentaram as cinco regiões do Brasil: gestão pública da cultura; cultura é direito e cidadania; economia da cultura; patrimônio cultural e comunicação é cultura.

Após a 1ª CNC, o MinC avança na institucionalidade do SNC com a instalação do Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC), com as discussões para formulação e elaboração do PNC e para a aprovação de um mecanismo estratégico, o Fundo Nacional de Cultura, na composição do chamado “CPF da Cultura”: Conselho (e Conferências), Plano e Fundo.

A 2ª Conferência Nacional de Cultura (2ª CNC), realizada entre os dias 11 e 14 de março de 2010, com o tema “Cultura, Diversidade, Cidadania e Desenvolvimento”, foi o primeiro grande encontro de debate público sobre as políticas culturais no período de vigência do PNC, ou seja, um literal momento de conferir o andamento do Plano Nacional de Cultura. Sobretudo, o encontro estimulou, nas cinco regiões do país, a elaboração de planos estaduais e municipais, discutindo estratégias de implantação e instrumentos de avaliação e acompanhamento dos planos de cultura. Na CNC a sociedade civil visualiza claramente a definição de responsabilidades das organizações públicas,

³ O ciclo de discussões mobilizou mais de 60 mil pessoas, incluindo gestores de cerca de 1200 municípios, de 19 estados e do Distrito Federal. Todos esses números atestam a fabulosa estratégia que foi a 1ª CNC, como mais uma etapa de implantação do próprio SNC, envolvendo os entes federados. Das finalidades propostas na 1ª Conferência Nacional de Cultura (1ª CNC), foi fundamental a articulação efetivada entre entes federados - prefeituras e governos estaduais - na viabilização de construção de uma política cultural de âmbito nacional, que pudesse ser chamada de públicas. (ANAIS DA 1ª CNC, 2005)

privadas e civis. É a ocasião que se mede, em detalhes, funcionamento, acompanhamento e avaliação das políticas culturais no Brasil, com a adoção de uma nova rota quanto a execução das políticas públicas para o setor cultural.

A 3ª Conferência Nacional de Cultura (3ª CNC), realizada entre os dias 26 e 29 de novembro de 2013, tratou do tema: "Uma Política de Estado para a Cultura: desafios do Sistema Nacional de Cultura". Dos seus objetivos principais, a discussão para o aprimoramento da articulação e cooperação institucional entre os entes federativos e destes com a sociedade civil, povos indígenas e povos e comunidades tradicionais, para a dinamização dos sistemas de participação e controle social na gestão das políticas públicas de cultura para implementação e consolidação dos Sistemas Nacional, Estaduais/Distrito Federal, Municipais e Setoriais de Cultura, envolvendo os respectivos componentes.

Dentre os desdobramentos das três conferências nacionais, onde pela primeira vez na história do Brasil é traçada uma autêntica linha norteadora de política de Estado para a cultura, se destaca a construção de novos marcos legais para nortear as políticas culturais dos próximos anos, com a participação da sociedade civil.

Em especial, um conjunto de propostas aclamado pela maioria dos delegados, como a necessidade de implantação dos sistemas nacional, estaduais, distrital e municipais de cultura, a consolidação, institucionalização e implementação do SNC, constituído de órgãos específicos de cultura, conselhos de política cultural consultivos, deliberativos e fiscalizadores, tendo, no mínimo, 50% de representantes da sociedade civil eleitos democraticamente pelos respectivos segmentos, planos e fundos de cultura, comissões intergestoras, sistemas setoriais e programas de formação na área da cultura, na União, Estados, Municípios e no Distrito Federal e garantia de realização periódica das conferências de cultura.

A efetividade de tais políticas só alcançará ser empreendida e avaliada por um sistema de gestão articulado para a otimização dos investimentos -, e com participação qualificada pelo grau de informação agregado aos processos decisórios e pela qualificação do funcionamento do Estado e dos próprios agentes sociais, que passam, enquanto representantes, a integrar o conceito de Poder Público que a Conferência consagra e que nós abraçamos. Tal sistema está batizado como o Sistema Nacional de Cultura (Ministério da Cultura, 2006)

Resultado direto das conferências nacionais, as pautas que são tratadas no

Congresso Nacional se desdobram em reflexos para algumas Assembleias Legislativas Estaduais e Câmaras de Vereadores, como a PEC 416/2005, que institui o Sistema Nacional de Cultura; a PEC 150/2003, que designa recursos financeiros à cultura com vinculação orçamentária; a PEC 049/2007, que insere a cultura no rol dos direitos sociais da Constituição Federal; projetos de lei que instituem o Plano Nacional de Cultura e o Programa de Fomento e Incentivo à Cultura e a Lei Cultura Viva (Nº 13.018 de 22 de julho de 2014), que institui a Política Nacional de Cultura Viva, dentre outras.

Após uma lacuna de 11 anos foi realizada, entre os dias 04 e 08 de março de 2024, a 4ª Conferência Nacional de Cultura (4ª CNC) sob o tema “Democracia e Direito à Cultura”, com quase 5 mil participantes no Centro de Convenções Ulysses Guimarães (Brasília – DF). Entre delegações estaduais, delegações setoriais, convidados e observadores, a expectativa de discussão acumulava seis anos de retrocesso, retratação e perseguição que o setor cultural sofreu ao longo dos Governos Temer e Bolsonaro.

Ovacionado na abertura da 4ª CNC, a presença do Presidente Lula demarca, de modo histórico, o que foi a maior Conferência Nacional de Cultura, em números, quando foram realizadas 26 conferências estaduais, 01 conferência distrital e mais de 2769 conferências municipais nas etapas anteriores de preparação para o encontro nacional. Encerrado o hiato de 11 anos, a 4ª CNC celebra a retomada das discussões das políticas culturais nas cidades e estados, em meio ao entusiasmo do retorno do próprio Ministério da Cultura, no terceiro Governo Lula.

Delegada pela sociedade civil nas três conferências nacionais anteriores, participei da 4ª CNC como convidada da Secretaria Nacional dos Comitês de Cultura - MinC. Identifiquei situações peculiares entre os participantes: alguns se moviam sob interesse pessoal, sem avaliar a potência e amplitude das ações coletivas, ou ainda, sem o acúmulo de uma discussão do que o setor cultural tinha conquistado, entre 2003 e 2010.

As manifestações e falas mais acaloradas, desinformação e ansiedade, demonstraram a falta de acompanhamento do contexto de muitos dos participantes, frente o volume de informações para o debate expresso nos objetivos da 4ª CNC.⁴ Na divisão

⁴ Objetivos 4ª CNC: I - ampliar o debate com a sociedade sobre o conceito de cultura como política; II - promover a avaliação do Plano Nacional de Cultura - PNC; III - propor diretrizes para a criação de um novo PNC; IV - definir diretrizes prioritárias para garantir transversalidades nas políticas públicas de cultura; V - potencializar a adesão dos Estados e Municípios ao Sistema Nacional de Cultura - SNC; VI - debater sobre a divisão de atribuições entre os entes federados; e VII - construir uma política sociocultural que fortaleça a democracia participativa. (CADERNO DA 4ª CNC, 2024)

dos grupos, por eixos, ficou ainda mais evidente a distância entre os participantes, com instantânea identificação daqueles classificados como “dinossauros”, pela trajetória antecedente dos recentes 20 anos, e aqueles recém chegados no processo, ainda por absover e compreender o contexto das políticas culturais conquistadas a partir do ano de 2003, no início da gestão do Ministro Gilberto Gil à frente do MinC.

Mais uma vez, desde a realização da 1ª CNC, a constatação quanto a necessidade fundamental de manter contínuo investimento para formação e capacitação de gestores públicos de cultura e dos trabalhadores de cultura atuantes na sociedade civil.

Na discussão dos eixos⁵ muitos ponteiros de cultura, fato que retrata ação constante ao longo de 20 anos, e a prática das características do Programa Nacional Cultura Viva: reconhecer e valorizar a diversidade cultural do país; promover e preservar a memória ancestral e impulsionar a construção coletiva de um futuro culturalmente rico, criativo e inclusivo.

Apesar dos números eloquentes e do ambiente festivo, ainda com respingos da terceira vitória de Lula para o Planalto, a 4ª CNC, que enfrentou desafios indiscutíveis para sua realização, apresentou resultados abaixo da expectativa que a antecedeu, em especial, pela fragilidade das discussões e pela metodologia aplicada para validação dos desdobramentos em torno da revisão do PNC, matéria prioritária na convocação da 4ª CNC, mesmo com uma presença mais participativa do Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC).

Mesmo com tais percepções, com pouco mais de um ano do Ministério da Cultura retomado, se reorganizando institucionalmente na estrutura do governo federal, ainda sob muitos efeitos do desmonte promovido pelo governo anterior, a realização da 4ª CNC e o tanto que ela provocou e estimulou nos estados e cidades, foi impacto positivo para o setor cultural.⁶

A recepção da Ministra Margareth Menezes, em pessoa, saudando a chegada dos

⁵ Temas Eixos 4ª CNC: Institucionalização, Marcos Legais e Sistema Nacional de Cultura; Democratização do acesso à cultura e Participação Social; Identidade, Patrimônio e Memória; Diversidade Cultural e Transversalidades de Gênero, Raça e Acessibilidade na Política Cultural; Economia Criativa, Trabalho, Renda e Sustentabilidade; e Direito às Artes e às Linguagens Digitais (CADERNO DA 4ª CNC, 2024).

⁶ Acesso às informações da 4ª CNC (Portaria MinC Nº 45, de 14 de julho de 2023, e Portaria de prorrogação), documentos orientadores e programação. Disponível em: < <https://www.gov.br/.../4a-conferencia-nacional-de-cultura-1> >.

delegados, convidados e observadores no Centro de Convenções Ulysses Guimarães, foi demonstrativo afetoso do que representou a 4ª CNC. E ainda, a agenda meticulosamente planejada do MinC, junto com parlamentares, para aprovação do projeto de lei que criou o marco regulatório do Sistema Nacional de Cultura, em plena 4ª CNC.

Incluída na pauta para votação, o projeto de lei aprovado garante os direitos culturais entre os entes federativos (gestão conjunta das políticas públicas do setor), previsto na Constituição Brasileira (emenda 71), fundamentado no Plano Nacional de Cultura (PNC - Lei 12.343/2010).

O anúncio foi festejado entre delegados, observadores e convidados da 4ª CNC, com notícia amplamente explorada Brasil à fora pela Rede Nacional de Gestores Municipais de Cultura, com entusiasmada presença de parlamentares do Congresso Nacional no Centro de Convenções Ulysses Guimarães.

As agendas que se multiplicam em celebração pelos 20 anos do Programa Cultura Viva, refletem os desdobramentos do processo da 4ª CNC, onde a valorização e reconhecimento dos Pontos e Pontões de Cultura, espalhados pelo país, é fato político para ser amplificado em valorização direta às manifestações da cultura brasileira, perseguida nos recentes anos anteriores com ações sistemáticas dos governos Temer e Bolsonaro pela invisibilidade desses agentes culturais, naquela que foi, deliberadamente, no âmbito do Estado brasileiro uma atitude de apagamento da dimensão simbólica da nossa Cultura.

O MinC, ao potencializar os 20 anos do Programa Cultura Viva, em paralelo a realização da 4ª CNC, com espaço de reunião da Comissão Nacional de Pontos de Cultura (CNPdC), em ampla discussão dos principais desafios da Política Nacional Cultura Viva e outras agendas envolvendo diversos sujeitos sociais, entre artistas, acadêmicos, pesquisadores, trabalhadores de cultura, parlamentares e gestores públicos, demarca os objetivos do Programa Nacional Cultura Viva, em uma atitude de retroalimentação da sua própria recondução na estrutura governamental e na retomada da promoção da arte e da cultura na pauta nacional.

Nesta atitude, o investimento do MinC, ao realizar a 4ª CNC, investe na sintonia dos anseios e perspectivas dos defensores do Programa Cultura Viva e potencializa os objetivos do Governo Lula com a própria retomada da pasta da Cultura.

Desde o primeiro governo do presidente Luís Inácio Lula da Silva, o diálogo tem sido uma das marcas da atuação do Ministério da Cultura. A recriação do Ministério da Cultura também é o reestabelecimento do diálogo e da participação social como valor central ao fazer política cultural. Pensar e implementar política cultural também é fazer cultura. O campo cultural configura a sua política, e esta ajuda a reconfigurar o

seu campo, num processo de retroalimentação histórica contínua. E a cultura de política cultural que almejamos é inclusiva, democrática e comprometida com o processo de desenvolvimento pleno do Brasil. Hoje, em um contexto de retomada democrática, o norte da participação social torna-se ainda mais estratégico. Se democratizar a cultura sempre foi um debate necessário, torna-se igualmente relevante culturalizar a democracia no Brasil (Margareth Menezes da Purificação - Ministra de Estado da Cultura/Caderno 4ª CNC)

Para o MinC, era vital o movimento político de garantir o exercício dos direitos culturais dos cidadãos brasileiros e da promoção de inclusão social, com o combate à discriminação, reconhecendo e valorizando a diversidade cultural brasileira.

Tal movimento, junto com o estímulo de retomada de maior participação social na elaboração e gestão de políticas públicas, está associado a garantia do respeito à cultura como direito de cidadania, em uma soma necessária para o estabelecimento de um ambiente de fortalecimento institucional do próprio Ministério da Cultura, tanto na estrutura governamental, como em especial, diante da sociedade brasileira.

O indiscutível apoio do MinC pela revitalização dos Pontos e Pontões de Cultura, com uma vultosa projeção orçamentária através da Política Nacional Aldir Blanc | PNAB⁷, e destinação de políticas específicas⁸, além de ações em cumprimento à ampliação de Pontos e Pontões, como previsto no PNC, evidenciam a importância da capilaridade do Programa Cultura Viva para o fortalecimento da pasta da Cultura no

⁷ A Política Nacional Cultura Viva (PNCV) foi retomada em 2023 com o maior investimento da história por meio da Política Nacional Aldir Blanc (PNAB), que fomentará o setor cultural mediante repasses anuais de R\$ 3 bilhões da União aos Estados, Distrito Federal e Municípios de forma continuada até 2027, totalizando R\$ 15 bilhões. Desse total, pelo menos, R\$ 1,6 bilhão serão destinados à Cultura Viva, considerando os cinco anos de implementação da PNAB. Somente neste ano, o valor deverá chegar a R\$ 400 milhões. Isso porque os municípios beneficiados com mais de R\$ 360 mil da PNAB deverão destinar, no mínimo, 25% desse valor para a Cultura Viva, enquanto os estados e o DF investirão ao menos 10% do valor recebido. Os demais municípios também podem investir na PNCV, fazendo a ampliação do acesso ao fomento cultural aos grupos locais. Disponível em: < <https://www.gov.br/culturaviva/pt-br/rede-cultura-viva/cultura-viva-na-pnab> >. Acesso em 07 dez.2024.

⁸ Cartilha Cultura Viva. Disponível em: < https://www.gov.br/culturaviva/pt-br/rede-cultura-viva/cultura-viva-na-pnab/pg_cartilha-culturaviva_pnab-0107.pdf >.

terceiro governo Lula.

Entre a portaria, no ano de 2004, a aprovação da lei em 2014⁹, até esse momento de celebração de 20 anos, a Política Nacional de Cultura Viva, apesar do vácuo provocado pela ausência de investimentos e ações pontuais do Poder Executivo, em alguns períodos, apresenta uma consistente resistência, considerando a própria verve do Cultura Viva, os pilares do programa - Empoderamento; Autonomia; Protagonismo sociocultural.

Um passeio pelas trocas de mensagens e conversas nos Fóruns dos Pontos de Cultura municipais, regionais e o do Estado do Rio de Janeiro, esse último fruto direto daquela que foi a primeira crise dos Pontos de Cultura (o não pagamento dos agentes de cultura viva em 2006, quando o Ministro da Cultura Gilberto Gil e seu Secretário Celio Turino, passam horas em negociação com os ponteiros de cultura no Palácio Capanema), atestam a condição de manutenção da concepção dos Pontos de Cultura, as relações conceituais que entrelaçam os sujeitos sociais que abraçam o Programa Cultura Viva como ação constante e contínua de sua prática e fazer cultural.

Entre 2016 e 2022, esse fazer cultural manteve a luta pelo território, pela terra, pelo reconhecimento de gênero, cor e raça, onde Pontos de Cultura e Pontões, ultrapassaram o formato dos planos de trabalho para além de suas atividades estabelecidas nos convênios, tratados, prêmios e bolsas concedidas pelas diferentes esferas de governo.

No movimento “Ocupa MinC”¹⁰ entre os muitos agentes culturais na resistência

⁹ Lei Cultura Viva - Nº 13.018 de 22 de julho de 2014, que institui a PNC. Caracteriza-se como a primeira política de base comunitária do Sistema Nacional da Cultura (SNC) e alcança grande dimensão nacional e internacional, sendo ainda a base para a criação do Programa IberCultura Viva em 2014 - sendo, atualmente, uma referência para políticas culturais de base comunitária em vários países da América Latina. Desenhada para valorizar a cultura de base comunitária, a articulação em rede e a gestão compartilhada, com base nos princípios da autonomia, protagonismo e empoderamento da sociedade civil, a PNCV contempla iniciativas ligadas à economia solidária, produção cultural urbana e periférica, cultura digital, cultura popular, às comunidades indígenas, quilombolas, de matriz africana, aos segmentos da infância e juventude, abrangendo todos os tipos de linguagem artística e cultural como: artesanato, música, artes cênicas, artes visuais, cinema, circo, literatura, entre outras. Tem o objetivo de promover a articulação dessas iniciativas em rede e contribuir para a inclusão social, o combate ao preconceito e a todas as formas de discriminação e intolerância, o reconhecimento e a valorização da diversidade cultural brasileira e o pleno exercício dos direitos culturais. Além de garantir a continuidade das ações em âmbito nacional e internacional, a Lei Cultura Viva cria outras formas de apoio financeiro a iniciativas culturais, simplifica e desburocratiza os processos de prestação de contas e o repasse de recursos para as organizações da sociedade civil. Atualmente está presente nos 27 estados brasileiros, em cerca de mil municípios e no exterior, sendo uma política pública de grande capilaridade e visibilidade do Ministério da Cultura, atualmente com mais de 4.300 Pontos e Pontões georreferenciados no Mapa da Rede Cultura Viva. Disponível em: < <https://www.gov.br/culturaviva/pt-br/> >. Acesso em: 07. dez. 2024.

¹⁰ Atos de resistência ao fim do Ministério da Cultura. Protestos mais significativos contra o golpe de Michel Temer. Ocupações de prédios ligados ao Ministério da Cultura em capitais brasileiras por

das políticas culturais ali materializadas na defesa do prédio monumental, o Palácio Capanema, sede do MinC no na cidade carioca, capital do Estado do Rio de Janeiro, vários ponteiros de cultura, incentivando, apoiando e fortalecendo aquela ação emblemática, após o golpe que afasta Dilma Rousseff da Presidência da República.

Coordenadora de um dos primeiros 100 Pontos de Cultura do Brasil (Convênio Ministério da Cultura e ONG Semear, 2005), e na direção do Pontão Rede Fluminense de Cultura (Convênio MinC e COMCULTURA RJ, 2009), vivenciei a oportunidade de atuar diretamente no Programa Cultura Viva, acompanhando vários ponteiros de cultura que ampliaram suas vozes, de pessoas comuns, a partir da oportunidade de ver suas histórias e narrativas sendo reconhecidas, suas versões de vida e trajetória que se interligam diretamente na formulação de políticas culturais.

Se existe um ganho valioso da lista que pode ser detalhada que o Programa Cultura Viva promoveu no Brasil, desde 2004, é o processo da participação social, em si, envolvendo os sujeitos sociais nos processos de discussão para a implantação de políticas públicas, no limiar desse novo modelo organizacional promovido pelo MinC, iniciado em 2003. Percebo esses sujeitos sociais com uma trajetória comum, entre muitos anônimos atuantes na cultura brasileira, em muitas cidades do estado do Rio de Janeiro, que passaram a ocupar lugares de destaque nos espaços das decisões políticas, como por exemplo, nos Conselhos de Cultura (municipais, estaduais e nacional).

O reconhecimento das diversas vozes que atuam de modo convergente ou divergente, como atores de um processo em construção das políticas públicas culturais, apresentou profunda associação com os objetivos e características, no âmbito do Programa Cultura Viva, com o local, o regional, o estadual e o nacional. Nesta trajetória, um caminhar que atesta legitimidade dos princípios de inclusão, do pluralismo, da

manifestantes contrários ao governo de Michel Temer, em 27 cidades. As ocupações tinham, inicialmente, a proposta de reabrir o Ministério da Cultura, que havia sido fechado por Temer no mesmo dia em que o golpe contra Dilma Rousseff foi consumado. As ocupações alcançaram impactante importância, tornando-se os atos mais significativos da resistência contra o golpe do Michel Temer. No Rio de Janeiro e em São Paulo, onde foram organizadas as iniciativas, os ocupantes dividem os dias em apresentações artísticas, rodas de debate, protestos e shows gratuitos de artistas renomados do cenário cultural brasileiro, como Arnaldo Antunes, Otto e Caetano Veloso, que tocou no Palácio Capanema, no Rio de Janeiro. Os atos ganharam unidade sob o nome *#OcupaMinC*

igualdade participativa, da autonomia e do bem comum que norteiam e alimentam o Cultura Viva.

Mesmo com o lapso de ausências, entre 2016 e 2022, sem apoio ou ação consistentes dos governos, é possível localizar, com as devidas especificidades, a disposição de boa parte dos Ponteiros de Cultura de manter as trocas de conhecimentos, reflexões, reunindo e articulando pessoas realizadoras da Cultura Viva, em suas diferentes formas de atuação.

A Plataforma Rede Cultura Viva¹¹, que registra em seu mapeamento 4.328 Pontos e Pontões de Cultura georreferenciados no Brasil, sendo 396 no Estado do Rio de Janeiro¹² é valioso reconhecimento da potência do Cultura Viva, onde vários desses Pontos e Pontões, mantendo seu acervo histórico, alimentam uma rede de comunicação e interação que é estratégica ação articuladora para sua própria manutenção.

A atenção que o MinC estabelece para a promoção de uma agenda específica para os Pontos e Pontões de Cultura durante a 4ª CNC, e os anúncios da PNAB com percentual de recursos destinados ao Cultura Viva, demonstram o quanto é importante para o MinC, o potencial que é o Cultura Viva, o horizonte que o PNCV representa neste tempo da história brasileira. A questão é como se dará o processo de potencialização do PNCV, em prol de sua real efetivação, sem criar armadilhas que possam produzir efeito contrário.

Em entrevista com uma das lideranças nacionais do Cultura Viva, de marcante atuação ao longo desses 20 anos, ao ser indagado quanto sua avaliação sobre os avanços da PNCV neste momento de celebração de duas décadas do Cultura Viva, o fotógrafo Davy Alexandriskiy destaca uma de suas preocupações:

Eu não só não vejo avanço, como vejo com muita preocupação esse inchaço do número de Pontos, na explícita intenção de justificar a meta 23 do PNC, que prevê um número de 15.000 Pontos de Cultura. Faço parte da Comissão de Análise dos Requerimentos de Certificação Simplificada de Pontos e Pontões de Cultura, e tenho deferido barbaridades, que, de uma forma ou de outra, atendem a exigência institucional. A Mitra de SP requereu o Certificado. E, institucionalmente, atende a todos os pré-requisitos para ser aprovada.

¹¹ Mapa da Rede Cultura Viva. Disponível em: < <http://gov.br/culturaviva> >. Acesso em: 07. dez. 2024.

¹² Atualização da base de dados em 31/08/2024. Disponível em: < <https://catalogo.ipea.gov.br/politica/280/politica-nacional-de-cultura-viva> >.

Eu quase fui obrigado a aprovar o requerimento do CDL – Câmara dos Dirigentes Lojistas, porque estava impecavelmente apresentado, com bom portfólio de realizações Culturais de Base Comunitária. Na undécima hora encontrei um argumento para indeferir. Na PNAB, tem um artigo que garante que qualquer concorrente que atinja a nota de corte (em alguns lugares é 5 e em outros é 7) seja automaticamente certificado como Ponto de Cultura. Quando tudo, ou quase tudo, for Ponto de Cultura, Ponto de Cultura não será nada (Davy Alexandrisky - Entrevista concedida a Cleisemery Campos da Costa. Dezembro de 2024)

Mesmo diante de um horizonte incerto, é evidente o esforço militante de milhares de fazedores de cultura ligados na teia do Cultura Viva, que ainda dedicam seu tempo para discutir a construção de um Estado inclusivo e democrático, em condições de impactar e reatualizar o espaço público.

Boa parte dessa militância continua atuando pela ampliação da interlocução do conjunto das políticas públicas adquiridas ao longo dos recentes 20 anos, que tem perpassado por marcas de projetos políticos, predominantemente, longe do modelo de democracia participativa, ao contrário, centrados em um populismo estatal, ou mesmo de modelos conservadores de desprezo à Cultura, notadamente, adotados pela linha da extrema direita.

Ao final da 4ª CNC, entre os desafios da Política Nacional de Cultura Viva (PNCV) que foram destacados, alguns caminhos apontam os próximos passos, considerando a necessidade de atualizar a lei, que é resultado de uma mobilização social, manter o contínuo investimento no setor cultural, com a participação de estados e municípios, o incentivo de cooperação e integração local, nacional, regional e internacional, e ainda, maior fortalecimento da cultura digital e da comunicação cultural.

Sobre o aspecto da comunicação cultural, de modo pontual, destaco a necessidade de agregar e potencializar, cada vez mais, as alternativas possíveis de ampliação do diálogo com a sociedade como um todo, onde o campo progressista possa garantir mais espaço para apresentação e manutenção de sua narrativa.

Afeita as redes sociais, com nula prática deste veículo de comunicação e trocas, há poucos meses fui convocada para interagir mais neste canal, enxergando o potencial que representam hoje as redes sociais, o que representa essa ocupação digital para a

propagação e projeção da narrativa do campo da esquerda, frente o bombardeio da extrema direita nos ataques frequentes ao setor cultural.

No artigo “*Guerra cultural: a dominação pela cultura*”, Guilherme Leite Cunha, artesão-marceneiro, Mestre em Estética e História da Arte (USP), aborda uma reflexão quanto as forças de direita no Brasil, liberais ou fascistas, que se valem há décadas do amplo uso da cultura e das artes para dominação e construção de uma hegemonia ideológica, questionado como se posicionam as forças de esquerda, frente o poderio econômico histórico da direita.

Apesar de haver um senso comum que diz que o universo artístico e cultural esteja dentro do espectro político e ideológico progressista – o que é validado ciclicamente em apoios a candidatos de esquerda nas eleições, como a cada eleição de Lula –, a realidade material é bem mais complexa. Quando os governos de esquerda saem de cena, essas políticas, mesmo que exitosas, são rapidamente desmontadas, fazendo com que não se tenha projetos de longo prazo, fundamentais para a ação cultural de fomento à arte. Para o florescimento de novas produções culturais é preciso estabilidade e permanência. Uma vez que é a estabilidade financeira que dará ao trabalhador-artista tempo para criação. E é a permanência dessa estabilidade que dará previsibilidade e poder de planejamento e pesquisa (CUNHA, Guilherme Leite Cunha. Brasil de Fato, 2023)

Dos desafios que podem ser identificados hoje, nos 20 anos da Política Nacional Cultura Viva, além daqueles destacados ao final da 4ª CNC, a complexa projeção da meta do PNC - atingir 15 mil pontos de cultura no Brasil -, é questionamento para uma outra reflexão, considerando os critérios e condições que estão pautadas para certificação estabelecidas pela Secretaria de Cidadania e Diversidade Cultural – MinC, que abre brechas preocupantes quanto a legitimidade da condição de Pontos e Pontões de Cultura, ainda que sejam cumpridas as exigências legais.

E ainda, para que as linhas prioritárias da PNAB, em atendimento e atenção ao Cultura Viva sejam aplicadas e executadas, citando apenas esses aspectos após a realização da 4ª CNC, refletindo sobre as reais possibilidades de êxito para aplicabilidade do PNCV, para a próxima década, deve ser mensurado, pelo MinC, o desenvolvimento e aperfeiçoamento dos serviços no âmbito das políticas culturais, a tempo de acompanhar as necessidades reais do Cultura Viva, onde sejam estimuladas reais condições para as

gentes e os agentes culturais que alimentam o Cultura Viva.

O rico processo de participação social estimulado no primeiro governo do Presidente Lula, agora um dos grandes desafios do MinC, no governo atual, acentua a reflexão sobre as dificuldades que precisam ser enfrentadas para concretizar a retomada potencial que é o Cultura Viva, onde a participação social segue como ativo indiscutível frente os arranjos do novo modelo organizacional das políticas culturais no Brasil, projetando afirmativa e contínua presença do Programa Nacional Cultura Viva para os próximos anos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. *1ª Conferência Nacional de Cultura 2005/2006 Estado e Sociedade Construindo Políticas Públicas de Cultura*. Brasília: SAI/MinC, 2007.

BRASIL. *Plano Nacional de Cultura: Relatório 2021 de acompanhamento das metas*. 1ª ed. Brasília: MinC, 2022. Disponível em: < <http://pnc.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/16/2022/06/RELAT%C3%93RIO-DEMONITORAMENTO-DO-PNC-2021.pdf> >. Acesso em: 06 out. 2024.

BRASIL. *Presidência da República*. Lei Federal nº 13.018, de 22 de julho de 2014. Institui a Política Nacional de Cultura Viva e dá outras providências. Brasília: Diário Oficial da União nº 139, p. 1-2, 23 jul. 2014. Seção 1. Disponível em: < <https://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?jornal=1&pagina=1&data=23/07/2014> >. Acesso em: 02 dez. 2024.

BRASIL. *Estruturação, Institucionalização e Implementação do Sistema Nacional de Cultura*. Brasília: MinC, 2011.

CONFERÊNCIA NACIONAL DE CULTURA, 1., 2005, Brasília. *Anais*. Brasília: MinC, 2005.

CONFERÊNCIA NACIONAL DE CULTURA, 4., 2024, Brasília. *Caderno*. Brasília: MinC, 2024. Disponível em: < <https://www.gov.br/.../4a-conferencia-nacional-de-cultura-1> >.

CUNHA, Guilherme Leite. *Guerra cultural: a esquerda vai contra-atacar? Brasil de Fato*, 2023. Disponível em: < <https://www.brasildefato.com.br/2023/08/21/guerra-cultural-a-esquerda-vai-contra-atacar> >.

DOMINGUES, João Luiz Pereira. *Programa Cultura Viva: políticas culturais para emancipação das classes populares*. Dissertação (Mestrado em Políticas Públicas e Formação Humana), Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UERJ, 2008.

PALOCCHI, Antônio. (Org.) *A Imaginação a Serviço do Brasil*. Programa de Políticas de Cultura. São Paulo: Coordenação de Campanha Lula Presidente, 2002.

PIVA, Glauber. *Regulação da Comunicação e Liberdade de Expressão no Brasil*, in MargemEsquerda, n. 19. Rio de Janeiro: Boitempo, 2012.

PONTES, João. *Lei Aldir Blanc 2 tornará a Cultura Viva e os Pontos de Cultura do tamanho do Brasil*. Brasil de Fato, 2023. Disponível em: <
<https://www.brasildefato.com.br/2023/09/06/lei-aldirblanc-2-tornara-a-cultura-viva-e-os-pontos-de-cultura-do-tamanhodo-brasil> > . Acesso em: 10 nov. 23.

VARELLA, Guilherme. *Plano Nacional de Cultura: direitos e políticas culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

VILUTIS, Luana. *Plano Nacional de Cultura e programa Cultura Viva: aproximações distanciadas*. In: RUBIM, Antônio Albino Canelas (Org.). Planos de Cultura. Coleção Cult. Salvador: EDUFBA, 2019. Disponível em: <
<https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/31289/1/CULT%2032-Planos%20de%20cultura-miolo-RI.pdf> > . Acesso em: 10 nov. 23.

Entrevista: Davy Alexandrisky. 75 anos, Fotógrafo e Turismólogo. Conselheiro Municipal de Cultura de Niterói, Conselheiro Estadual de Cultura (Rio de Janeiro) e Conselheiro Nacional de Política Cultural. Sociedade Civil. Vídeo-entrevista concedida a Cleisemery Campos da Costa. Dezembro de 2024.

MESA XXVIII
Patrimônio e
Memória II

A NECESSIDADE DE POLÍTICAS DE PROTEÇÃO PARA A CULTURA E HISTÓRIA: UM OLHAR SOBRE VIÇOSA DO CEARÁ

Daniel Ximenes Portela¹
Vandelson Lima Aguiar²
Zilah Maria de Oliveira Barros Ribeiro³

RESUMO: Este artigo discute a necessidade de políticas públicas de proteção histórico-cultural, tomando como estudo de caso a cidade de Viçosa do Ceará. A partir de uma aula de campo, instigou-se a curiosidade de analisar a importância do patrimônio cultural na preservação e transmissão da memória, destacando suas contribuições para a valorização das heranças culturais. A metodologia adotada foi qualitativa, com visitas a espaços culturais como a Casa dos Licores, o Memorial Clóvis Beviláqua, Igreja do Céu e a comunidade Tope de artesãos da cerâmica. Os resultados evidenciam que a preservação do patrimônio cultural é fundamental para a manutenção da identidade coletiva, embora enfrente desafios como a modernização e a falta de valorização. Conclui-se que há carência de políticas públicas eficazes para a proteção e a manutenção dos bens culturais.

PALAVRAS-CHAVE: Patrimônio cultural, Políticas públicas, Identidade coletiva, Viçosa do Ceará.

1 INTRODUÇÃO

A cultura e a história são essenciais como formadores e perpetuadores da identidade de um povo. Elas refletem as experiências e valores de uma sociedade, atuando como meios que constantemente rememoram os saberes e lembranças dessa comunidade ao longo do tempo. O Brasil possui uma enorme riqueza ambiental, cultural e histórica, mas que, por muitas vezes, está sob ameaça devido ao avanço da modernização e à ausência de políticas públicas eficazes que realmente atuem na salvaguarda do patrimônio cultural do povo brasileiro. Na atualidade, a proteção do patrimônio cultural se destaca,

¹ Coautor, Acadêmico de Direito, Faculdade Luciano Feijão, E-mail: danielximenesportela@gmail.com.

² Coautor, História – Licenciatura pela Universidade Estadual Vale do Acaraú-UVA, Especialista em Acessibilidade Cultural pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Acadêmico de Direito-Faculdade Luciano Feijão-FLF, E-mail: vanlimaaguiar@gmail.com.

³ Autora, Doutoranda em Administração pela Universidade Vale dos Sinos – UNISINOS. Professora da Faculdade Luciano Feijão – FLF. E-mail: zilah_ribeiro@yahoo.com.br.

sobretudo em locais onde a história e as tradições estão ameaçadas pelo esquecimento ou pela degradação.

Este artigo busca discutir a necessidade de políticas que garantam a preservação do patrimônio cultural, que é a ferramenta de manutenção e transmissão da cultura e da história de Viçosa do Ceará, destacando suas contribuições para a construção e valorização das heranças culturais. O foco está no papel das políticas de preservação do patrimônio cultural como uma maneira de preservação e transmissão da história, além de analisar como contribuem para a valorização e o fortalecimento das heranças culturais.

A pesquisa contou com metodologia qualitativa, com visitas a espaços culturais de defesa e preservação do patrimônio local, como a Casa dos Licores, que guarda importantes e diversas referências do Patrimônio Imaterial da cidade; o Memorial Clóvis Beviláqua, belíssimo exemplar de Patrimônio Material, dedicado ao importante jurista, nascido na cidade, preservando desde objetos pessoais até documentos históricos de sua carreira profissional; a Igreja do Céu, marco da cultura local pela imponência e simbolismo, localizada no ponto mais alto da cidade; e, por fim, a comunidade de artesãos da cerâmica Tope, que conta com Dona Francisca, reconhecida como Mestra da Cultura do Estado do Ceará, referência no saber tradicional de moldar a argila para a confecção de peças em cerâmica.

2. Viçosa do Ceará: um breve contexto histórico e cultural

A cidade de Viçosa do Ceará fica situada na microrregião da Serra da Ibiapaba. É uma das cidades mais antigas do estado do Ceará e tem suas origens com a construção da Matriz de Nossa Senhora da Assunção na Aldeia da Ibiapaba, em 1700, sendo esta a igreja mais antiga do Ceará.

Em 1607, os primeiros jesuítas (Luis Figueira e Francisco Pinto) chegaram à região, habitada pelo seu povo originário, os tabajaras. Esse choque de culturas entre europeus e povos originários deu origem a uma cidade com patrimônio cultural extremamente rico, abrigando um acervo arquitetônico colonial que remonta a três séculos, além de tradições religiosas, festas populares, linguagem peculiar (que mistura expressões indígenas e portuguesas) e diversas manifestações culturais.

A Igreja Matriz de Nossa Senhora da Assunção é um dos principais símbolos da cidade, representando a fé da comunidade, a habilidade artística e arquitetônica de seus construtores, e guardando, em suas torres, pinturas e passagens secretas hoje fechadas, histórias transmitidas oralmente que remontam às nossas origens e dialogam com os confrontos entre indígenas e colonizadores no centro da Vila daquela época.

O tombamento do conjunto histórico e arquitetônico pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 2003, é um reconhecimento da importância cultural da cidade. Contudo, dificuldades que vão desde a falta de recursos até a desvalorização por parte da própria população e dos governantes comprometem a preservação desse patrimônio.

A cidade também é conhecida por suas festas tradicionais, como a Festa de São Sebastião, o Carnaval de Viçosa, o Festival de Inverno e o Festival de Mel, Chorinho & Cachaça, que atraem visitantes de diferentes regiões do país. Tais manifestações culturais são únicas e específicas do local, perpetuando-se por meio da participação ativa da comunidade e da transmissão oral de seus conhecimentos e práticas.

Geertz (1989) afirma que a cultura é um sistema de significados partilhados, que norteia as ações e as interpretações dos indivíduos, enquanto Nora (1984) define os chamados “lugares de memória” como espaços onde a memória se consolida e, a partir dali, se torna acessível às gerações futuras. A preservação do patrimônio não se restringe à conservação da arquitetura e objetos, mas também abrange os saberes tradicionais. Em Viçosa do Ceará, os monumentos históricos, as festas tradicionais e a cultura podem ser comparados aos “lugares de memória” de Nora, porque tais elementos conseguem conectar acontecimentos passados ao presente, com festas e rituais tradicionais que são manifestações culturais, permitindo o reconhecimento e identificação da comunidade com suas raízes.

2.1 Breve discussão sobre o conceito de Patrimônio e Memória e a preservação de Viçosa do Ceará

Ao se referir ao conceito de Patrimônio, Choay (2017) ressalta que a palavra “patrimônio” esteve, em sua origem, ligada às estruturas familiares, econômicas e jurídicas de uma sociedade estável, enraizada no espaço e no tempo. Foi requalificada por

diversos adjetivos que a transformaram em um conceito “nômade” (CHOAY, 2017, p. 11).

O conceito inicial traçado por Choay atualmente se apresenta de outras formas, conforme identificado na Constituição Federal Brasileira (1988):

Art. 216 – Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I - as formas de expressão; II - os modos de criar, fazer e viver; III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico (BRASIL, 1988).

A Constituição é clara e engloba o conceito de patrimônio cultural, sejam estes de qualquer natureza. Para além disso, a legislação vigente ainda garante a salvaguarda desses patrimônios, por entendê-los como de fundamental importância para a vida do povo brasileiro, em respeito à memória coletiva.

Com relação ao conceito de memória, Guarinello (2013) afirma que a memória social é, com frequência, um campo de conflitos, no qual diferentes sentidos são atribuídos ao passado: “personagens e fatos distintos são valorizados ou rejeitados, interpretações são contrapostas, silêncios ou rememorações festivas se confrontam. Tradições contrastantes lutam por legitimidade no espaço social [...]” (GUARINELLO, 2013, p. 9-10).

Ainda sobre o conceito de memória, Ricoeur (2006) afirma que a associação entre memória e patrimonialização se coloca como um dos suportes desses tempos nemotrópicos de afirmações identitárias e buscas pelo reconhecimento. É já recorrente dizer que não é tanto o passado, esse da memória retrógrada ou do sentimento nostálgico, que mais interessaria, e sim o uso desse passado na construção de um futuro. Esse horizonte do devir, projetado pela sombra do passado — reinterpretado, reinventado —, é inerente aos processos de busca memorial e sua expressão política: o patrimônio.

A globalização e a era digital têm como consequência uma homogeneização cultural, que também representa um desafio significativo. Como observa Bauman (2001), a modernidade líquida caracteriza-se pela fluidez e pela fragilidade das relações sociais e

culturais. Nesse contexto, as culturas locais correm o risco de serem diluídas ou substituídas por padrões culturais globais, perdendo sua singularidade e diversidade.

Diante desses desafios, a implementação de políticas de proteção para a cultura e a história torna-se essencial. Essas políticas devem incluir a criação de leis e regulamentações que garantam a preservação do patrimônio cultural, a alocação de recursos financeiros para a restauração e manutenção de edifícios históricos, a fiscalização dessas leis e, primordialmente, a promoção de programas educativos que conscientizem a população sobre a importância da preservação cultural.

No caso particular de Viçosa do Ceará, a criação de um plano diretor que integre a preservação do patrimônio cultural ao desenvolvimento urbano poderia ser uma estratégia eficaz. Esse plano deveria envolver a participação da comunidade local, garantindo que as políticas de preservação reflitam as necessidades e os valores da população. Além disso, a promoção do turismo cultural poderia ser uma fonte de renda e de valorização do patrimônio, desde que realizada de forma sustentável e respeitosa. O governo municipal já tenta equalizar tais medidas, mas ainda precisa de maior apoio de outros entes da federação para conseguir resultados mais efetivos.

3. METODOLOGIA

A metodologia adotada neste trabalho baseia-se em uma abordagem qualitativa, com foco no estudo de campo realizado em Viçosa do Ceará. A programação incluiu visitas a diversos espaços culturais e patrimoniais, como a Casa dos Licores, o Memorial Clóvis Beviláqua, a Igreja do Céu e a comunidade de artesãos da cerâmica Tope. Além disso, foram realizadas entrevistas com membros da comunidade, bem como uma revisão bibliográfica sobre políticas culturais, patrimônio histórico, memória e identidade.

A análise dos dados coletados foi realizada a partir de uma perspectiva multidisciplinar, integrando conceitos da antropologia, história, sociologia, direito e economia. A escolha dessas áreas do conhecimento se justifica pela complexidade do tema, que envolve não apenas a preservação de bens materiais, mas também a valorização de saberes e práticas imateriais.

As andanças em meio aos mais de cinquenta casarões tombados revelam a grandiosidade do celeiro cultural que a cidade de Viçosa do Ceará guarda — construções

coloniais que marcam a vida das pessoas, rememoram os antepassados e que hoje são referências locais e nacionais.

4. RESULTADOS E DISCUSSÕES

4.1 A Casa dos Licores: tradição e identidade cultural

Uma tradição que começou com animadas rodas de conversa e música, na residência do mestre no toque do pife, Sr. Alfredo Miranda, e sua esposa, Tereza Nogueira, que passaram a produzir licores, cachaças, doces, sequilhos, geleias e biscoitos. A Casa dos Licores é um dos espaços encantadores de Viçosa do Ceará. Quem vai até lá é recebido por Tereza Cristina Mapurunga dentro da casa de sua família. A filha mais velha do casal proporciona um valoroso aprendizado sobre a tradição da produção de licores, que remonta a gerações. Suas conversas revelam não apenas a história da casa, mas também a importância do conhecimento ancestral transmitido de geração em geração. A produção de mais de 90 sabores de licores, além de biscoitos e geleias, é um exemplo claro de como a cultura local se entrelaça com a economia da comunidade.

Uma visita que enriquece a cultura, pois Tereza também nos ensina sobre as origens de palavras que remontam às línguas dos povos originários e dos europeus e que deram origem a diversos termos e nomes de alimentos: urucum, encarnado, tapioca, peta, broa, entre diversas outras palavras que já existiam ou foram adaptadas ao nosso vocabulário.

No entanto, a produção de licores enfrenta desafios significativos, como o avanço tecnológico e a mudança nos hábitos de consumo, que muitas vezes desvalorizam os saberes tradicionais. Uma iniciativa do Poder Legislativo, por meio do Projeto de Lei nº 32 de 2018, que declara a Casa dos Licores como Patrimônio Imaterial do Município, é um passo importante. No entanto, ainda há muito a ser feito para garantir a continuidade dessa tradição. Questões políticas locais questionam a legitimidade dessa referência cultural e a deixam aquém do que é esperado.

Os saberes no modo de preparo artesanal da variedade de licores apresentados estão registrados em pequenos cadernos de anotação feitos pelos antepassados — receitas

que são seguidas à risca pelos atuais representantes da família, mas que estão sob risco de se perder no tempo.

4.2 O Memorial Clóvis Beviláqua: memória e identidade nacional

O ilustre filho da cidade de Viçosa do Ceará, Clóvis Beviláqua, teve seu memorial inaugurado no ano de 1999. O memorial abriga documentos pessoais, livros, cartas, fotografias e objetos que pertenceram a Clóvis, oferecendo uma visão íntima de sua vida, desde sua infância na cidade até a maturidade no Rio de Janeiro, e de sua atuação profissional. Sua história e trajetória são contados com orgulho pelos moradores do município. Sua presença também é simbolizada pela estátua localizada na principal praça do centro da cidade, onde suas cinzas foram sepultadas em 2024, oitenta anos após sua morte.

Além disso, o memorial abriga exposições temporárias e promove atividades educativas e culturais, como palestras, seminários e visitas guiadas, que buscam conscientizar a população sobre a importância do patrimônio cultural e histórico. O memorial está instalado em um casarão histórico, restaurado para abrigar o acervo relacionado ao jurista, e foi o local onde ele viveu até os 10 anos de idade.

Tanta dedicação se justifica como forma de homenageá-lo e de manter viva a memória e o legado de um dos mais importantes juristas do Brasil. Sua relevante contribuição à elaboração do Código Civil Brasileiro de 1916 tornou-se um marco na história do direito nacional, e sua influência ultrapassou as fronteiras territoriais brasileiras, sendo reconhecido internacionalmente. Ao mesmo tempo, fortalece a identidade cultural com a cidade que o viu nascer, garantindo às gerações futuras o acesso a esse “lugar de memória”, onde a memória encontra-se cristalizada e acessível — não apenas para Viçosa do Ceará, mas para o Brasil.

Além disso, o memorial também serve como um espaço de reflexão sobre o papel do Direito e da justiça na sociedade, temas centrais na obra de Beviláqua. Ele permite que visitantes e pesquisadores explorem não apenas a vida do jurista, mas também as questões históricas e sociais que influenciaram sua trajetória e obra.

As dificuldades comuns a outros espaços culturais também estão presentes. A manutenção do museu é viabilizada pelo apoio financeiro do Tribunal de Justiça do

Estado do Ceará, que é o responsável pela manutenção do acervo e pela realização de atividades educativas e culturais, além de promover investimentos contínuos e políticas públicas que priorizem a preservação do patrimônio cultural.

No entanto, esse memorial, ainda pouco conhecido, tem um potencial significativo para se tornar mais um ponto relevante dentro de uma cidade que já possui um polo de turismo cultural e educativo, capaz de atrair visitantes interessados na história do Direito, na vida de Clóvis Beviláqua e na cultura de Viçosa do Ceará. A integração do memorial com outras iniciativas de preservação do patrimônio histórico da cidade, como o conjunto arquitetônico colonial e as festas tradicionais, pode fortalecer sua relevância e impacto.

4.3 A Igreja do Céu: patrimônio religioso e espiritual

A Igreja do Céu está localizada no ponto mais alto da cidade. Com sua estátua do Cristo abençoando toda a região, é um exemplo da arquitetura barroca brasileira. Inaugurada em 1938 e dedicada a Nossa Senhora das Vitórias, a igreja foi tombada pelo IPHAN. É um espaço de grande importância para a cultura local, tanto pela espiritualidade quanto pelas festas tradicionais, fauna e flora, que formaram a identidade cultural e espiritual da comunidade.

No “Morro do Céu”, além da igreja, existe toda uma estrutura ao turismo, com restaurante, lojinhas de artesanato de produtores locais e um espaço que recebe eventos variados, como shows, feiras e os festividades da cidade.

O acesso à capelinha pode ser por meio de estrada asfaltada ou pela escadaria de 334 degraus que, percorrida com calma, revela uma paisagem encantadora — um incentivo à subida, tão atrativa quanto a simplicidade observada no interior da igreja. Sua construção foi realizada por meio de mutirão, com a participação de inúmeros viçosenses, que doaram materiais e trabalho para a execução da obra. A visita à igreja também permitiu refletir sobre a importância da preservação de espaços religiosos — especialmente aqueles construídos pela própria comunidade — fundamentais para a memória coletiva.

O entorno da Igreja do Céu dispõe de um centro de formação, referência na recepção de eventos importantes, como festivais. É possível também se deslumbrar com belíssimos jardins, áreas de descanso e restaurantes com culinária local ímpar.

4.4 Catedral: Nossa Senhora da Assunção

A Matriz de Nossa Senhora da Assunção foi o primeiro bem tombado na cidade de Viçosa do Ceará, por iniciativa do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), com registro realizado em 2002. Em 2005, o Governo do Estado do Ceará iniciou as obras de restauro, concluídas em 2006.

Atualmente, apesar das reformas, a igreja ainda possui pinturas originais, cuja autoria e técnica são desconhecidas, mas que jamais foram restauradas e encontram-se em perfeito estado acima do altar. A igreja foi construída pelos jesuítas com a ajuda dos indígenas que habitavam a região.

Uma forma de atrair os povos originários para a catequese foi incorporar elementos familiares nas construções, como a imagem esculpida de Nossa Senhora da Assunção, feita com traços semelhantes aos das mulheres da etnia Tabajara, e as pinturas no interior da igreja, cujos personagens apresentam pele escura, cabelos pretos, lisos e compridos.

A imagem atualmente presente na Matriz de Nossa Senhora da Assunção é uma réplica da original. Durante os trabalhos de restauro, como não havia instituições de proteção na cidade, a peça original foi levada ao Museu Diocesano de Sobral. Após a restauração, retornou-se à Matriz apenas com a réplica, devido ao alto valor simbólico e artístico da original, cuja referência remonta à arte barroca.

Quem visita a igreja e conversa com seus frequentadores escuta histórias de como o local era ligado a algumas casas antigas por túneis, criados para possibilitar a fuga dos padres jesuítas e de outros presentes em caso de ataque. A população ainda indica quais seriam essas casas para onde se dirigiam os antigos túneis que partem da catedral.

A antiga sacristia da matriz, localizada atrás do altar-mor, abriga o acervo do Memorial Pe. Antônio Vieira, que reúne mais de 300 peças históricas, como ornamentos, obras de arte visual, amostras e fragmentos, instrumentos de comunicação da antiga vila, insígnias, objetos cerimoniais e pessoais — compondo um acervo que narra a história dos padres que passaram pela cidade.

4.5 A Comunidade de Tope: artesanato como patrimônio imaterial

Francisca Rodrigues Ramos do Nascimento nasceu em 1939, é neta de indígenas e, de sua família e origem, herdou o dom de trabalhar com argila. Sem muitas oportunidades de estudo, mas com grande vontade de trabalhar, ela atuou como agricultora ao lado dos pais e, mais tarde, aprendeu a modelar a argila, popularmente conhecida como “barro”. Depois de aprender, passou a produzir sozinha, até começar a vender suas peças — iniciando com louças menores e potes, até chegar aos jarros. Mesmo assim, quando o pai chamava, ela ia para a roça com toda a família, comendo rapadura e bebendo água durante o dia, e trazendo madeira para a mãe cozinhar.

O pequeno negócio evoluiu, e sua filha passou a ajudar na economia doméstica. Posteriormente, ela se casou, formou-se e sustentou sua família com o artesanato, que realiza com primazia. Moradora do sítio Tope, em Viçosa do Ceará, ela teve a oportunidade de viajar para a Bahia, onde aprendeu a confeccionar bonecas baianas e outros produtos que, até então, nunca havia visto em seu município. Em 2005, o sítio Tope — onde já existia uma tradição na produção de cerâmica — viu sua filha receber o título de Mestra da Cultura Cearense, o que destacou a importância do artesanato como patrimônio imaterial.

O reconhecimento de Dona Francisca como Mestra da Cultura é um exemplo de como a legislação estadual pode contribuir para a preservação de saberes ancestrais. Uma de suas filhas dá continuidade ao trabalho iniciado pela mãe, transformando a argila em verdadeiras obras de arte.

Apesar de tamanha riqueza material e imaterial, a cidade enfrenta diversos desafios para preservar seu patrimônio. A ausência de políticas eficazes, a escassez de recursos financeiros, a falta de fiscalização, o avanço econômico e o desinteresse dos mais jovens são alguns dos fatores que ameaçam a preservação do patrimônio da cidade. A degradação de edifícios históricos, a perda de tradições e a falta de conscientização sobre a importância da preservação cultural são problemas que exigem ação urgente.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo analisou alguns dos principais patrimônios históricos materiais de Viçosa do Ceará. Vale ressaltar que a cidade dispõe de dezenas de outros patrimônios

edificados, além da Igreja Matriz e da Igreja do Céu, bem como de uma vasta referência em patrimônios imateriais igualmente significativos. As referências citadas nesta pesquisa servem como norte para a compreensão da relevância da cidade no contexto do patrimônio cultural.

Diante de tamanha riqueza, evidencia-se a necessidade de políticas que garantam a preservação do patrimônio cultural, ferramenta essencial para a manutenção e a transmissão da cultura e da história de Viçosa do Ceará. Sem a preservação desse patrimônio material e imaterial, torna-se inviável conceber a valorização — e, sobretudo, o fortalecimento — dessas heranças culturais que moldam nossa identidade.

Buscou-se apresentar políticas voltadas ao incentivo, à preservação e à manutenção da memória do povo, destacando as fragilidades na implementação e fiscalização dessas políticas públicas. Somente por meio de estudos aprofundados sobre as relações históricas e sociais será possível acompanhar a evolução das sociedades na era globalizada e da hiperinformação, identificando formas de adaptação dessas políticas ao nosso ambiente dinâmico, com vistas à eficácia de seus objetivos.

A investigação de políticas públicas voltadas à defesa do patrimônio, nos âmbitos nacional, estadual e municipal, é indispensável, uma vez que uma mesma política, adotada em contextos culturais distintos, pode gerar resultados divergentes. Isso evidencia a necessidade de discutir temas como educação patrimonial, preservação da memória, patrimônio e sociedade local, propondo sugestões que aprofundem uma reflexão urgente diante do atual contexto de risco.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUMAN, Z. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília. 1988.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). **Tombamento do Conjunto Histórico e Arquitetônico de Viçosa do Ceará**. 2003.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do Patrimônio**. Trad. Luciano Viera Machado. São Paulo: Estação Liberdade: Editora Unesp, 2001.

GEERTZ, C. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GUARINELLO, N. L. **História Antiga**. São Paulo: Contexto, 2013.

NORA, P. **Les Lieux de Mémoire**. Paris: Gallimard, 1984.

RICOEUR, P. 2007. **Percurso do Reconhecimento**. Porto: Edições Loyola.

VIÇOSA DO CEARÁ. Prefeitura Municipal. **Memorial Clóvis Beviláqua: História e Acervo**. Viçosa do Ceará, 1999.

APONTAMENTOS DA LEGISLAÇÃO E SEUS INSTRUMENTOS CORRELATOS AO TURISMO E AO PATRIMÔNIO ARQUEOLÓGICO EM MANGARATIBA

Jose Angelo de Sá¹

Resumo: Este artigo tem o objetivo de trazer apontamentos da lei que regulamenta às políticas nacionais de turismo, às ações de preservação do patrimônio arqueológico de Mangaratiba, correlatos ao potencial turístico cultural que a cidade possui, identificando quais políticas implementadas à manutenção periódica desses espaços e os impactos causados para a realização e fomento das atividades turísticas na região. A pesquisa foi conduzida com estudo de caso e referencial bibliográfico e os resultados pretendidos com este trabalho é avaliar o atual estado dos patrimônios arqueológicos de Mangaratiba e como o descaso com os vestígios dos bens remanescentes da cidade, é um fator que contribui para o apagamento da história local.

Palavras-chaves: Mangaratiba. Turismo Cultural. Políticas Culturais. Patrimônio Arqueológico. Preservação do patrimônio.

INTRODUÇÃO

O estado do Rio de Janeiro está atrelado ao cenário histórico e político nacional, quando sediou a capital federal entre 1763-1960. Neste período, muitos municípios do interior do estado, se beneficiaram economicamente, especialmente a Costa Verde fluminense. A história da região possui uma importância cultural pouco conhecida e divulgada, como ocorre na cidade de Mangaratiba, enquanto na capital fluminense há uma grande demanda no turismo de sol e praia, popularizados mundialmente.

Mangaratiba começou a se destacar por dois motivos. O primeiro, pelo tráfico ilegal de escravizados, que tinha como principal intuito fomentar a economia da região e o segundo, através do trânsito das mercadorias, impulsionada essencialmente pela produção em larga escala do café, período que durou entre 1800-1930. Para ambos os casos, eram utilizados os antigos portos do Sahy e do Saco, pontos estratégicos à época e próximos à Baía de Mangaratiba, sobretudo pela proximidade com a região do Vale do Café, que tinha na produção do fruto, sua atividade econômica primaz.

¹Graduado em Tecnologia em Gestão de Turismo, especialista em História e Cultura Afro-brasileira e MBA em Gestão de Turismo e Hospitalidade. Mestrando do programa de pós-graduação em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde.

Os patrimônios arqueológicos remanescentes de Mangaratiba, pertencentes a esse período histórico, são essenciais para uma possível análise sobre os impactos trazidos pela falta de políticas culturais para a conservação desses bens. Contudo, se preservados, esses patrimônios podem ser instrumentos para fomentar o turismo cultural na região, contribuindo para a divulgação da memória da cidade. Esses dois pontos serão discutidos neste artigo, com o intuito de se destacar a importância de preservar a história da cidade, durante o período imperial, onde Mangaratiba vivenciou seu principal período de pujança.

Localizada no sul do estado do Rio de Janeiro, a cidade de Mangaratiba possui um território composto principalmente por área litorânea e recebe em grande maioria turistas que procuram o turismo de sol e praia, mas que, contudo, muitas vezes desconhecem a historicidade da região. Entretanto, os bens arqueológicos remanescentes podem ser utilizados como pontos turísticos, possibilitando que a cidade se beneficie economicamente da prática do turismo cultural. Para que seja factível, é necessário a divulgação, incentivo e investimento do poder público e o diálogo com os moradores da cidade e os profissionais do segmento turístico, para minimizar os impactos que um turismo de massa possa trazer à cidade.

Este trabalho tem como objetivo correlacionar os principais artigos que compõem as leis nº 11.771, de 17 de setembro de 2008, que dispõe sobre a Política Nacional de Turismo (PNT) e nº 14.978 de 18 de setembro de 2024, que tem como viés desburocratizar e trazer investimentos para o setor turístico, ao potencial de Mangaratiba, se beneficiando com a prática do turismo cultural, priorizando os patrimônios arqueológicos que a cidade possui.

Para que os objetivos sejam atingidos, essa pesquisa contará com o estudo de caso realizado em visita de campo aos patrimônios arqueológicos de Mangaratiba, os apontamentos das leis supracitadas que correlacionem às políticas de preservação à esses bens culturais pertencentes a história da cidade, do referencial bibliográfico de autores que fizeram um mapeamento dos patrimônios da região e da Lei complementar nº 45 de 27 de dezembro de 2017, que dispõe sobre a revisão do último Plano Diretor da cidade, realizado em 2016 e que será utilizada como fonte para este trabalho.

Espera-se que este artigo contribua na difusão dos patrimônios arqueológicos de Mangaratiba, evidenciando a história da cidade que contribuiu para o desenvolvimento do estado do Rio de Janeiro, apresentando os bens culturais aos visitantes e turistas que

muitas vezes desconhecem a importância desses espaços. Com isso, Mangaratiba tem potencial de se tornar um polo cultural e trazer à cidade benefícios econômicos através do turismo consciente.

DESENVOLVIMENTO

Mangaratiba, localizada na Costa Verde fluminense, possui uma história associada aos ciclos econômicos do período colonial e imperial brasileiro, especialmente atrelada à exploração do ouro. Entretanto, quando o plantio do café começou a se expandir por toda a região, a cidade, movida pela prosperidade, se destaca. Sendo assim, desde a “implementação da cultura cafeeira a sua expansão, entre o final dos anos de 1830 até meados da década de 1850, a municipalidade de Mangaratiba foi dinamizada pela economia do café” (Pessoa, 2014, p. 6).

Na década de 1840 quando “o Brasil assumiu a liderança mundial na produção e exportação do café e Mangaratiba começou a se destacar como um dos principais portos do país, escoando mais de um terço de toda produção da cafeicultura brasileira” (Bondim, 2015, p. 41), os portos do Sahy e do Saco, tornaram-se os mais movimentados do litoral sul fluminense. Além desses pontos de escoamento do café que eram produzidos nas regiões do Vale do Paraíba e da Serra do Mar, a cidade se beneficiou do tráfico ilegal de escravizados, pois a produção de café exigia uma infraestrutura robusta, incluindo plantações extensas, senzalas para os escravizados, casas grandes para os proprietários e estruturas de apoio como terreiros de secagem e armazéns.

Com a decadência da produção de café e o desenvolvimento de outras regiões do estado do Rio de Janeiro, essas construções do século XIX foram abandonadas. Esses patrimônios arqueológicos remanescentes, podem ser suportes para ativar a memória de um período de auge, de transição e/ou de decadência econômica da cidade de Mangaratiba. Contudo, esse patrimônio carece de falta de planejamento de políticas públicas para a sua preservação.

Com a construção de novas estradas, que passaram a conectar outros polos econômicos de forma mais eficiente, a região sofreu um processo de esvaziamento. Após o declínio econômico de Mangaratiba, ocorridos pela abolição da escravatura e da produção café, esses bens foram abandonados, tornando-se vestígios arqueológicos da época. A integridade dos patrimônios brasileiros só foi estabelecida anos depois, com a

Art. 1º - 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.

O município possui 12 registros arqueológicos remanescentes contabilizados (Figura 1) no Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos (CNSA), no site do Iphan, a saber:

Consulta sobre Sítios Arqueológicos/CNSA/SGPA

Presença obrigatoriamente o estado:

Município: Histórico: ☐

Estado: Pré-Colonial: ☐

Nome do sítio: De Contato: ☐

Responsável:

A consulta retornou 17 registros de 27882 cadastrados.

CNSA	Nome	Município	UF
RJ00114	Sítio Arqueológico da Sapucaia	Mangaratiba	RJ
RJ00119	Sombaque do Sal	Mangaratiba	RJ
RJ00129	Toca do Pinheiro	Mangaratiba	RJ
RJ00121	Solar Barão do Saaty	Mangaratiba	RJ
RJ00418	Sítio Casa Sal	Mangaratiba	RJ
RJ00420	Sítio Cerâmico Sal	Mangaratiba	RJ
RJ00421	???	Mangaratiba	RJ
RJ00422	Sítio Ruína do Sal I	Mangaratiba	RJ
RJ00423	Sítio Ruína do Sal II	Mangaratiba	RJ
RJ00424	Sítio Ruína do Sal III	Mangaratiba	RJ
RJ00543	Entrada do alinho	Mangaratiba	RJ
RJ00644	ruínas do saco de cima	Mangaratiba	RJ

XIV Seminário Internacional de Políticas Culturais 2025

De acordo com o último censo realizado em 2022, pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), Mangaratiba possui 41.220 mil habitantes e é o 44º município mais populoso do Rio de Janeiro e pode-se dizer que a cidade é um grande sítio arqueológico a céu aberto, pouco conhecido e divulgado, algo muito comum na realidade do Brasil.

Os bens arqueológicos presentes na região, carecem de falta de políticas públicas para a preservação desses espaços, tornando-se um desafio que envolve diversas esferas governamentais e institucionais. Entende-se que o papel do Estado e do município, nesse caso, pode-se dar através de agentes autorizados e de práticas socialmente definidas e juridicamente regulamentadas, contribuindo para fixar sentidos e valores, em contexto histórico, artístico ou etnográfico (Londres, 2005, p. 42).

A cultura de preservação desses patrimônios devem estar inseridas tanto no entendimento de “porquê preservar” como “no que preservar”. Segundo Lemos, esse entendimento estabeleceu-se de forma individualista, ou seja, “nos seus interesses preservadores, selecionando o que conservar através de óticas nascidas de juízos críticos muito personalistas” (1987, p. 36). Cada patrimônio tem seu contexto histórico e significação cultural, que juntos estabelecem a memória coletiva da comunidade local.

Neste cenário, a memória desempenha um importante papel, pois presentifica, através de suas lembranças e de seu patrimônio, o vivido. Porém, a falta de conscientização sobre o real valor do patrimônio, por parte de setores da sociedade, ocasiona a falta de preservação desses bens. O tema não é tratado como prioridade e existem poucas políticas públicas de incentivo à preservação do patrimônio.

Faz-se necessário perceber que o conceito de patrimônio cultural não limita-se a só um bem em si, mas é a perpetuação da memória de uma coletividade possuindo significados históricos importantes para a sociedade e que podem estar a disposição de turistas e visitantes dispostos a conhecer sobre a história de uma determinada região. O conceito de turismo, inicialmente estabelecido pela lei nº 11.771, de 17 de setembro de 2008, foi modificado pela lei nº 14.978 de 18 de setembro de 2024, no capítulo 1 e artigo 2º, com o intuito de desenvolver e estimular o setor.

[...] considera-se turismo o fenômeno social, cultural e econômico que envolve as atividades realizadas por pessoas físicas durante viagens e estadas em lugares diferentes do seu entorno habitual, por um período inferior a 1 (um) ano, com finalidade de lazer, negócios, comparecimento a eventos, entre outros (Casa Civil, 2024, site).

O Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae) realizou um estudo importante sobre a demanda turística da região da Costa Verde Fluminense, com o intuito de “compreender o comportamento, preferências e características de quem visita a região” (Menezes, 2024, site) e contabilizar o perfil da demanda turística local. Os dados coletados sobre a cidade de Mangaratiba estão sistematizados abaixo (Tabela 1):

Tabela 1: Dados estatísticos sobre o turismo em Mangaratiba.

DEMANDA TURÍSTICA DA CIDADE DE MANGARATIBA					
Origem / Local	37%	Rio de Janeiro	Gastos moderados	32%	Sim
	63%	Outros locais		68%	Não
Turismo guiado	95%	Não	Indicação	97%	Sim
	5%	Sim		3%	Não
Fontes de informação	67%	Sim	Pontos de melhoria	Limpeza	
	33%	Não		Estacionamento	

Fonte: Produzido pelo autor com base nos dados fornecidos pelo Sebrae a Panrotas, 2024.

Os dados produzidos pelo Sebrae apontam que Mangaratiba recebe mais turistas advindos de locais fora do estado do Rio de Janeiro. A cidade possui destinos atrelados ao sol e praia que segundo levantamento do Ministério do Turismo (MTur), representa o interesse 38% dos viajantes. Na mesma pesquisa, foi identificado que 12% dos entrevistados procuram o ecoturismo, 8% saúde e bem estar, 7% religioso e espiritual, 6% aventura e por último, apenas 5% dos entrevistados, buscam o turismo cultural (2024, p. 11).

Considerando que o último Plano Diretor de Mangaratiba, elaborado em 2016, não apresenta diretrizes de desenvolvimento relacionadas ao patrimônio cultural e ao fomento do turismo na região, essa lei não será utilizada como fonte deste trabalho. No entanto, é importante destacar que em 2017, foi promulgada a Lei Complementar nº 45, que revisou o Plano Diretor de Mangaratiba, onde se estabelece diretrizes correlacionadas ao turismo e à cultura.

Na seção IX, o Artigo 176, traz importantes providências para o setor, quando estabelece que a Zona de Desenvolvimento Turístico Cultural (ZDTC) “compreende uma

faixa de 50,00m (cinquenta metros) de cada lado da RJ-014 no trecho que liga o distrito de Itacuruçá ao distrito de Muriqui, onde há interesse em desenvolver o turismo e atividades culturais” (Câmara Municipal de Mangaratiba, 2017, p. 85). Entretanto, no Artigo 177, a ZDTC apresenta suas diretrizes para o desenvolvimento do turismo na região, com base no que foi estabelecido anteriormente:

- I. Fomentar o turismo e a cultura do município;
- II. Proteger as áreas de proteção ambiental ao longo da RJ 014;
- III. Incentivar as atividades culturais;
- IV. Promover o turismo visando o desenvolvimento socioeconômico.

É necessário destacar que a Lei complementar nº 45, não estabelece que a RJ-149, rodovia de ligação entre os municípios de Rio Claro à Mangaratiba e a Rodovia Rio-Santos, onde há a maior concentração de patrimônios culturais pertencentes à cidade, são locais estratégicos que precisam ser explorados e que podem contribuir para o fomento do turismo da cidade de Mangaratiba.

O patrimônio cultural, mais do que um fenômeno social, procura fornecer um sentido de pertencimento a uma determinada sociedade onde está inserido e ainda, é um instrumento capaz de: promover a inclusão, trazer o conhecimento histórico de um passado que os ascendentes ajudaram a escrever e contribuir para o desenvolvimento individual e coletivo da comunidade local. Para que esses benefícios possam ser trazidos a região, a lei nº 14.978, que altera pontos importantes da PNT, identifica que é necessário “estimular a participação e o envolvimento das comunidades e populações tradicionais no desenvolvimento sustentável da atividade turística, para promover a melhoria de sua qualidade de vida e a preservação de sua identidade cultural” (Casa Civil, 2024, site)

A ideia da consciência patrimonial tem avançado ao longo das mudanças dos regimes políticos no Brasil. Para Lemos (1987, p. 36), avanços significativos são recentes e nem o regime republicano alterou a consciência patrimonial,

e a proteção de bens culturais arquitetônicos não passava pela cabeça de nenhum governante. Somente um ou outro particular, algum colecionador ou intelectual afeito às coisas históricas é que se lembrava e solicitava que fossem defendidos os nossos monumentos arquitetônicos.

Em 8 de julho de 2013 foi criada a lei n.º 874, que criou o Sistema Municipal de Cultura de Mangaratiba (SMC). A lei tem como principal finalidade “promover o desenvolvimento humano, social e econômico, com pleno exercício dos direitos culturais” (Mangaratiba, 2013, site). No artigo 5º desta lei, que está presente no capítulo

I, há o ponto que legisla sobre o patrimônio cultural de Mangaratiba, em consonância ao que o PNT estabelece nas leis 11.771 e 14.978, quando diz que

é responsabilidade do Poder Público Municipal, com a participação da sociedade, planejar e fomentar políticas públicas de cultura, assegurar a preservação e promover a valorização do patrimônio cultural material e imaterial do Município de Mangaratiba e estabelecer condições para o desenvolvimento da economia da cultura, considerando, em primeiro plano, o interesse público e o respeito à diversidade cultural. (Informe, 2013, site)

É preciso que as instituições de cultura, educação e a sociedade em geral incluam a educação sobre o patrimônio em seus projetos. Miranda e Araújo (2009, p. 21), entendem que “é necessário criar essa consciência cultural, pois a condição primária para a preservação de um bem cultural é o reconhecimento de seu valor pela comunidade onde está inserido. Isso será possível através da execução de projetos de educação patrimonial”.

A Educação Patrimonial torna-se eficaz quando há investimentos na preservação e na infraestrutura ao entorno desses bens. Entretanto, em pesquisa de campo realizada em 2024 nos locais que estão os patrimônios arqueológicos de Mangaratiba, observou-se a ausência de políticas públicas contínuas voltadas à preservação desses bens, sendo alguns deles tombados. Segundo a lei orçamentária anual (LOA) do governo do estado do Rio de Janeiro, produzida em 2024, não há nenhum indicativo ou informação sobre repasses financeiros destinados à área de preservação do patrimônio cultural recebidos pela cidade (LOA, 2024).

O turismo, um agente que promove a preservação desses espaços, recebeu um repasse de R\$100.000,00 anual para “fomento, promoção, desenvolvimento do Turismo” (LOA, 2024, p. 289). Entendendo a necessidade de investimento em preservação desses espaços e em verbas destinadas ao turismo na região, com o intuito de fomentar a economia local, é preciso conscientizar os cidadãos mangaratibenses sobre a importância do turismo sustentável na região. De acordo com a lei 14.978, do PNT, a intenção do fomento e promoção do turismo em uma região é eficaz, desde que “a divulgação de informações à sociedade e ao cidadão sobre a importância econômica e social do turismo” seja realizada (Casa Civil, 2024, site).

O turismo é uma prática que traz recursos econômicos para uma região, e possui uma variedade de segmentos que podem ser utilizados em benefício do local. Além do turismo de sol e mar, Mangaratiba tem um grande potencial para o turismo cultural, pouco explorado na cidade, que perpassa a questão da integridade física desses bens esquecidos

e vulneráveis a todo tipo de deterioração. Ou seja, há fatores a serem considerados, que se pressupõem as condições de acesso que vão muito além da mera presença em um espaço público, como seu valor histórico e artístico, por exemplo (Londres, 2005, p. 43). Um dos fatores que impulsionam a procura pelo turismo cultural é a curiosidade em conhecer novos lugares e culturas diferentes (Roveda, 2003). O turista busca imagens, percepções, conhecimentos e emoções, onde ele pode interpretar a história e desvendar a cultura local. Ele não quer ver apenas lembranças do passado para serem guardadas, mas sim, o significado que a história teve para o lugar e as lembranças que possam ser perpetuadas.

Segundo Zouain (2004), faz parte da vida, dos sonhos e da realização das pessoas o produto ou serviço turístico. A mesma autora completa que “o produto turístico oferecido às pessoas envolve também leitura de cidadania, o que implica desdobramentos sociais” (Zouain, 2004, p. 48). Ou seja, o turismo, portanto, pode e deve ser visto também como forma para resgatar a cidadania e proporcionar a inclusão social e a consciência de coletividade, trazendo significados dos locais visitados e possibilitando a valorização da sua cidade, do patrimônio e da sua cultura.

Existe uma realidade em Mangaratiba que só pode ser decifrada pessoalmente, através da visita aos locais, dos mais sofisticados aos mais decadentes. Desde o início da nossa colonização, há um elitismo cultural no Brasil, onde os portugueses se viam como seres superiores e os povos nativos, como inferiores. Essa ideia pode e deve ser derrubada, pois quem deseja conhecer sua história, deve se despojar dos seus próprios preconceitos culturais.

Quando esses espaços estiverem em evidência turística é possível que políticas públicas para conservação e difusão ganhem apoio da população local e dos visitantes e do poder público. O trabalho em conjunto de todos os envolvidos do setor de turismo é essencial para fomentar o interesse público por esses espaços, integrando esses bens em roteiros turísticos culturais, fomentando o desenvolvimento econômico e social para a comunidade local, corroborado pela lei nº 14.978 na seção II e artigo 5º Seção II quando diz que uma das finalidades do turismo é “contribuir para a redução das disparidades sociais e econômicas de ordem regional e promover a inclusão social por meio do crescimento da oferta de trabalho e da melhor distribuição de renda” (Casa Civil, 2025).

O PNT também destaca na lei nº 11.771 na seção II e artigo 6º a importância de “que a proteção do meio ambiente, da biodiversidade e do patrimônio cultural de interesse turístico” seja promovido pelo setor. Isso significa que o turismo deve ser desenvolvido de forma sustentável, respeitando e valorizando os recursos naturais e culturais da região. Todavia, é necessário destacar que o município promova programas de conscientização nas escolas e universidades, com cartilhas de educação patrimonial, indicando a importância na preservação, para instruir sobre a relevância histórica e sobre as práticas religiosas de rezas, que permeiam esses espaços. Esses costumes podem levar o turista, que ao visitar a localidade, consiga ter experiências práticas através das crenças dessa comunidade e do seu bem material e imaterial.

A história que o município de Mangaratiba possui, revela um cenário complexo e multifacetado, através das narrativas trazidas por seus bens culturais abandonados, mas que tem um grande potencial para fomentar o turismo cultural, desde que realizado de forma sustentável e responsável. Políticas públicas relacionadas a gestão desses patrimônios culturais e o financiamento de atividades turísticas que envolvam a exploração desses espaços, contribuem para a preservação dos bens arqueológicos remanescentes e auxiliam no desenvolvimento econômico e social da região.

CONCLUSÃO

A legislação existente, embora abrangente, carece de uma aplicação efetiva e de maior integração entre os diferentes órgãos e setores envolvidos onde situam-se os patrimônios e os bens arqueológicos de Mangaratiba. Essa integração em particular, apresenta desafios significativos, como a falta de verbas, recursos, patrocínios e de pessoal qualificado para o setor. Contudo, também há uma necessidade de divulgação e valorização do patrimônio arqueológico junto à comunidade, para então nascer o desejo de turistas e visitantes em conhecer esses espaços.

Para que o turismo cultural no município venha se desenvolver de forma sustentável e com responsabilidade, é fundamental em primeiro lugar, que se estabeleça um diálogo permanente entre os diferentes atores envolvidos, como o poder público, a iniciativa privada, a comunidade local e os profissionais do turismo. Iniciativas como essa são necessárias e eficazes, pois possibilitam que a comunidade local consiga se relacionar com esses espaços, resgatando a identidade e a história de seus ascendentes. A partir

disso, a prática do turismo cultural pode ser implementada, atraindo turistas e visitantes na região, descortinando a história e cultura de Mangaratiba, que ainda encontra-se oculta.

É preciso investir na capacitação de profissionais para executar de forma eficaz o turismo cultural no município, criando novos roteiros culturais, que valorizem e divulguem os remanescentes patrimoniais arqueológicos da região. Com isso, a cidade de Mangaratiba ganhará destaque e como consequência, a região da Costa Verde Fluminense, trazendo visibilidade para a região.

A participação dos órgãos públicos será fundamental para fiscalização e controle das atividades turísticas, para garantir a conservação dos espaços e a sustentabilidade do turismo cultural local. Tal prática contribui no desenvolvimento do turismo, auxilia a preservação desses patrimônios arqueológicos de Mangaratiba e possibilita que as futuras gerações, desfrutem da sua história e transformem a cidade em um centro cultural.

O patrimônio arqueológico de Mangaratiba trata-se de um tesouro cultural que não pode ser subestimado. Remete ao período imperial brasileiro e merece ser protegido, diante da sua importância histórica tanto para a cidade, quanto para o cenário nacional. Os bens culturais fornecem um importante registro do passado e uma oportunidade para aprender sobre as culturas dos povos antepassados que ajudaram na construção do município e podem ser instrumentos potencializadores para a propagação e desenvolvimento do turismo cultural da região.

REFERÊNCIAS

BOLETIM informativo oficial do município de Mangaratiba. **Informe**, 2013. Disponível em: http://snc.cultura.gov.br/media/docs/fundo_cultura/12466/dom-418-de-07-de-novembro-2013-lei-do-sistema-municipal-de-cult_MaLuKKP.pdf. Acesso em: 10 fev. 2025.

BONDIM, Mirian. **A história de Mangaratiba por seus patrimônios histórico-culturais**. 1º ed. Rio de Janeiro: Litteris, 2021. 12

BRASIL. Lei n.º 25 de 30 de novembro de 1937. **Casa Civil**, 2024. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm. Acesso em: 9 fev. 2025.

BRASIL. Lei nº 11.771, de 17 de setembro de 2008. Dispõe sobre a Política Nacional de Turismo, define as atribuições do Governo Federal no planejamento, desenvolvimento e estímulo ao setor turístico (Política Nacional do Turismo). **Casa Civil**, 2024. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/11771.htm. Acesso em: 6 fev. 2025.

BRASIL. Plano Nacional de Turismo (PNT) 2024-2027. **MTur**, 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/turismo/pt-br/acao-a-informacao/acoes-e-programas/PNT/plano-nacional-do-turismo>. Acesso em: 6 fev. 2025.

BRASIL. Tendências de turismo: comportamento da população brasileira. **MTur**, 2024. Disponível em: https://www.gov.br/turismo/pt-br/assuntos/noticias/1-em-cada-3-brasileiros-viajara-a-lazer-durante-a-alta-temporada-ate-marco-de-2024/copy_of_22_01_24_PPT_Final_apresentacao.pdf. Acesso em: 9 fev. 2025.

CIDADES e estados. **IBGE**, 2022. Disponível: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/rj/mangaratiba.html>. Acesso em: 9 fev. 2025.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. 5ª ed. São Paulo, SP: UNESP, 2006.

CHUVA, Márcia. **Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 34, 2011. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat34_m.pdf. Acesso em: 9 fev. 2025.

CONSULTA sobre sítios arqueológicos. **Iphan**, 2025. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/sgpa/cnsa_resultado.php. Acesso em: 8 fev. 2025.

LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. **O que é Patrimônio Histórico**. 5ª ed. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1987.

LONDRES, Maria Cecília F. **O patrimônio histórico na sociedade contemporânea**. Revista Escritos, n. 1, 2007.

LONDRES, Maria Cecília F. **O Patrimônio em Processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, Iphan, 2005.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas**. In: IPHAN: I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural: Sistema Nacional de Patrimônio Cultural: desafios, estratégias e experiências para uma nova gestão. Ouro Preto/MG, 2009. Brasília: IPHAN, 2012.

MENEZES, Pedro. Pesquisa aponta perfil da demanda turística na Costa Verde (RJ). **Panrotas**, 2024. Disponível em: https://www.panrotas.com.br/destinos/pesquisas-e-estatisticas/2024/07/pesquisa-aponta-perfil-da-demanda-turistica-na-costa-verde-rj_207099.html. Acesso em 9 fev. 2025. 13

PESSOA, Thiago Campos. **As dimensões do complexo cafeeiro**: tráfico ilegal de africanos e segunda escravidão ao sul da antiga província do Rio de Janeiro. In: IHPL: I seminário internacional Brasil no século XIX. Vitória: UFES, 2014.

PREFEITURA de Mangaratiba. Lei Complementar nº 45 de 27 de dezembro de 2017. **Câmara Municipal de Mangaratiba**, 2017. Disponível em: https://sapl.mangaratiba.rj.leg.br/media/sapl/public/normajuridica/2017/1645/lei_complementar_45-2017_plano_diretor_de_mangaratiba.pdf. Acesso em: 21 fev. 2025.

RODRIGUES, José Eduardo Ramos et al; MIRANDA, Marcos Paulo de Souza; ARAÚJO, Guilherme Maciel (Orgs.). **Mestres e conselheiros**: Manual de atuação dos agentes do patrimônio cultural. Belo Horizonte, MG. IEDS, 2009.

ROVEDA, Fernando. **Turismo e patrimônio cultural memória e identidade do patrimônio tombado do município de Antônio Prado**. Caxias do Sul, RS: 2003. Dissertação de Mestrado em Turismo, Universidade de Caxias do Sul.

SISTEMA Nacional de Cultura. Dados: Mangaratiba. **MinC**, 2024. Disponível em: <http://snc.cultura.gov.br/adesao/detalhar/3302601>. Acesso em: 10 fev. 2025.

ZOUAIN, Deborah Moraes e CRUZ, Francisca de Oliveira. **Gestão social no Sistema Turístico Brasileiro: limites e possibilidades**. In: Barboza, Luiz Gustavo Medeiros. Gestão em Turismo e Hotelaria: experiências públicas e privadas. São Paulo, SP: Aleph,

POLÍTICAS CULTURAIS E ARQUIVOS: UMA ANÁLISE A PARTIR DO INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL.

Ana Beatriz Colombo¹

Raphael Bahia do Carmo²

Sonia Troitiño³

RESUMO: As políticas voltadas para os arquivos patrimoniais no Brasil se materializam por meio das instituições e a partir delas é possível perceber de forma panorâmica como o poder público tem pautado o patrimônio documental ao longo do tempo. A partir de revisão bibliográfica e tendo como fio condutor o Instituto Nacional do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, abordaremos as políticas voltadas para os arquivos patrimoniais, o papel do Instituto ao longo de sua trajetória e o seu potencial de atuação em conjunto com outras Instituições na valorização e defesa do patrimônio documental arquivístico brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: Arquivo Públicos, Patrimônio documental arquivístico, Políticas Culturais, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

INTRODUÇÃO

No debate em diferentes campos do conhecimento, a importância dos arquivos é constantemente colocada em pauta. Pesquisadores defendem a importância das fontes para a pesquisa científica, administradores advogam pelos documentos para uma gestão eficiente e os arquivistas e documentalistas apresentam diferentes argumentos para afirmarem a importância do patrimônio documental e de suas instituições de guarda.

Contudo, longe desse ambiente, os arquivos parecem ainda ter pouca visibilidade quando considerado o seu potencial uso. O enfoque dado pelas políticas públicas brasileiras aos arquivos, volta-se principalmente, à gestão e organização dos documentos produzidos pelos setores governamentais. A partir da Lei de Arquivos (Lei nº8159/91) e da Lei de Acesso à Informação (Lei nº12.527/11), houve um crescente movimento dos setores públicos e dos próprios arquivos públicos em fazer funcionar a gestão documental e tornar os documentos recuperáveis e acessíveis.

¹ Doutoranda, UNESP, ana.colombo@unesp.br.

² Doutorando, UNESP, diretor CDP/IPHAN, raphael.bahia@unesp.br.

³ Professora livre-docente, UNESP, sonia.troitiño@unesp.br.

Não há de se questionar a importância de tais esforços. Nesse sentido, pretendemos refletir acerca das políticas culturais brasileiras e sua relação com os arquivos permanentes. Para melhor reflexão, partiremos de uma discussão geral acerca das políticas culturais brasileiras, para nos debruçarmos sobre o principal órgão governamental de reconhecimento e proteção do patrimônio brasileiro: o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Para tanto, utilizamos metodologia teórica-exploratória, embasada em literatura do campo da Arquivologia, da Ciência da Informação e de áreas coletadas.

A relação existente entre o principal órgão de anteparo do legado histórico-cultural brasileiro e os arquivos reside no caráter patrimonial que os documentos arquivísticos receberam ao serem avaliados como de guarda permanente.

Na prática, no entanto, essa relação é apenas semântica, pois arquivos públicos e IPHAN trabalham em campos isolados de atuação. A falta de compreensão do documento arquivístico como um objetivo de interesse do IPHAN pode ser entendida ao explorar a história institucional do órgão. De acordo com Corá (2014) o entendimento de patrimônio estabelecido pelo órgão em suas primeiras décadas de atuação prendeu-se a uma narrativa da história oficial, voltada a identidade nacional e a reafirmação dos poderes políticos, religiosos e militares já estabelecidos no Brasil. Além disso, em sua concepção original, a noção de patrimônio restringia-se a bens arquitetônicos e monumentos (Miceli, 1987), não abarcando manifestações histórico-culturais e registros documentais associados.

A partir dessa constatação, este estudo busca refletir sobre a relação existente entre IPHAN e documento arquivístico e, de maneira mais geral, sobre políticas culturais e documentos arquivísticos. Para desenvolvimento da pesquisa, dividimos este trabalho em quatro seções: Na segunda seção, *O lugar dos arquivos nas políticas culturais brasileiras*, buscaremos refletir acerca dos esforços governamentais voltados aos ambientes dos documentos de arquivo; Na seção *O lugar do patrimônio: IPHAN e arquivos*, realizaremos um breve levantamento sobre o histórico do IPHAN e sobre o conceito de patrimônio utilizado pelo órgão, para a partir daí pensar no documento arquivístico como objeto de interesse do IPHAN; Em seguida, na seção *Resultados e discussões: O lugar dos arquivos*, pretendemos relacionar as duas seções anteriores para desenvolvimento de uma reflexão sobre o lugar ocupado pelo documento de arquivo no

Brasil. Em *Conclusão* retomamos os principais pontos apresentados neste trabalho e reunimos as principais reflexões colocadas por este trabalho.

O LUGAR DOS ARQUIVOS: POLÍTICAS CULTURAIS BRASILEIRAS

Ao pensarmos no campo das políticas públicas de arquivos, a Lei nº 8.159/91, é considerada ainda um marco regulatório para o campo da arquivologia e para as instituições arquivísticas brasileiras. Um marco institucional, apesar das instituições arquivísticas já vinham exercendo suas funções rotineiras sem a existência de uma normativa que amparasse o exercício de suas atividades. Além disso, a gestão documental e os posteriores esforços que surgiram após a criação desta lei acarretaram em ações afirmativas de um campo arquivístico voltado fortemente à gestão de documentos arquivísticos (Barros, 2021).

Em 2011, uma nova lei vem a reforçar a ação afirmativa para o desenvolvimento de uma gestão documental eficiente, visando a construção de uma gestão transparente e participativa: a Lei de Acesso à Informação (Fujita; Oliveira, 2023). Surgem ainda iniciativas para desenvolvimento de Sistemas de Arquivos e outras para fazer funcionar a gestão documental a níveis municipais, como por exemplo o serviço de Assistência da Municípios, oferecido pelo Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Assim, as políticas públicas e os esforços governamentais movem-se em direção a consolidação de uma gestão documental pública que de fato funcione, para uma organização funcional e uma recuperação rápida. Muitas questões relacionam-se ao interesse de fazer a gestão documental pública funcionar, como por exemplo a concepção de *transparência* (Ball, 2009), ou ainda uma necessidade de racionalização, datificação e controle de todos os âmbitos da vida social (Mayer-Schönberger; Cukier, 2013) (Foucault, 1999). Contudo, interessa-nos começar relatando tais tendências voltadas ao campo dos arquivos para levantarmos a questão que origina este trabalho: há políticas públicas voltadas ao âmbito cultural dos arquivos?

O primeiro artigo da Lei de Arquivos (Brasil, 1991) estabelece que “É dever do Poder Público a gestão documental e a proteção especial a documentos de arquivos, como instrumento de apoio à administração, à cultura, ao desenvolvimento científico e como elementos de prova e informação”. Contudo, essa é a única parte da lei onde a palavra *cultura* é citada. O âmbito cultural e educativo das instituições arquivísticas

não foram levados em consideração para a construção da principal lei dos arquivos⁴. A palavra patrimônio, por exemplo, não consta em nenhuma parte do texto da lei, ao que se refere os documentos de valor histórico/cultural/social a lei utiliza do conceito de arquivo permanente. Apesar do uso correto e adequado do termo permanente para designar aqueles documentos de valor secundário, não há uma relação que se faça desses documentos com seu valor patrimonial e cultural.

No campo das políticas culturais, o interesse no campo arquivístico é praticamente inexistente. No Brasil, as primeiras políticas culturais criadas durante o governo de Getúlio Vargas, voltaram-se à preservação do dito patrimônio material (Calabre, 2007). Contudo, o entendimento do que é patrimônio material fechava-se em uma visão tradicional, adotando a noção de patrimônio como bens arquitetônicos e monumentos (Miceli, 1987). Nos anos que se seguem, as políticas culturais desenvolvem-se no campo da iniciativa privada, principalmente como apoio para o “crescimento e consolidação dos meios de comunicação em massa” (Calabre, 2007, p. 3). Após o golpe de 1964, as políticas culturais voltam-se em uma tentativa de recuperar as instituições nacionais⁵. Durante o governo de Geisel, a área da cultura foi fortalecida com a criação de órgãos estatais, fomentando a ideia de uma cultura mais próxima das regionalidades e do fazer cotidiano do brasileiro (Calabre, 2007). Passando por muitos momentos de abandono, as iniciativas culturais voltadas ao setor privado ganha força com a Lei Sarney (Lei nº 7.505/86)⁶. Contudo, voltam a ser abandonadas durante o governo de Fernando Collor (Calabre, 2007). Sob o governo de Itamar Franco, as leis de incentivos fiscais voltaram a funcionar e o campo cultural se manteve sob o controle do setor privado. Essa realidade será revista apenas durante o governo Lula (Calabre, 2007).

Sob o controle do setor privado, a distribuição de verba para o campo da cultura concentrou-se em um nicho de artistas e atividades específicas (Calabre, 2015). Nos governos que seguiram, houveram tentativas de ampliar a distribuição de verba para outros nichos culturais e de manter um diálogo ativo com os diversos segmentos da

⁴ É importante salientar que apesar dessa ausência, os arquivos públicos brasileiros desenvolvem atividades culturais e educativas das mais diversas.

⁵ Salientamos que apesar dos arquivos públicos se enquadrarem nessa categoria, eles não são citados nos textos que relatam esse momento das políticas culturais.

⁶ Lei de incentivo fiscal para a cultura anterior à Lei Rouanet.

sociedade, podemos citar aqui o Programa Cultura Viva como exemplo (Calabre, 2015). Após oito anos de intensa atividade, as políticas culturais passam a ficar paradas nos trâmites do legislativo, é esse cenário que marca o início do governo Dilma. Marcada por uma descontinuidade nos governos anteriores, a relação cultura e mercado buscava ser fortemente explorada nos primeiros anos de governo, e nos seguintes, o foco da cultura passa a ser o da “desobstrução de pauta legislativas”, e a preferência por ações de curto prazo (Calabre, 2015). Nos anos que se seguem, as políticas culturais voltam a ser esquecidas, permanecendo apenas os programas já em andamento, como por exemplo a Lei Rouanet (Lei nº 8.313/91). Nos dias atuais, aos poucos, voltam a ser retomadas ações e esforços voltados a políticas culturais.

Apesar da constante dificuldade de continuidade nas políticas culturais brasileiras, muitas ações foram realizadas desde as primeiras políticas, contudo, nenhuma delas voltava-se aos arquivos e as instituições arquivísticas. Políticas culturais direcionadas especificamente ao ambiente dos arquivos não entraram em pauta até o momento, contudo, muitas instituições arquivísticas usufruem de políticas culturais, como por exemplo a Lei Rouanet (Balbino; Venâncio, 2019), ou ainda editais específicos que são lançados esporadicamente. No entanto, são raras as políticas culturais voltadas ao campo dos documentos arquivísticos.

O LUGAR DO PATRIMÔNIO: IPHAN E ARQUIVOS

Próximo de chegar aos 90 anos, o antigo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN e atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, iniciou suas atividades no ano de 1937 por meio da lei nº 378/1937, com a missão de “promover em todo o país, e de modo permanente, o tombamento, a conservação, o enriquecimento e o conhecimento do patrimônio histórico e artístico nacional”(Brasil, 1937), atividades que até hoje integram o cerne das atividades desenvolvidas pelo Instituto.

Para melhor entendermos a relação do IPHAN com os arquivos optamos por realizar um breve histórico, tomando como base normativos que regulavam o funcionamento da autarquia ao longo do tempo. Há de se destacar que o atual Instituto, passou por muitas transformações até a sua atual formatação, uma autarquia federal vinculada ao Ministério da Cultura.

Após a sua criação em 1937, como Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), então vinculado ao Ministério de Educação e Saúde, houve uma mudança de *status* do SPHAN que passou a se configurar com uma Diretoria no ano de 1946. A DPHAN, teve sua estrutura ampliada com 4 unidades descentralizadas divididas em 4 distritos, que compreendiam 9 Estados, das regiões Sul, Sudeste e Nordeste (Brasil, 1946)

Nesse mesmo período, os documentos e a articulação com os arquivos públicos, eclesiásticos e particulares aparecem entre as finalidades do DPHAN, por meio do Decreto nº20.303/1946, quando dispõe que

Art. 1º A Diretoria do Patrimônio Histórico e Artísticos Nacional, subordinada ao Ministro da Educação e Saúde, tem por finalidade inventariar, classificar, tomba e conservar monumentos, obras, documentos e objetos de valor histórico e artísticos existentes no país, competindo-lhe promover:

I. a catalogação sistemáticas e a proteção dos arquivos estaduais, municipais, eclesiásticos e particulares, cujos acervos interessem à história nacional e à história da arte no Brasil (Brasil, 1946)

Em uma nova mudança, por meio do Decreto 66.967/1970, o DPHAN passa a se chamar Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), que na nova configuração era órgão autônomo do Ministério da Educação e vinculado ao Departamento de Assuntos Culturais. Em 1976, a Portaria nº230 aprova o Regimento interno do IPHAN, bem como aumentou seu raio de atuação. O Instituto passou a contar com 9 Diretorias Regionais que atuavam em 24 Estados de todas as regiões do país, além do Distrito de Fernando de Noronha. Esta mesma Portaria dispõe que entre suas competências estavam

“inventariar, classificar, tomba, conservar e restaurar monumentos, obras, documentos e demais bens de valor histórico, artístico [...] catalogar sistematicamente e proteger os arquivos estaduais, municipais, eclesiásticos e particulares cujo acervos interessem à história nacional e à história da arte no Brasil[...]”. (MEC, 1976)

Mantendo assim os documentos listados entre os bens patrimoniais aos quais o IPHAN se dispunha a trabalhar.

Nos anos seguintes o IPHAN passa novamente por mudanças, sendo extinto em 1979 pelo Decreto nº89.198, esse mesmo instrumento retorna o IPHAN ao status de Secretaria, voltando a ser denominado pela sigla SPHAN. Ainda descende ao *status* de

Subsecretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional no ano de 1981, vinculado a Secretaria de Cultura, mantendo ainda a sigla SPHAN. Mesmo neste cenário desafiador, no ano de 1982 foi criada a 10ª Diretoria Regional.

Neste período, encontramos no Decreto nº89.198/79 uma continuidade da preocupação com os documentos, quando dispõe que “A SPHAN tem por finalidade inventariar, classificar, tomba, conservar e restaurar monumentos, obras, documentos e demais bens de valor histórico, artístico e arqueológicos existente no País, bem como, tomba e proteger o acervo paisagístico do País”.

Em 1985 com a criação do Ministério da Cultura, o SPHAN retorna ao status de Secretaria, neste contexto ressaltamos o Decreto nº92.489/86, faz a manutenção dos documentos enquanto os bens patrimoniais de interesse do SPHAN, o que observamos no Artº 16

A Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional tem por finalidade promover e preservar a herança cultural do País, considerando suas raízes regionais, as relações com o ecossistema e os efeitos da estratificação social; estimular a criatividade, tendo em conta a pluralidade cultural e a ação contestadora; inventariar, classificar, tomba, conservar e restaurar monumentos, obras, documentos e demais bens de valor histórico, artístico e arqueológico existentes no País; tomba e proteger o acervo paisagístico do País; fiscalizar o comércio de obras de arte. (BRASIL, 1986)

No ano de 1990, foi criado o Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural - IBPC, sucessor do SPHAN, instituído pela lei 8029/1990. Quatro anos depois, o nome IPHAN ressurgiu em substituição ao IBPC, por meio da Medida Provisória nº 610/1994 e, a partir deste ano, o Instituto foi ganhando corpo e estrutura até chegar à sua atual estrutura.

De acordo com o atual regimento interno, o IPHAN se organiza estruturalmente da seguinte forma: Presidência, Departamento de Planejamento e Administração (DPA), Departamento de Patrimônio Material e Fiscalização (DEPAM), Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI), Departamento de Articulação, Fomento e Educação (DAFE), Departamento de Ações Estratégicas e Intersetoriais (DAEI), 27 Superintendências, uma por estado (antigas Diretorias Regionais) e 6 Unidades Especiais, entre as quais destacamos o Centro de Documentação do Patrimônio (IPHAN, 2023).

O órgão não traz de forma explícita os documentos como parte integrante das ações de atividade-fim do IPHAN mas, ao mesmo tempo, por meio da Unidade Especial Centro de Documentação do Patrimônio (CDP), que cuida da gestão de documentos do Instituto, se propõe a articular com atividades de arquivo e bibliotecas voltadas para o público externo, destacamos que está previsto “propor e coordenar, em conjunto com a Coordenação-Geral de Fomento e Economia do Patrimônio, do DAFE, ações, projetos e iniciativas de fomento à preservação, conservação e difusão de acervos de referência para o patrimônio cultural brasileiro;”(IPHAN, 2023) bem como, “articular a rede de serviços de arquivos e bibliotecas das unidades descentralizadas e promoção da cooperação, colaboração e contribuição, visando a gestão integrada das fontes de informação institucional e de interesse do patrimônio cultural” (IPHAN, 2023).

Ações relacionadas ao assessoramento técnico para o desenvolvimento de políticas públicas arquivísticas também estão sendo desenvolvidas, visto que, na última reunião de novos representantes do poder executivo municipal ocorrida em fevereiro de 2025, em Brasília, foi apresentado o serviço de assessoria técnica para arquivos públicos e comunitários onde o IPHAN, por meio do CDP, se propôs a realizar ações para orientação de tratamento técnico, conservação preventiva e difusão do patrimônio cultural documental em arquivos públicos e comunitários. Foi apresentado ainda que, em parceria com o CDP, podem ser realizados treinamentos, oficinas, palestras, workshops, bem como assessoria para a construção de legislação arquivística e arquivos públicos nos municípios (IPHAN, 2025).

RESULTADOS E DISCUSSÕES: O LUGAR DOS ARQUIVOS

No desenvolvimento do trabalho, alguns questionamentos surgiram e, acreditamos, que podem ser ponto de partida para uma melhor definição de competências institucionais, corroborando para o desenvolvimento de políticas públicas voltadas aos arquivos patrimoniais.

Ao mesmo tempo que o IPHAN trabalha com o patrimônio histórico e artístico nacional, no qual se inclui o patrimônio documental, no Brasil, temos a figura do Arquivo Nacional como um órgão que cumpre funções ligadas à gestão de documentos e a preservação do patrimônio documental. Nesse sentido, percebemos que existe um espaço que ao mesmo tempo que é compartilhado se torna nebuloso, a preservação e

difusão dos documentos permanentes é de interesse das duas instituições mas, qual é o papel efetivo de cada uma delas nesse processo?

Um dos principais instrumentos de defesa do patrimônio material exercido pelo IPHAN é o tombamento, entretanto, em consulta ao Arquivo Central do IPHAN - Seção RJ, responsável pela guarda e inscrição dos bens tombados nos livros de tombo, nos foi informado que atualmente não existe nenhum conjunto de documentos, sejam eles coleções ou fundos, registrados nos livros. O que de forma alguma significa que não há documentos tombados pois, ao longo do tempo, ocorreram tombamentos de imóveis que compreenderam todos os itens que estavam em seu interior, inclusive documentos. Entende-se todavia, que devido a necessidades específicas dos documentos de arquivo, o tombamento não se configura como um mecanismo ideal para a patrimonialização de documentos arquivísticos. Além disso, este recurso não foi pensado para documentos arquivísticos, mas antes para bens arquitetônicos e monumentos. Nesse sentido, o tombamento de documentos não costuma fazer parte da prática do próprio IPHAN (Ribeiro, 2017). Pereira Filho (2018, p. 159) aponta ainda que a patrimonialização de documentos não faz parte das práticas do IPHAN “tanto pela falta de estrutura generalizada na área documental, normalmente restrita ao trabalho de poucos especialistas, como pela indiferença da instituição para com as políticas de patrimonialização de acervos documentais”.

O afastamento institucional existente entre IPHAN e arquivos públicos é relatado por Miceli (1987) e configurou-se desde os primeiros anos de atuação do órgão⁷. Fechando-se em uma noção específica de patrimônio material, o campo operacional do IPHAN nunca abrangeu de fato os documentos arquivísticos, fazendo com que esse campo operacional pertencesse aos arquivos públicos, e criando assim um isolamento entre as atividades de cada instituição.

Podemos observar uma presença constante dos documentos como interesse do IPHAN a partir das regulamentações vigentes, contudo, é necessário pensar em duas questões: O que se considera como documento? E apesar da intencionalidade, porque não há um histórico de ações voltadas a acervos arquivísticos? Sobre o primeiro questionamento, Flávia Nascimento (2016) trata da noção de documento a partir da ideia de um monumento como um documento da história, uma fonte para o fazer

⁷ Quando o mesmo ainda era chamado SPHAN, Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

histórico, e não propriamente na perspectiva da arquivologia com a qual estamos acostumados⁸. Passando ao segundo questionamento, parece não haver o interesse direto do IPHAN em lidar com documentos arquivísticos, contudo, nas últimas discussões do IPHAN, a possibilidade de existir iniciativas nesse campo estão a caminho de tomar forma.

Destacamos que atualmente existe um rol de ações que visam a preservação dos documentos, entre as de maior vulto, a nível nacional existem:

- (1) A Declaração de Interesse Público e Social, emanada pela Lei nº 8.159 de 8 janeiro de 1991 e regulamentada pelos Decretos nº 4.073 de 3 de janeiro de 2002 e Decreto nº 10.148 de 2 de dezembro de 2019 e prevê que “Os arquivos privados podem ser identificados pelo Poder Público como de interesse público e social, desde que sejam considerados como conjuntos de fontes relevantes para a história e desenvolvimento científico nacional”, que é atribuição do Conselho Nacional de Arquivos - CONARQ;
- (2) O Programa Memória do Mundo (Memory of the World - MoW) criado pela UNESCO e que reconhece documentos, arquivos e bibliotecas de grande valor internacional, regional e nacional, no qual o Brasil possui o Comitê Nacional do Brasil do Programa Memória do Mundo da UNESCO (MoWBR);
- (3) As leis, resoluções, normas e portarias que regulam e orientam a gestão de documentos no Brasil e o seu ciclo vital e, que por meio dos planos e classificação e tabelas de temporalidade, definem os documentos que são permanentes, com valor secundário e que devem ser preservados, bem como, os que são de valor primário, passíveis de eliminação por já terem cumprido a sua função e que não ascenderam ao valor secundário.

Ainda sim, o âmbito cultural dos arquivos ainda é pouco explorado. Os arquivos públicos seguem isolados de grande parte da sociedade, sendo de uso e de interesse de bolhas sociais específicas. O aprofundamento do âmbito cultural dos arquivos pode configurar uma possibilidade de aproximação de demais setores da sociedade e de uma apropriação cultural dos ambientes dos arquivos públicos. Contudo, trabalhando de forma isolada e com o atual interesse das políticas culturais brasileiras, os arquivos encontram-se limitados.

⁸ A mesma interpretação de documento é utilizada também por Antônio Augusto Arantes (1987).

Neste contexto, percebemos como estratégia que se abra espaço para discutir a possibilidade de um instrumento de salvaguarda específico do patrimônio cultural documental, tendo em vista que, como um ponto forte e estratégico, o IPHAN tem expertise na área, bem como possui arquivos e desenvolve atividades arquivísticas em todos estados do país, em suas Superintendências e unidades especiais. A presença do Instituto fisicamente em todo o território nacional, tem o potencial de ser um elemento facilitador da difusão de políticas públicas arquivísticas, corroborando com a preservação e difusão do patrimônio cultural documental.

CONCLUSÃO

A partir de um panorama geral sobre políticas públicas e seguindo para uma análise do principal órgão de patrimonialização brasileira, este trabalho objetivou refletir acerca das ações e políticas públicas voltadas aos arquivos permanentes - ou ainda patrimônio arquivístico.

A continuidade de políticas públicas necessitam de instituições fortes e estáveis, neste sentido, percebemos que quando tomamos como fio condutor de nosso trabalho o IPHAN,, Nota-se que ao longo do tempo, o seu papel na sociedade, bem como as funções e atividades que ele se propunha a exercer, foram percebidas com diferentes níveis de importância pelos governos das épocas, gerando oscilação de autonomia tanto na esfera administrativa quanto orçamentária.

Os arquivos patrimoniais são elementos fundamentais para a reconstrução de memórias e identidades, servindo ao desenvolvimento da cultura nacional, ao mesmo tempo em que trabalham em prol da justiça social e democracia. Analisando a experiência do IPHAN, concluimos que, para ter chance de sobreviver como pauta de políticas públicas, as ações envolvendo os arquivos patrimoniais precisam estar enraizados, ser efetivas e com participação da sociedade, e principalmente, contarem com uma continuidade de ações afirmativas, para que se enfrente as turbulências de governos com orientações e objetivos distintos.

Afinal, os documentos sem o devido tratamento e sem a execução de ações de conservação preventiva e restauração, muitas vezes, não tem tempo para esperar os bons ventos da política e perecem no meio do caminho. Neste compilado de instituições brasileiras que se preocupam com o tema, o IPHAN tem o potencial de ser uma voz

com grande alcance no território nacional na implementação de políticas públicas para os arquivos patrimoniais.

Além disso, iniciativas que valorizem o âmbito cultural dos arquivos e os façam funcionar neste sentido são de grande importância para consolidação do entendimento dos arquivos como instituições culturais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, A. A. Documentos históricos, documentos de cultura. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 22, p. 48-55, 1987.

BALL, Carolyn. What is transparency?. **Public integrity**, n. 11, v. 4, p. 293-308. 2009.

BALBINO, Giseli Milani Santiago; VENÂNCIO, Renato Pinto. Políticas culturais e arquivos públicos: o caso da Lei Rouanet. **ÁGORA: Arquivologia em debate**, [S. l.], v. 30, n. 60, p. 57-74, 2019. Disponível em: <https://agora.emnuvens.com.br/ra/article/view/763> . Acesso em: 20 fev. 2025.

BRASIL. **Decreto nº 20.303, de 2 de janeiro de 1946**. Aprova o Regimento da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, do Ministério da Educação e Saúde. Brasília, DF. Presidência da República, 1946. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20303-2-janeiro-1946-327737-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2025.

BRASIL. **Decreto nº 66.967, de 27 de julho de 1970**. Dispõe sobre a organização administrativa do Ministério da Educação e Cultura. Brasília, DF. Presidência da República, 1970. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-66967-27-julho-1970-408779-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2025.

BRASIL. **Decreto nº 84.198, de 13 de novembro de 1979**. Cria, na estrutura do Ministério da Educação e Cultura, a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, por transformação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, e dá outras providências. Brasília, DF. Presidência da República, 1979. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-84198-13-novembro-1979-433668-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2025.

BRASIL. **Decreto n. 92.489, de 24 de março de 1986**. Dispõe sobre a estrutura básica do Ministério da Cultura e dá outras providências. Brasília, DF. Presidência da República, 1986. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/1986/03/decreto/1980-1989/1985-1987/D92489impressao.htm. Acesso em: 18 de fevereiro de 2025.

BRASIL. **Lei n. 8.029, de 12 de Abril de 1990.** Dispõe sobre a extinção e dissolução de entidades da administração Pública Federal, e dá outras providências. Brasília, DF. Presidência da República, 1990. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L8029cons.htm. Acesso em: 18 de fevereiro de 2025.

BRASIL. **Decreto-lei n. 8.534, de 2 de janeiro de 1946.** Passa a Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional o Serviço do mesmo nome, criado pela Lei número 378, de 13 de janeiro de 1937, e dá outras providências. Brasília, DF. Presidência da República, 1946. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-8534-2-janeiro-1946-458447-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2025.

BRASIL. **Lei n. 378, de 13 de janeiro de 1937.** Dá nova organização ao Ministério da Educação e Saúde Pública. Brasília, DF: Presidência da República, 1937. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1930-1949/l0378.htm. Acesso em: 18 de fevereiro de 2025.

BRASIL. **Lei n. 8.159, de 09 de janeiro de 1991.** Dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 1991. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8159.htm. Acesso em: 20 de fevereiro de 2025.

BRASIL. **Lei n 12.527 de 18 de novembro de 2011.** Regula o acesso a informações previsto no inciso XXXIII do art. 5º, no inciso II do § 3º do art. 37 e no § 2º do art. 216 da Constituição Federal; altera a Lei no 8.112, de 11 de dezembro de 1990; revoga a Lei no 11.111, de 5 de maio de 2005, e dispositivos da Lei no 8.159, de 8 de janeiro de 1991; e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, 18 nov. 2011a. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/l12527.htm. Acesso em: 10 de fevereiro de 2025.

BRASIL. **Medida Provisória n. 610, de 8 de setembro de 1994.** Dispõe sobre a alteração na Lei nº 8.490, de 19 de novembro de 1992, na Lei nº 8.876, de 2 de maio de 1994, e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 1991. Disponível em: [Base Legislação da Presidência da República - Medida Provisória nº 610 de 08 de setembro de 1994](#). Acesso em: 10 de fevereiro de 2025.

CALABRE, L. Notas sobre os rumos das políticas culturais no Brasil nos anos 2011-2014. In: RUBIM, A. A. C.; CALABRE, L. (Org). **Políticas culturais no governo Dilma**. Salvador: EDUFBA, 2015.

CALABRE, L. Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas. **Anais**. 3 Encontro de estudos multidisciplinares em cultura. Salvador, Bahia. 2007.

CORÁ, M. A. J. Políticas públicas culturais no Brasil: dos patrimônios materiais aos imateriais. **Rev. Adm. Pública**, Rio de Janeiro, n. 48, v. 5, p. 1093-1112, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. Curso no Collège de France. 1975-1976, São Paulo: Martins Fontes, 1999.

IPHAN. **Panfleto**. IPHAN e Municípios: em defesa do Patrimônio Cultural Brasileiro. Brasília, DF. 2025

IPHAN. **Portaria n.14**, de 12 de dezembro de 2023. Aprova o Regimento Interno do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e dá outras providências. Brasília, DF: 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/iphan/pt-br/centrais-de-conteudo/legislacao/atos-normativos/2023/portaria-no-iphan-no-141-de-12-de-dezembro-de-2023>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2025.

FUJITA, M. S. L.; OLIVEIRA, M. F. A lei da transparência e de acesso à informação no brasil: o caso do estado de são paulo. **Perspectivas em Ciência da Informação**, v. 28, n., 2023.

MAYER-SCHÖNBERGER, V.; CUKIER, K. **Big data**: A revolution that will transform how we live, work, and think. Houghton Mifflin Harcourt, 2013. 272 p.

MEC. **Portaria nº 230**. Regimento Interno do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. 26 de março de 1976. Brasília, DF: 1976.

MICELI, S. SPHAN: Refrigério da cultura oficial. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 22, p. 48-55, 1987.

NASCIMENTO, F. B. do. Patrimônio cultural e escrita da história: a hipótese do documento na prática do IPHAN nos anos 1980. **Anais do Museu Paulista**. v. 24, n. 3, p. 121-147, 2016.

PEREIRA FILHO, H. F. Memórias em Disputa: A Unesco e a patrimonialização de acervos documentais. 2018. **Tese de Doutorado** (Programa de Pós Graduação em História). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2018, 303 p.

RIBEIRO, A. N. O lugar dos documentos nos processos de tombamento e registro do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: a experiência do Arquivo Histórico da Casa Setecentista de Mariana. **Dissertação de Mestrado** (Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural, Paisagens e Cidadania) Universidade Federal de Viçosa. Viçosa, 2017.

T. H. B. BARROS,. A lei de arquivos do brasil: apontamentos sobre seu impacto 30 anos depois. **Revista do Arquivo**, v., n. 7, 2021.

A PARTICIPAÇÃO SOCIAL NA (RE) CONSTRUÇÃO DO SIGNIFICADO DE PATRIMÔNIO FERROVIÁRIO: A MEMÓRIA SOCIAL COMO INSTRUMENTO DE POLÍTICAS DE PRESERVAÇÃO NO CEARÁ (1988-2025)

Jaciara Azevedo Rodrigues¹

RESUMO: : O presente artigo aborda uma pesquisa em andamento de doutorado em História pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Para tanto, utiliza-se algumas fontes orais para fortalecer a tese defendida. Nesse sentido, faz-se importante problematizar as memórias ferroviárias analisando o (re) significado das narrativas como instrumento de políticas de preservação patrimonial na região norte do Ceará. Ou seja, compreender como a memória social pode atuar no desenvolvimento de políticas públicas voltadas à preservação do patrimônio cultural ferroviário. Com isso, se fará primordial o cruzamento de fontes orais com a legislação.

PALAVRAS-CHAVE: patrimônio ferroviário, memória, políticas públicas.

INTRODUÇÃO

Durante minha graduação em História, tive a oportunidade de ser bolsista de Iniciação Científica cuja proposta de pesquisa era a análise do cotidiano dos ferroviários aposentados no Ceará. No mestrado, foi possível me aprofundar no mundo do trabalho dos ferroviários aposentados da Rede Ferroviária Federal (RFFSA)². Com isso, a partir da incumbência de apresentar uma proposta de doutorado, pensou-se na dimensão patrimonial da ferrovia, sobretudo a partir da análise das narrativas de sujeitos que vivenciaram o funcionamento das estações ferroviárias no Ceará.

Após a extinção da RFFSA, foi implantada a Lei 11.483, de 31 de maio de 2007, que designou ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) a função de receber e gerir os bens móveis e imóveis de valor artístico, histórico e cultural provenientes da extinta RFFSA, além de assegurar sua preservação e cuidado. No entanto,

¹Doutoranda em História pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. E-mail:

jaciaraazevedorodrigues951@gmail.com

² A RFFSA foi criada mediante autorização da Lei nº 3.115, de 16 de março de 1957, pela consolidação de 18 ferrovias regionais, promovendo o devido controle do transporte ferroviário no Brasil, inclusive o estado cearense se inseria nessa organização administrativa. No Ceará, essa rede atendia as malhas da linha norte e sul, hoje alguns trechos estão desativados e uma pequena parte opera apenas com o trem de carga. De acordo com os dados da Agência Nacional de Transportes Terrestres, a RFFSA foi incluída no Plano Nacional de Desestatização em 1992, pelo decreto n. 473/92, da lei n. 8.031/90, almejando estimular o investimento da iniciativa privada nesse deficitário setor de transporte.

pode-se refletir quanto às recordações das pessoas idosas, como salvaguardá-las? Como essas memórias podem ser um valioso recurso de proteção à história ferroviária diante da legislação? Como as narrativas orais podem encontrar fortalecimento no amparo legal? Essas questões impulsionaram a escrita do projeto de doutorado.

Desse modo, é possível questionar se são desenvolvidas políticas que objetivem salvaguardar as memórias desses sujeitos idosos. Sendo assim, esse estudo propõe uma interpretação mais abrangente do patrimônio ferroviário, visando incluir as narrativas e suas subjetividades, formando a memória social. A proposta, portanto, instiga a uma possível preservação das histórias e memórias daqueles que vivenciaram os espaços das estações ferroviárias e as viagens no trem de passageiros. Assim, a partir da premissa de que o conceito de patrimônio na contemporaneidade deve ser pensado para além do material, busca-se, a preservação do que foi vivenciado nas estações.

Diante disso, ao longo da pesquisa serão ouvidos sujeitos simples que foram viajantes no trem. Com isso, é possível dialogar com Pacheco (2017) ao afirmar que “hoje, é comum fazermos a História de grupos sociais que, há algumas décadas, simplesmente não existiam na historiografia, como as mulheres e as comunidades locais...” (PACHECO, 2017, p. 8). Logo, a incumbência dessa pesquisa é seguir a lógica de destacar as memórias de sujeitos simples, que visualizavam no trem o meio mais econômico de se locomover.

Essas memórias serão acessadas através da metodologia de História Oral. Com isso, “a utilização da história oral, além de poder registrar narrativas as quais de outra forma não teríamos acesso, justifica-se também pelo que ela tem de mais precioso e singular, a subjetividade, o que a torna diferente pois conta menos sobre evento que sobre significados. (PORTELLI, 1997, p. 31). Sendo assim, deve-se considerar o valor de bens culturais como catalizadores da identidade de um povo. Ao longo de toda a malha ferroviária cearense, várias estações ferroviárias foram construídas, servindo como ponto de encontro e despedidas, construindo, assim, sociabilidades e afetos.

Nessa perspectiva, na forma como os prédios das estações ferroviárias impactaram a população da época do funcionamento do trem de passageiros, essas estações (des) afetam a geração de hoje que passa muitas vezes ao lado desses espaços sem compreenderem o valor significativo que aquele espaço já teve na cidade em um determinado tempo, de forma a não instigar a consciência patrimonial.

Apesar de ser uma problemática muito necessária e previsível, essa pesquisa faz-se necessário no cenário atual. Um contexto de esquecimentos, desvalorização para com o que remete ao passado. Contudo, o que se visualizou nas últimas décadas foi a ascensão de valores de memória, onde há uma relação entre sujeito e lugar que se reflete no *sentimento de pertencimento*. (OLIVEIRA, 2012). Esse sentimento poderá ser notório ou não nos sujeitos mais idosos, afirmação que só será desvendada ao longo das entrevistas. Com isso, pode-se afirmar que

O local, independentemente do valor econômico, possui histórias para serem problematizadas, e não somente permanecerem na mera descrição, ou seja, traçar análises críticas. Ora, quando os historiadores elegem o local para refletir sobre diversos aspectos da vida social, eles reduzem a escala de observação com a intenção de produzir efeitos de conhecimento que visam, na forma narrativa, dizer algo sobre esses lugares particulares e únicos (REVEL, 1998).

Desse modo, a análise da realidade patrimonial ferroviária de cada cidade privilegiada com os trilhos da região norte do Ceará, traçando analogias com o espaço recortado da referida proposta de pesquisa, realçará a importância dos estudos de história local, instigando pesquisadores na produção de suas histórias, que há muito que ser desenvolvida.

O PATRIMÔNIO FERROVIÁRIO EM DEBATE: DESAFIOS E PERSPECTIVAS DA PATRIMONIALIZAÇÃO DAS ESTAÇÕES FERROVIÁRIAS DO CEARÁ

Oliveira (2010) em uma de suas vastas produções acerca do patrimônio ferroviário, considera que as referências patrimoniais são os objetos constitutivos da memória da formação, formas de trabalho e vida passadas ou atuais. De todo modo, o patrimônio se apresenta como a materialização de um discurso sobre o passado. Tal como afirma Pelegrini (2007, p. 87) que considera patrimônio cultural como “*locus* privilegiado onde as memórias e as identidades adquirem materialidade.” A autora considera que o direito à memória e à preservação do patrimônio cultural constitui um exercício de cidadania.

Apoiada nessas leituras, podemos inferir que as estações ferroviárias são patrimônios, que, revestidos de valores sociais e culturais, dependem do reconhecimento de uma comunidade em massa para ganhar a devida notoriedade, e são esses mesmos

grupos sociais que estão inseridos no tempo do trem de passageiros e assim, atribuem significações às estações.

Discutir patrimônio é, essencialmente, discutir memória. A memória coletiva atua como um filtro pelo qual os grupos sociais selecionam aquilo que consideram digno de preservação. O patrimônio não é algo dado desde a origem da sociedade; ao contrário, constitui-se historicamente, sendo resultado das experiências, valores e significados atribuídos por esses grupos ao longo do tempo. Sendo assim, é possível que essa tradição de preservar tal bem passe de geração em geração, e as estações ferroviárias incorporam efetivamente essa percepção. Partindo da premissa de que a geração de hoje não se reconhece e não se sente pertencida, é possível promovermos uma reflexão crítica.

A história da ferrovia brasileira é marcada por administrações distintas, desde empresas estatais, até mesmo estrangeiras. Tomando como base o período em que a Rede Ferroviária Federal esteve administrando a ferrovia, em 1997 ocorreu o processo de privatização. Após a privatização da RFFSA,

As estações, em sua maioria, foram fechadas por não serem necessárias à operação ferroviária do transporte de cargas. Esse fato gerou um processo de deterioração dos prédios, que, abandonados, passaram a ser depredados e pilhados, o que representa uma séria e constante ameaça ao desaparecimento de importantes exemplares do patrimônio ferroviário. (CAVALCANTI NETO; CARNEIRO; GIANNECCHINI, 2012, p. 03)

Com isso, conforme o Manual Técnico do Patrimônio Ferroviário, desde 2007 quando o Iphan recebe alguns bens oriundos da RFFSA (Lei 11.483/2007) vem se realizando um amplo inventário de conhecimento do patrimônio cultural ferroviário, já tendo sido catalogados mais de seis mil edifícios. Os estados de conservação são os mais diversos, sendo que muitos estão abandonados e em condições precárias de preservação, como é o caso da estação aqui analisada.

Nesse sentido, atrelada à lei 11.483/2007, o Iphan publicou a Portaria nº 407/2010 instituindo a Lista do Patrimônio Cultural Ferroviário como um novo instrumento de preservação, onde serão inscritos todos os bens declarados como detentores de valor artístico, histórico e cultural, na qual atribuímos a nomenclatura de bens valorados. É importante mencionar que esse procedimento aplica-se, exclusivamente, aos bens oriundos do espólio da extinta RFFSA. Ademais, a portaria instituiu a Comissão de Avaliação do Patrimônio Cultural Ferroviário, responsável pela atribuição do valor, a partir dos diferentes enfoques de atuação do Departamento de Patrimônio.

Para ser efetivada a inscrição na referida lista, os bens são avaliados por uma equipe técnica da Superintendência do Estado onde estão localizados e, posteriormente, passam por apreciação do departamento de patrimônio material e fiscalização, cuja decisão é homologada pela Presidência do Iphan. Desse modo, essa lista recebe atualizações constantemente de bens imóveis, sendo, a mais recente versão atualizada datada de 29 de abril de 2022.

Como já mencionado, essa mesma portaria dispõe sobre os critérios de valoração e o procedimento de inscrição de bens na Lista do Patrimônio Cultural Ferroviário, visando à proteção da memória ferroviária. Em seu Art. 2º menciona quem pode, de forma legítima, provocar a instauração do processo de valoração. Sendo assim, conforme o documento, esse pedido pode partir de uma pessoa física ou jurídica, de direito público ou privado. Após o interesse, o art. 6º dispõe sobre o que deve constar em um pedido de valoração:

Identificação do proponente (nome, endereço, nº RG, nº CPF ou CNPJ, telefone, e-mail); II - denominação, endereço completo e localização georreferenciada do bem proposto para valoração, quando possível; III - nome do proprietário ou do responsável pelo bem móvel ou imóvel e dados de contato, quando possível; IV - descrição do bem; V - justificativa do pedido apontando o potencial valor para compor o patrimônio cultural brasileiro; e VI - foto atual que permita a identificação do bem.

Ainda de acordo com a portaria que trata sobre os procedimentos para efetivar o processo de valoração, para a proposta ser recebida de forma positiva, há que se considerar a consistência da justificativa em relação ao interesse nacional na preservação do bem. Para fins de consulta, vale ressaltar que a Lista do Patrimônio Cultural Ferroviário será apresentada em meio digital e impresso, estando disponível para consulta por qualquer interessado no endereço eletrônico do Iphan.

Ainda sobre esse documento que rege a legislação do patrimônio ferroviário, o capítulo V trata dos efeitos da valoração, e especificamente no Art. 22 é afirmado que os bens inseridos na Lista do Patrimônio Cultural Ferroviário gozam de proteção, com vistas a evitar seu perecimento ou sua degradação, apoiar sua conservação, divulgar sua existência e fornecer suporte a ações administrativas e legais de competência do poder público.

Esses decretos e leis que foram e são criados em torno da preservação do patrimônio ferroviário são essenciais no prevalecimento das memórias desses lugares. Essas leis que determinam um certo cuidado e preservação desses bens “trata-se na verdade de uma ‘nova’ etapa marcada também por instabilidades, e sujeita a reinterpretações e reclassificações.” (REIS, 2014, p. 02). Infelizmente, muitas estações no Ceará não estão registradas na lista de valoração. Isso gera indignação por parte de quem compreende o valor social, cultural e histórico dessa estação.

Assim, por exemplo, seria possível compreender o reconhecimento do objeto patrimonial e de suas formas de proteção legal, tanto na perspectiva dos agentes sociais envolvidos, quanto pela formulação de valores que fundamentam pareceres técnicos, bem como ações de preservação e de defesa dos objetos e edifícios. (OLIVEIRA, 2012, p. 100).

A partir dessa perspectiva, torna-se evidente que apesar de todo aparato nas leis, há muito que ser trabalhado na consciência patrimonial dos cidadãos, que não se sentem envolvidos em preservar seu passado. Dessa forma, o tempo do trem foi tido como moderno de uma época e que hoje se traduz em antigo e ultrapassado de modo que podemos visualizar cenários distintos no estado das estações a depender de cada município, onde, através do poder público, é promovido alguma revitalização, e outras estações passíveis de deterioramento ao passar dos anos, décadas e séculos.

REFLEXÕES TEÓRICAS ACERCA DA PROBLEMÁTICA

Conforme a história dos conceitos, é perceptível que o termo patrimônio cultural sofreu transformação ao longo de sua trajetória histórica, logo, esse contexto poderá fazer parte da discussão. A noção de patrimônio cultural- categoria chave para a orientação das políticas públicas de preservação cultural – é historicamente constituída e tem se transformado no tempo. (CHUVA, 2012, p. 147)

Nesse sentido, ao longo do percurso dos estudos que envolvem patrimônio, houve vários momentos. Inicialmente havia a preocupação apenas com grandes monumentos, já na contemporaneidade, os estudos foram se desenvolvendo, e se começou-se a pensar patrimônio para a sociedade no geral. Dessa forma, a concepção de patrimônio se insere no campo de estudos delineado por Reinhart Koselleck (2006) como história dos conceitos, uma abordagem que permite reconhecer a dimensão política dos significados

e sentidos atribuídos a determinados objetos, sujeitos e práticas. Poulot (2009, p. 12) traz o conceito de patrimônio vivo, logo pode-se relacionar às memórias dos sujeitos, pois são elas que tornam o patrimônio vivo.

Ademais, de forma teórica, será problematizado o conceito de *espaços da recordação* de Aleida Assmann. A autora pontua dois modos da recordação: *a memória funcional e a cumulativa*. A autora associa a memória funcional à memória coletiva e a chama de memória habitada; já a memória cumulativa equivale à memória histórica, chamada inabitada. A memória funcional pode ser alterada, sendo igualmente utilizada de diversas formas. A memória cumulativa é um reservatório para todas as memórias funcionais. Ela não é natural e necessita de apoio de instituições para preservá-la, como é como o caso das estações ferroviárias. Desse modo,

Os elementos da memória cumulativa pertencem ao indivíduo, mas constituem uma reserva que- por vários motivos, sejam eles quais forem- em certo momento deixa de estar disponível para resgate. A fim de que a memória possa desenvolver uma função orientadora, é preciso apropriar-se desses elementos, ou seja, é preciso selecioná-los segundo sua importância, torna-los acessíveis e interpretá-los em determinado quadro de sentido. (ASSMANN, 2011, p. 148)

Essa seleção e interpretação são influenciadas pela experiência, valores, crenças e conhecimentos do indivíduo. A memória cumulativa se constrói ao longo da vida, integrando informações passadas com as experiências presentes. Isso é fundamental para a formação da identidade. Além disso, ao selecionar os elementos da memória, estamos criando um quadro de sentido que é único para cada indivíduo, que, de certo modo, se insere numa coletividade.

Em suma, os *espaços da recordação* são locais onde a memória coletiva é preservada, transmitida e vivenciada, desempenhando um papel fundamental na preservação da identidade, na transmissão de valores culturais e no processo de cura histórica. Além disso, Assmann comenta que os espaços da recordação desempenham um papel importante na construção da identidade de um grupo ou sociedade, ajudando a manter viva a memória coletiva.

Sendo assim, as estações ferroviárias são espaços da recordação que desempenham um papel crucial na preservação e transmissão da memória coletiva, pois fornecem um terreno comum onde as memórias individuais se encontram e se conectam.

Esses prédios também oferecem um ponto de ancoragem para a identidade coletiva, fornecendo um senso de continuidade e pertencimento.

Tendo em vista que nesta proposta as memórias tornam-se histórias, o livro *Memória e identidade* do antropólogo Joel Candau será uma leitura atual imprescindível. O autor afirma que todos os grupos sociais reconhecem a necessidade de criar e preservar uma tradição própria para si, construindo uma narrativa sobre seu passado e uma memória que ajude a sustentar sua identidade no presente. No que se refere à patrimonialização, Candau (2016) questiona a ideia de patrimônio como algo estático e imutável, propondo uma visão mais dinâmica e aberta. Para ele, o patrimônio deve ser compreendido como um processo social de seleção e valorização de bens culturais, que devem ser preservados não apenas por seu valor estético ou histórico, mas também por sua importância para a sociedade atual.

Em suma, Candau (2016) defende que a preservação da memória do patrimônio cultural deve ser uma preocupação constante, pois os patrimônios são fundamentais para a construção e fortalecimento das identidades individuais e coletivas, nesse caso dos sujeitos que vivenciaram o período de funcionamento do trem de passageiros. Desse modo, ao trabalhar com patrimônio, também se considera a dimensão teórica da memória. Logo, esse pensamento de Candau (2016) muito tem a ver com a problematização desta pesquisa.

Para uma análise efetiva dessa memória, leva-se em conta os contextos sociais, colocando em pauta os acontecimentos e circunstâncias que moviam aquele determinado grupo. Nesse sentido, Halbwachs (1990) afirma que a memória individual é respaldada pela memória coletiva. Sendo assim, “um objeto patrimonial não funciona sozinho, ele precisa estar inserido em um quadro de memória que lhe dê sentido, necessita de uma rede de significados que lhe potencialize um significado particular.” (PACHECO, 2017, p. 9). O patrimônio é invenção sendo preciso ser construído como tal para, a partir daí, ser valorizado. Por isso a importância de trazer em evidência as narrativas dos sujeitos.

Conforme o autor, pode-se afirmar que esses objetos têm o poder de nos transportar para diferentes épocas e sociabilidades, nos conectando com o passado e proporcionando uma compreensão mais densa do presente. Porém, essa conexão só é possível quando esses objetos estão inseridos em um contexto, em uma rede de significados que lhes ofereça sentido. essa rede é formada por diversas camadas, como a

história, a cultura, as narrativas pessoais e coletivas, entre outras. É através dessa teia complexa que um objeto patrimonial se torna mais que um simples objeto físico, passando a ser guardião da memória e do conhecimento de uma sociedade.

Michael Pollak, apropria-se da importância atribuída por Halbwachs à memória coletiva, explorando como diferentes indivíduos contribuem para a formalização e solidificação das memórias. Para o autor, a função da memória é manter a coesão daquilo que um grupo possui em comum, tendo-se em vista o território que os indivíduos compartilham. Diante disso, Bosi (1987) já alertava para uma valorização da história e memória dos sujeitos mais velhos, adquirindo sensibilidade para analisar o que suas lembranças que são respaldadas por uma memória coletiva, têm a contribuir para a historiografia. Sendo assim, a autora justifica com argumentações convincentes a importância de que o ato de lembrar pode ser pensando para além de lembrar por lembrar.

Dessa forma, sobre a memória de velhos, nelas é possível verificar uma história social bem desenvolvida: elas já atravessaram um determinado tipo de sociedade, com características bem marcadas e conhecidas; elas já viveram quadros de referência familiar e cultural igualmente reconhecíveis: enfim, sua memória atual pode ser desenhada sobre um pano de fundo mais definido do que a memória de uma pessoa jovem, ou mesmo adulta, que, de algum modo, ainda está absorvida nas lutas e contradições de um presente que a solicita muito mais intensamente do que a uma pessoa de idade. (BOSI, 1987, p. 23).

Apesar de não existir mais o funcionamento dos trilhos, onde está a geração que vivenciou esse tempo do trem transportando pessoas? Onde é possível encontrar suas memórias? Santos (2017, p. 13) revela que “essa nostalgia, com um misto de saudade, de raiva dos políticos e dos técnicos do governo que preferiram outro tipo de transporte na época, de um sentimento de impotência em não poder ter mais o trem [...]” começou após a extinção do trem de passageiros pelas cidades interioranas. Apoiada nessas leituras, é possível inferir que as estações ferroviárias são patrimônios, que, revestidos de valores sociais e culturais, dependem do reconhecimento de uma comunidade em massa para ganhar a devida notoriedade, e são esses mesmos grupos sociais que estão inseridos no tempo do trem de passageiros e assim, atribuem significações às estações.

O patrimônio ferroviário no Brasil encontra-se sob risco de desaparecimento frente aos processos de desindustrialização e da obsolescência funcional das estruturas

ferroviárias, sem que haja uma política preservacionista voltada especificamente para sua preservação; é nessa lacuna onde a pesquisa se insere na tentativa de produção dessa história. O patrimônio é um instrumento das políticas públicas para valorizar as histórias vivenciadas nas estações como as próprias estações palcos de socialidades experimentadas ao longo das décadas.

Assim, por exemplo, seria possível compreender o reconhecimento do objeto patrimonial e de suas formas de proteção legal, tanto na perspectiva dos agentes sociais envolvidos, quanto pela formulação de valores que fundamentam pareceres técnicos, bem como ações de preservação e de defesa dos objetos e edifícios. (OLIVEIRA, 2012, p. 100). A partir dessa perspectiva, torna-se evidente que apesar de todo aparato nas leis, há muito que ser trabalhado na consciência patrimonial dos cidadãos, que não se sentem envolvidos em preservar seu passado ferroviário.

Thomaz (2010, p. 4) afirma que a tendência natural do homem moderno é olhar com desprezo as construções antigas, vendo-as como bens ultrapassados e desatualizados, os quais devem ser demolidos e ceder lugar a edificações mais modernas e arrojadas, mais úteis ao desenvolvimento da cidade.” em contrapartida, há cidadãos preocupados em fazer e preservar suas histórias, então como os cidadãos que vivenciaram tal época trata com afetividade, aquela no seu sentido mais literal, de afetar em sua vida.

Nesse sentido, Pelegrini (2006, p. 89) retrata que “o direito à memória e à preservação do patrimônio cultural de distintos grupos constitui um exercício de cidadania importante para fundamentar as bases das transformações sociais necessárias para a coletividade”. Assim, o patrimônio ferroviário, tal como as memórias desses sujeitos merecem uma atenção por parte de nós, pesquisadores que buscamos no nosso ofício ir para além dos muros acadêmicos, na tentativa de promover contribuições na esfera social de forma significativa, como é o caso dessa proposta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, é comum o descaso com os prédios de estação ferroviária resultando na falta de aproveitamento desses edifícios como espaços culturais, como bibliotecas ou museus, exceto em um número limitado de cidades que adotam tais usos de forma eficaz.

A falta de uma consciência patrimonial generalizada contribui para o descaso com as estações ferroviárias e com as histórias que elas representam. O desenvolvimento de uma maior consciência patrimonial poderia levar a um aumento na valorização e na

preservação desses espaços históricos. A análise dos usos atuais e das políticas de preservação pode mostrar que as intervenções variam amplamente e que a falta de políticas uniformes ou bem implementadas pode resultar em um tratamento desigual e, muitas vezes, inadequado dos prédios ferroviários.

O Iphan pode estar realizando ações importantes para a preservação do patrimônio ferroviário, mas uma análise detalhada pode revelar que há desafios, como a falta de recursos, dificuldades na implementação das políticas, ou necessidade de maior apoio e envolvimento da comunidade local.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação:** formas e transformações da memória cultural. Campinas: Unicamp, 2011.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Lista do Patrimônio Cultural Ferroviário.** (atualizada em setembro de 2024)

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Portaria nº 407/2010** de 21 de dezembro de 2010.

BRASIL. **Lei nº 11.483**, de 31 de maio de 2007. Diário Oficial da União, Brasília, 2007.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Portaria Iphan nº 17**, de 02 de maio de 2022. Brasília, 2022.

IPHAN. **Inventário sumário de varredura do patrimônio da RFFSA no Ceará**, 4ª Superintendência Regional, 2008.

BRASIL. Manual Técnico do Patrimônio Ferroviário. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2022.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade:** lembranças de velhos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

CANDAU, Joel. **Memória e identidade.** tradução Maria Lecicia Ferreira. - 1. ed., 3ª reimpressão, São Paulo: Editora Contexto, 2016.

CHUVA, Márcia. Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, v. 34, p. 147-165, 2012.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Vértice: Editora Revista dos Tribunais, 1990.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado:** contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

MENESES, José Newton Coelho. Todo patrimônio é uma forma de história pública? In: Que História Pública queremos? Rio de Janeiro: Letra e Voz, 2018. (Versão Kindle).

OLIVEIRA, Eduardo Romero de. Memória, História e patrimônio: perspectivas contemporâneas da pesquisa histórica. **Fronteiras**, Dourados, MS, v. 12, n. 22, p. 131-151, jul./dez. 2010.

OLIVEIRA, Eduardo Romero de. **Usos sociais do Patrimônio Cultural**. UNESP, 2012, p. 97-123.

PACHECO, Ricardo de Aguiar. O Patrimônio histórico: objeto de pesquisa do historiador. **História Unicamp**, v. 4, n. 7, p. 5-14, 2017.

PELEGRINI, S. C. A. O patrimônio cultural no discurso e na lei: trajetórias do debate sobre a preservação no Brasil. **Patrimônio e Memória**, v. 2, n. 2, p. 1-24, Assis - São Paulo: UNESP – FCLAs – CEDAP, 2006.

PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. O patrimônio cultural e a materialização das memórias individuais e coletivas. **Patrimônio e Memória**, v. 3, n. 1, p. 87-100, 2007.

POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.

PORTELLI, Alessandro. O que faz a história oral diferente. **Projeto História: Revista do Programa de estudos pós-graduados de História**, v. 14, 1997.

POULOT, Dominique. **Uma história do patrimônio no ocidente**. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

SANTOS, Carlos Augusto Pereira dos. **A Nostalgia dos apitos: a estrada de ferro de Sobral. Quarenta anos depois da partida do último trem de Camocim-CE. (1977-2017)**. 1ª ed. Sobral: Edições UVA; Global Gráfica, 2017.

O PAPEL DO PODER JUDICIÁRIO GAÚCHO NA PROTEÇÃO AO PATRIMÔNIO CULTURAL: A EFETIVAÇÃO DA PROTEÇÃO ALÉM DO TEXTO CONSTITUCIONAL

Lucas Manito Käfer¹
Thiago Feltes Marques²

RESUMO

O artigo examina o papel do Poder Judiciário gaúcho na proteção do patrimônio cultural, considerando a insuficiência de políticas públicas eficazes por parte dos demais poderes. Ele destaca a cultura como um direito fundamental, essencial para a identidade e memória coletiva, e analisa as dimensões simbólica, cidadã e econômica do patrimônio cultural, conforme previsto na legislação brasileira. Por meio de decisões judiciais, exemplifica como o Judiciário intervém em casos de omissão estatal, promovendo a preservação de bens culturais materiais e imateriais. O trabalho conclui que essa atuação ultrapassa a separação clássica de poderes, mas é necessária para garantir direitos fundamentais e evitar retrocessos.

Palavras-chave: cultura; patrimônio; proteção; poderes; Judiciário.

INTRODUÇÃO

A cultura é um direito fundamental. Como parte da composição da sociedade, este elemento tem papel basilar na construção da identidade de um povo e do registro de sua existência na história. O patrimônio cultural, parte estruturante da matéria, é textualmente protegido pela Constituição da República Federativa do Brasil e pela Constituição do Estado do Rio Grande do Sul.

Ocorre que um texto não protege a cultura e o patrimônio, mas apenas garante essa proteção ao determinar que o Poder Público e a sociedade assim o façam. Não existindo políticas públicas voltadas para tal finalidade, há uma proteção de papel (virtual e ineficaz). A ausência de ação estatal coloca em risco o patrimônio cultural, enquanto bem dotado de caráter precioso que, sem a devida preservação, se esvai.

A deficiência de políticas públicas eficazes induz a provocação do Poder Judiciário,

¹ Discente do programa de mestrado em Direito da Universidade La Salle - Unilasalle. Graduado em Direito pelo Centro Universitário Metodista (2010). Pós-graduado em Direito Administrativo e Gestão Pública pela FMP (2019). Advogado e Consultor Jurídico. Professor universitário. Bolsista CAPES/TAXA. E-mail: lkafer@gmail.com.

² Advogado, Especialista em Direito Ambiental, MBA em Gestão de Energia, Petróleo e Gás, Pós Graduado em Direito Público e Constitucional Contemporâneo, Mestre em Direito Público, Advogado e Consultor Jurídico. Professor de cursos técnicos. E-mail: thiago.84763@gmail.com

para que no exercício da atividade jurisdicional do Estado, interfira na promoção e consecução de políticas públicas, dando eficácia a direitos fundamentais constitucionalmente previstos.

O problema a ser verificado no presente trabalho é quanto a possibilidade de interferência do Poder Judiciário, face a deficiência dos demais poderes, ao determinar a proteção do patrimônio cultural, definindo ações a serem implementadas. Como hipótese, emerge a atuação do Judiciário, para além da clássica separação de poderes, ao interpretar a Constituição, ultrapassando a visão meramente textual, dando contornos intersubjetivos, promovendo direitos, preservando conquistas democráticas e não permitindo retrocessos em termos de direitos sociais.

A fim de enfrentar a hipótese e resolver o problema proposto, se fará uma análise da legislação atinente ao caso, considerando as decisões do Tribunal de Justiça do Rio Grande do Sul diante de situações em que foi verificada a omissão dos municípios, frente a proteção do patrimônio cultural local.

O trabalho será dividido em três partes, com a primeira buscando delimitar a cultura enquanto direito fundamental; a segunda sobre a defesa constitucional do patrimônio cultural; e a terceira analisando o papel do Poder Judiciário na defesa deste direito fundamental.

2. A CULTURA COMO DIREITO FUNDAMENTAL

Os chamados direitos culturais são constitucionalmente previstos, e fazem parte dos chamados “direitos humanos de segunda dimensão”, ligados à promoção do Estado de bem-estar social e à ideia de igualdade entre os cidadãos.

Dentre as inúmeras concepções que a palavra “cultura” pode apresentar, o dicionário brasileiro traz a definição enquanto o “Conjunto de conhecimentos, costumes, crenças, padrões de comportamento, adquiridos e transmitidos socialmente, que caracterizam um grupo social”, e complementa pontuando que é o “Conjunto de conhecimentos adquiridos, como experiências e instrução, que levam ao desenvolvimento intelectual e ao aprimoramento espiritual; instrução, sabedoria” (Cultura, 2024).

Como se vê, a cultura está intimamente ligada ao tempo e à própria história, sendo um ato que reflete o seu momento temporal e o registra para as futuras gerações. Conhecer a cultura de uma sociedade nos faz entender: sua gente, como vivem, quais seus modos de vida, que problemas enfrentam, e como os solucionam. A cultura está ligada, portanto, à

soma de ações humanas que possuem algum significado.

A legislação brasileira caminha para garantir “a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional”, apoiando e valorizando a “difusão das manifestações culturais”, texto expresso na Constituição da República (Brasil, 1988). Mais recentemente, a partir da edição da Lei Federal nº 14.835, de 4 de abril de 2024, a União legislou efetivamente sobre o Sistema Nacional de Cultura, trazendo para o Direito importantes definições sobre o que se entende como “cultura” e suas dimensões. Segundo a referida legislação:

Art. 1º [...]

§ 1º A cultura, em suas dimensões simbólica, cidadã e econômica, é um direito fundamental do ser humano, e o Estado deverá prover as condições indispensáveis ao pleno exercício dos direitos culturais, podendo sua ação ser complementada ou suplementada pela atuação da iniciativa privada para essa finalidade. (Brasil, 2024)

Logo, de forma legal, o marco regulatório do Sistema Nacional de Cultura pontuou, de forma expressa, a existência de três dimensões da cultura: simbólica, cidadã e econômica, além de atribuir-lhe a condição de direito fundamental do ser humano.

A **dimensão simbólica**, conforme definição junto ao art. 2º, inciso I, da Lei Federal nº 14.835/2024, é formada pelo “conjunto de bens que constituem o patrimônio cultural do País, que abrangem os modos de viver, fazer e criar dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira” (Brasil, 2024). Em outras palavras, a dimensão simbólica está ligada à capacidade humana de produzir cultura, não apenas de forma material, mas também imaterial (ou seja, de simbolizar). Tal dimensão também tem conexão com uma visão antropológica do termo “cultura”, que segundo a doutrina, “afigura-se como um conjunto de ideias, comportamentos e práticas sociais artificiais, aprendidos pelos seres humanos de geração em geração, por meio da vida em sociedade” (Soares, 2022, p. 240-241).

No que se refere a **dimensão cidadã**, a Lei Federal nº 14.835/2024, em seu art. 2º, inciso II, a conceitua como uma “ação efetiva do Estado de garantia a todos do pleno exercício dos direitos culturais” (Brasil, 2024). Tal dimensão se coaduna com as previsões já trazidas pela própria Constituição da República – CR, a qual garante ao cidadão proteção, pelo Estado, dos direitos culturais, seja na criação, seja no acesso, tudo conforme expresso nos artigos 23, incisos III e V, 215 e 227 da CR.

De forma complementar, a própria norma federal definiu o que se entende por “direitos culturais”:

Art. 2º [...]

inciso IV - direitos culturais: exercício das garantias jurídicas de direito autoral, de criação, de produção, de distribuição, de difusão, de registro, de fruição e de consumo, no que couber em cada caso, de bens e serviços vinculados às linguagens artísticas, aos conhecimentos, às tradições, à história, à memória coletiva, à língua, a saberes e fazeres e ao patrimônio cultural, resguardadas a dignidade da pessoa humana e a plena liberdade de expressão da atividade intelectual e artística, observados os direitos e as garantias fundamentais expressos na Constituição Federal; (Brasil, 2024)

Por fim, a **dimensão econômica** é definida no art. 2º, inciso III, da Lei Federal nº 14.835/2024, como a “criação, implementação e consolidação de iniciativas, de ações e de empreendimentos capazes de gerar renda e inclusão produtiva, destinados a fomentar a sustentabilidade e a promover a desconcentração dos fluxos de formação, de produção e de difusão cultural” (Brasil, 2024). Nesta dimensão, a cultura tem papel relevante na economia, se tornando um produto econômico e fonte de riqueza.

Como se observa, a legislação brasileira garante especial proteção aos direitos culturais, o que inclui, diante de sua dimensão simbólica, o patrimônio cultural, objeto do presente estudo.

2. PATRIMÔNIO CULTURAL

Segundo o dicionário Michaelis, patrimônio é a “1. Herança paterna; 2. Bens de família; (...) 4. Quaisquer bens materiais ou morais, pertencentes a uma pessoa, instituição ou coletividade” (Patrimônio, 2024).

A palavra vem do latim “patrimonium”, que nada mais é que a junção da palavra “pater” (pai) e “monium” (recebido). Logo, patrimônio é aquilo que é deixado para as futuras gerações, enquanto algo que “pertence” a alguém, seja a um indivíduo ou a uma coletividade, e que será repassado e incorporado por outro(s).

Conforme a doutrina de Ferreira, cabe definir “patrimônio” como:

[...] para além da origem jurídica do termo, o sentido evocado é o da permanência do passado, a necessidade de resguardar algo significativo no campo das identidades, do desaparecimento. As representações sobre patrimônio como um lugar de construção e afirmação de identidades traz em si várias discussões (...). Entretanto, cabe dizer que essa relação de patrimônio com processos identitários pode ser entendida, também, como aquilo que Dominique Poulot nos traz ao afirmar que ‘a história do patrimônio é a história da construção do sentido de identidade e mais particularmente, dos imaginários de autenticidade que inspiram as políticas patrimoniais’. (Ferreira, 2006)

Historicamente falando, segundo Sousa, no século XVIII, nos Estados europeus, mais especificamente com relação aos reinos, não havia uma ideia de pertencimento, das

comunidades, aos espaços em que ocupavam. Para a autora, “o patrimônio não fazia parte de um coletivo, permanecia de maneira privada para os colecionadores aristocráticos, conceito que mudaria com a formação dos Estados Nacionais, principalmente após a Revolução Francesa”. Logo, tinha-se a ideia, naquele contexto, de “cidadãos que compartilhassem o mesmo solo, falassem a mesma língua e tivessem valores incomum, criando uma nova identidade e firmando o nascimento de um Estado Nacional” (Sousa, S/D).

Globalmente, entre a primeira e segunda grande guerra crescem as visões nacionalistas e, com isso, a identidade de patrimônio dos países. Sousa ao citar Funari, pontua que:

Assim, os italianos usavam os vestígios dos romanos para construírem uma identidade calcada nesse patrimônio, restaurado, glorificado, exaltado como o exemplo do domínio do mundo pelos romanos e seus herdeiros, os italianos. Não foi a toa que o nacionalismo italiano usava símbolos materiais do poder romano, como o feixe, do qual deriva o próprio nome do movimento nacionalista, o fascismo. (Sousa, S/D)

No Brasil, a proteção ao patrimônio nacional tem início nesse interim, surgindo as primeiras previsões na década de 1930 e culminando com a publicação do Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, o qual organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Tal proteção se inicia pelos bens materiais, móveis e imóveis. Na sequência, a ampliação do conceito de patrimônio cultural passa a constar oficialmente na Constituição da República de 1988, com relevante destaque, sob o entendimento de que preservar esses bens é fundamental para a manutenção da identidade e da memória, da nação brasileira.

A Constituição da República optou por tratar o patrimônio com a alcunha “patrimônio cultural brasileiro”, abrangendo assim as questões históricas, culturais e paisagísticas, bem como os valores, costumes e tradições de um povo, como suas manifestações artísticas, musicais, literárias e religiosas. O “patrimônio histórico” se refere a todos os bens materiais e imateriais que possuem valor histórico, como monumentos, edificações, sítios arqueológicos, documentos, obras de arte e outros artefatos culturais. E o patrimônio paisagístico diz respeito aos elementos naturais que compõem a paisagem, como montanhas, rios, praias e florestas.

Nessa linha, cabe citação de trecho contido no endereço eletrônico do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Brasil), “*verbis*”:

O patrimônio cultural forma-se a partir de referências culturais que estão muito presentes na história de um grupo e que foram transmitidas entre várias gerações. Ou seja, são referências que ligam as pessoas aos seus pais, aos seus avós e àqueles que viveram muito tempo antes delas. São as referências que se quer transmitir às próximas gerações. Entre os elementos que constituem a cultura de um lugar, alguns podem ser considerados patrimônio cultural. São elementos tão importantes para o grupo que adquirem o valor de um bem - um bem cultural - e é por meio deles que o grupo se vê e quer ser reconhecido pelos outros. (IPHAN, 2016)

No Brasil, muitos desses bens restam como ameaçados pela especulação imobiliária, pela falta de políticas públicas de preservação e diante da ausência de conscientização da população acerca da importância da proteção do patrimônio. A perda desses bens representa um desfalque irreparável na história, na cultura e na identidade social.

Além disso, a preservação do patrimônio histórico, cultural e paisagístico também pode ter impactos positivos na economia, na educação e no turismo do lugar em que estão alocados. Através do turismo cultural, muitas cidades históricas do Brasil, como Ouro Preto, Salvador e Olinda, por exemplo, geram empregos e renda para a população local. Não menos importante, a preservação do patrimônio histórico pode ser uma ferramenta extraordinária para a educação e a conscientização da população sobre a história, meio ambiente e cultura dos Municípios, Estados e País.

Para proteger o patrimônio histórico, cultural e paisagístico, é necessário que existam políticas públicas efetivas de preservação, assim como a população se conscientize sobre a importância desses bens. A educação também é um elemento fundamental para a preservação do patrimônio, pois é preciso que as futuras gerações o conheçam e saibam como preservá-lo. Nessa linha, aduz o IPHAN que:

O patrimônio cultural tem importância para muita gente, não só para um indivíduo ou uma família. Dessa maneira, interliga as pessoas. É sempre algo coletivo: uma história compartilhada, um edifício, uma festa ou um lugar que muitos acham importante, ou outros elementos em torno dos quais muitas pessoas de um mesmo grupo se identificam.

O patrimônio cultural faz parte da vida das pessoas de maneira tão profunda que, algumas vezes, elas sequer conseguem dizer o quanto ele é importante e por quê. Mas, caso elas o perdessem, sentiriam sua falta. (IPHAN, 2016)

Reitere-se que a proteção do patrimônio histórico, cultural e paisagístico, no Brasil, é fundamental à preservação da identidade e memória do povo brasileiro, além de ter impactos positivos na economia, na educação e no turismo do local onde está inserido. Por isso, é necessário que haja um esforço conjunto de todas as esferas de governo e da

população para garantir a sua proteção³.

Ocorre que, não raras as vezes, como veremos no decorrer do presente estudo, os entes federados, responsáveis pela proteção do patrimônio cultural, se omitem da tarefa de protegê-lo, negligenciando a função e, conseqüentemente, não implementando políticas públicas necessárias à efetiva proteção de bens que se revestem de importância para identidade do seu povo.

De forma a concentrar o estudo, imperiosa se faz a análise da questão legislativa que recobre os municípios gaúchos, a fim de delimitar a responsabilidade legal analisada.

Partindo dessa linha, importante citar os seguintes dispositivos contidos junto a Constituição da República – CR, com grifos nossos:

Art. 23. É competência comum da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios:

[...]

III - proteger os documentos, as obras e outros bens de valor histórico, artístico e cultural, os monumentos, as paisagens naturais notáveis e os sítios arqueológicos;

IV - impedir a evasão, a destruição e a descaracterização de obras de arte e de outros bens de valor histórico, artístico ou cultural;

Art. 30. Compete aos Municípios:

IX - promover a proteção do patrimônio histórico-cultural local, observada a legislação e a ação fiscalizadora federal e estadual.

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I - as formas de expressão;

II - os modos de criar, fazer e viver;

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

§ 1º O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação.

§ 2º Cabem à administração pública, na forma da lei, a gestão da documentação governamental e as providências para franquear sua consulta a quantos dela necessitem. (grifos nossos) (Brasil, 1988)

A Constituição do Estado do Rio Grande do Sul, em sentido retilíneo, traz inúmeras

³ “Preservar o Patrimônio Cultural Brasileiro não é apenas acumular conhecimento sobre o passado. É, fundamentalmente, planejar o futuro. O que se preserva hoje é aquilo o que nossos filhos e netos conhecerão amanhã. Os monumentos, as cidades históricas, as paisagens, as festas e as tradições são importantes heranças, porque compõem a identidade cultural e histórica, base sobre a qual se constrói uma Nação”. (IPHAN, S/D)

passagens sobre a responsabilidade dos municípios gaúchos na preservação do patrimônio cultural local, a saber:

Art. 176. Os Municípios definirão o planejamento e a ordenação de usos, atividades e funções de interesse local, visando a:

[...]

X - preservar os sítios, as edificações e os monumentos de valor histórico, artístico e cultural;

Art. 177. Os planos diretores, obrigatórios para as cidades com população de mais de vinte mil habitantes e para todos os Municípios integrantes da região metropolitana e das aglomerações urbanas, além de contemplar os aspectos de interesse local, de respeitar a vocação ecológica, o meio ambiente e o patrimônio cultural, serão compatibilizados com as diretrizes do planejamento do desenvolvimento regional.

§ 1.º Os demais Municípios deverão elaborar diretrizes gerais de ocupação do território que garantam, através de lei, as funções sociais da cidade e da propriedade, nestas incluídas a vocação ecológica, o meio ambiente e o patrimônio cultural.

Art. 222. O Poder Público, com a colaboração da comunidade, protegerá o patrimônio cultural, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamentos, desapropriações e outras formas de acautelamento e preservação.

§ 1.º Os proprietários de bens de qualquer natureza tombados pelo Estado receberão incentivos para preservá-los e conservá-los, conforme definido em lei.

§ 2.º Os danos e ameaças ao patrimônio cultural serão punidos, na forma da lei.

§ 3.º As instituições públicas estaduais ocuparão preferentemente prédios tombados, desde que não haja ofensa a sua preservação.

Art. 223. O Estado e os Municípios manterão, sob orientação técnica do primeiro, cadastro atualizado do patrimônio histórico e do acervo cultural, público e privado.

Art. 240. O Estado instituirá política estadual de turismo e definirá as diretrizes a observar nas ações públicas e privadas, com vista a promover e incentivar o turismo como fator de desenvolvimento social e econômico.

§ 1.º Para o cumprimento do disposto neste artigo, cabe ao Estado, através de órgão em nível de secretaria, em ação conjunta com os Municípios, promover:

I - o inventário e a regulamentação do uso, ocupação e fruição dos bens naturais e culturais de interesse turístico; (Rio Grande do Sul, 1989)

Os dispositivos elencados retro, citados a partir das Constituições, indica que há no país uma preocupação quanto a preservação e cuidado com os bens que possuam algum valor para história, meio ambiente, cultura e arte em seu território.

4. O PAPEL DO PODER JUDICIÁRIO COMO GARANTIDOR DA TUTELA DE DIREITOS FUNDAMENTAIS EM RISCO

Inegável a responsabilidade dos municípios frente a proteção ao patrimônio cultural que lhe é afeito. Contudo, diante da inércia do Poder Público, em alguns casos o Poder Judiciário é provocado para o fim de que sejam implementadas políticas públicas atinentes à proteção deste patrimônio.

O acionamento do Poder Judiciário, no intuito de buscar exigir uma atuação dos

demais poderes, pode ser entendida como violação ao princípio da separação de poderes, esculpido na Constituição da República. Contudo, conforme pontua Obara, “quando direitos humanos e fundamentais são feridos por falha estatal, (...) há autorização constitucional para que o Judiciário ofereça a tutela adequada, ainda que a atividade esteja originalmente vinculada a outra função do Estado” (2023, 90).

Assim, há um poder/dever do Judiciário em intervir perante demandas onde há uma omissão por parte do Poder Público, no tocante à execução de políticas públicas. Tal entendimento, inclusive, encontra-se em tese firmada pelo Supremo Tribunal Federal, através do tema 698:

1. A intervenção do Poder Judiciário em políticas públicas voltadas à realização de direitos fundamentais, em caso de ausência ou deficiência grave do serviço, não viola o princípio da separação dos poderes. 2. A decisão judicial, como regra, em lugar de determinar medidas pontuais, deve apontar as finalidades a serem alcançadas e determinar à Administração Pública que apresente um plano e/ou os meios adequados para alcançar o resultado. (...) (Brasil, 2023)

Delimitando o estudo em análise, buscou-se decisões que envolvessem a intervenção do Poder Judiciário, ante a inércia de municípios gaúchos na proteção ao patrimônio cultural. Entre os casos pesquisados junto a base de jurisprudência do Tribunal de Justiça do Rio Grande do Sul, alguns se destacam, demonstrando a existência de efetiva intervenção do Poder Judiciário, com o objetivo de resguardar bens e de determinar que ações sejam tomadas em prol da proteção do patrimônio cultural.

O primeiro deles reside na ação civil pública n.º 5003785-18.2018.8.21.0025, originária da comarca de Santana do Livramento, na qual o Ministério Público do Estado ingressou com ação em face do Município, ante a inércia do Poder Público municipal em implementar instrumentos que auxiliassem na proteção do patrimônio cultural local, tais como: regulamentação do Instituto do Patrimônio Cultural do Município; regulamentação do Conselho do Patrimônio Histórico, Cultural e Paisagístico; regulamentação do Fundo Municipal do Patrimônio Histórico; regulamentação do Fundo Municipal de Cultura; e criação do Plano Municipal de Cultura. A sentença de primeiro grau acolheu as pretensões do órgão ministerial, bem como determinou ao Município que providenciasse, no prazo de 180 (cento e oitenta) dias, a regulamentação e criação dos instrumentos públicos supra, que têm como escopo a proteção do patrimônio cultural local. A decisão foi objeto de recurso pelo Município, que, entre os argumentos de defesa, ponderou dificuldade financeira para o enfrentamento e execução das medidas impostas, bem como alegou que os recursos disponíveis deviam ser aplicados em demandas “estritamente necessárias”,

como na área da saúde (nominalmente citada). Em decisão de segundo grau, o Tribunal de Justiça gaúcho assim ponderou, conforme ementa da decisão abaixo transcrita:

APELAÇÃO CÍVEL. REMESSA NECESSÁRIA. DIREITO PÚBLICO NÃO ESPECIFICADO. AÇÃO CIVIL PÚBLICA. MUNICÍPIO DE SANTANA DO LIVRAMENTO. PROTEÇÃO AO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E CULTURAL. IMPLEMENTAÇÃO DAS POLÍTICAS PÚBLICAS DETERMINADAS NO PLANO DIRETOR. OMISSÃO DA ADMINISTRAÇÃO PÚBLICA CONFIGURADA. 1. O Ministério Público, com base no apurado nos Inquéritos Cíveis nºs 01234.00007/2012 e 01234.00051/2006, ingressou com ação civil pública contra o Município de Santana do Livramento, postulando a condenação do demandado ao cumprimento da Lei Complementar Municipal nº 45/2006, regulamentando o Instituto do Patrimônio Cultural, o Conselho do Patrimônio Histórico, Cultural e Paisagístico, o Fundo do Instituto do Patrimônio Histórico, o Fundo de Cultura Santana do Livramento, bem como apresente o Plano Municipal de Cultura, devidamente aprovado pelo Legislativo, no prazo de 90 dias. 2. A Constituição Federal e a legislação infraconstitucional dão proteção aos bens de valor histórico e cultural. 3. A prova do autos demonstra que a omissão do Município remonta a agosto de 2007, sem que até o presente momento, aproximadamente 16 anos após a edição da Lei Complementar Municipal nº 45/2006, fossem efetivamente implementadas pela Administração Pública as medidas de proteção do patrimônio histórico, cultural e paisagístico do Município determinadas no aludido diploma, não sendo críveis as justificativas de escassez de recursos financeiros, orçamentários e estruturais no curso de tão longo período. 4. Segundo a jurisprudência do Eg. Supremo Tribunal Federal, o princípio da independência dos Poderes não impede a intervenção do Poder Judiciário quando se está frente à omissão injustificada da Administração em implementar políticas públicas. 5. Não se verifica qualquer incompatibilidade nem excesso no prazo de 180 dias fixado pela sentença, tendo em vista a longa mora já citada nos autos para o cumprimento das obrigações da Lei Complementar nº 45/2006. Ademais, ao contrário do alegado, não foi fixada multa por descumprimento, não merecendo acolhida a pretensão. 6. Precedentes do TJ/RS. APELOS DESPROVIDO. SENTENÇA CONFIRMADA EM REMESSA NECESSÁRIA. (Apelação / Remessa Necessária, Nº 50037851820188210025, Terceira Câmara Cível, Tribunal de Justiça do RS, Relator: Leonel Pires Ohlweiler, Julgado em: 22-09-2022) (Rio Grande do Sul, 2022)

A decisão supra da Corte Gaúcha reconhece a omissão estatal, o que, em seu entendimento, baseado na jurisprudência pátria, possibilita que medidas sejam determinadas pelo Poder Judiciário, não ferindo assim, a chamada independência dos poderes.

Já na ação civil pública de n.º 5000019-21.2007.8.21.0096, originária da comarca de Faxinal do Soturno, o Ministério Público demandou em face do Município e de um particular, a fim de impedir a demolição de um bem considerado de importância histórica e exigindo que fosse reconhecido como tal pelo ente municipal. O juízo de primeiro grau determinou, liminarmente, que os demandados se abstivessem de demolir o imóvel (ou autorizassem a sua demolição), além de determinar a conservação do bem. Em sentença, o mesmo juízo julgou improcedente o pedido ministerial no que se referia ao reconhecimento, por parte do Município, de que o bem se tratava de patrimônio cultural.

Segundo o magistrado, não poderia o Poder Judiciário ingressar no poder discricionário do ente municipal, visando a escolha dos bens que devem ou não ser tombados, pontuando que o “o interesse na preservação é do povo, representado por seus eleitos, os quais deverão ponderar valores e demandas a serem atendidas (...) e responder - nas urnas e com a biografia própria - por suas escolhas”. A decisão foi objeto de recurso junto ao Tribunal de Justiça, ocorrendo consequentemente a reforma, pela Vigésima Primeira Câmara Cível, com o seguinte entendimento, conforme ementa de julgamento:

APELAÇÃO CÍVEL. AÇÃO CIVIL PÚBLICA. IMÓVEL DE VALOR HISTÓRICO. OBRIGAÇÃO CONSTITUCIONAL. TOMBAMENTO. OMISSÃO DO PODER PÚBLICO. DECLARAÇÃO DO VALOR HISTÓRICO E CULTURAL DO BEM. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem as edificações (art. 216, IV da CF). O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de vigilância, tombamento e desapropriação (art. 216, §1º da CF). É competência comum da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios: proteger os documentos, as obras e outros bens de valor histórico, artístico e cultural, os monumentos, as paisagens naturais notáveis e os sítios arqueológicos, na forma do art. 23, II, da Constituição Federal, e, impedir a evasão, a ‘destruição e a descaracterização’ de obras de arte e de outros bens de valor histórico, artístico e cultural (art. 23, IV, da Constituição Federal). No caso dos autos, a prova recolhida na instrução dá conta que o prédio localizado na Av. Vicente Pigatto em frente à Praça Vicente Palotti, em Faxinal do Soturno, inegável valor histórico e cultural, conforme parecer da Divisão de Assessoramento Técnico do Ministério Público e do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado do Rio Grande do Sul – IPAHE. Quando o Poder Executivo não toma as medidas necessárias para o tombamento de um bem que reconhecidamente deva ser protegido, em face de seu valor histórico ou paisagístico, a jurisprudência tem entendido que, mediante provocação do Ministério Público o poder judiciário pode determinar ao executivo faça a proteção. Não fosse assim, seria letra morta o disposto no art. 1º. inciso III, da Lei 7.347/85. Entendimento deste Tribunal. Ação julgada procedente. Apelação provida. (Apelação Cível, Nº 50000192120078210096, Vigésima Primeira Câmara Cível, Tribunal de Justiça do RS, Relator: Marco Aurélio Heinz, Julgado em: 04-05-2022) (Rio Grande do Sul, 2022)

A decisão citada acima, diante das provas carreadas nos autos, determinou que o Município providenciasse o tombamento do bem imóvel em análise, além de proibir sua demolição. Veja-se que o caso claramente retira a discricionariedade do gestor em escolher quais bens devem ter prioridade na proteção, para definir, através de decisão judicial, que o faça.

Ambos os casos demonstram uma efetiva atuação do Poder Judiciário, quando verificada a ineficiência/omissão do Poder Público, em face da proteção ao patrimônio cultural. Ou seja, ocorre a função jurisdicional do Estado no sentido de “corrigir” falhas, dando efetividade ao texto constitucional.

É na mesma linha que a doutrina, consoante abaixo transcrevemos:

Em situações em que o caminho apontado pelos administradores públicos atenta contra os direitos humanos e fundamentais, contra a Constituição democrática, é possível identificar uma falha. O Estado, por meio da função jurisdicional, deve corrigir o erro. A conduta omissiva ou comissiva do administrador público, geradora do desatendimento da norma constitucional, faz deslocar o problema político para o direito” (Obara, 2023, p. 92)

Por todo o exposto, verifica-se que o Poder Judiciário, diante da omissão injustificada por parte dos demais poderes, intervém em prol da defesa de direitos fundamentais, impossibilitando a regressão de conquistas democráticas e visando a defesa individual, ou no caso do patrimônio cultural, de toda uma sociedade. As decisões citadas são motivadas, de forma extensa, pela proteção constitucional do patrimônio cultural, tornando efetiva as previsões textuais da Constituição da República e da Constituição do Estado do Rio Grande do Sul.

CONCLUSÕES FINAIS

A realização da pesquisa que deu origem a este trabalho examinou a intervenção do Poder Judiciário nas políticas públicas que envolvem o patrimônio cultural, com o objetivo de verificar se é possível tal providência, diante de uma omissão/deficiência da atuação dos demais poderes.

Para tanto, foi promovida uma análise da jurisprudência do Tribunal de Justiça do Rio Grande do Sul, bem como das previsões constitucionais sobre a matéria. Baseado na hipótese, verificou-se a existência de decisões que superam a visão clássica da separação de poderes, e que permitem um “agir” por parte do Poder Judiciário, no caso de uma deficiência no agir do Poder Executivo municipal.

O estudo pretendeu demonstrar a garantia de direitos constitucionais, tais como os postos em análise, permitindo-se concluir que a Constituição deixa de ser mero texto escrito, para se tornar “condição de possibilidade de resgates sociais e de concretização do novo, do democrático” (Obara, 2023, p. 90).

Embora não seja possível negar a discricionariedade do gestor público perante a escolha das demandas mais afeitas ao seu programa de governo, há de se ter uma especial atenção pela política pública passível de perecimento, tal qual as atinentes à preservação do patrimônio cultural. A ausência ou ineficiência de ações que visem a proteção do patrimônio, podem ser irreversíveis, o que denotaria danos irremediáveis, e que exigem atuação efetiva.

Direitos fundamentais, como o direito à cultura, constitucionalmente expressos, quando negligenciados, clamam por intervenções, o que não pode ser caracterizado como

ferimento à separação dos poderes, mas sim como garantia necessária ao cumprimento dos preceitos constitucionais., o que encontra guarida no tema 698 do Supremo Tribunal Federal.

REFERÊNCIAS

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidente da República, 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em 01 de julho de 2024.

BRASIL. Lei nº 14.835, de 4 de abril de 2024. Institui o marco regulatório do Sistema Nacional de Cultura (SNC), para garantia dos direitos culturais, organizado em regime de colaboração entre os entes federativos para gestão conjunta das políticas públicas de cultura.. Brasília. Disponível em: < https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2023-2026/2024/Lei/L14835.htm#:~:text=L%C3%A9i%20n%C2%BA%2014.835%2C%20DE%204%20DE%20ABRIL%20DE%202024&text=Institui%20o%20marco%20regulat%C3%B3rio%20do,das%20pol%C3%ADticas%20p%C3%ABlicas%20de%20cultura.&text=Art.> Acesso em: 17 jul. 2024.

BRASIL. Supremo Tribunal Federal. RE 684612, Relator(a): LUIS ROBERTO BARROSO, Tribunal Pleno, julgado em 03/07/2023, PUBLIC 07/08/2023. Brasília, DF: Supremo Tribunal Federal, 2023. Disponível em: < <https://portal.stf.jus.br/jurisprudenciaRepercussao/tema.asp?num=698> > Acesso em: 17 jul. 2024.

CULTURA. In: MICHAELIS moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos. Disponível em: < <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/cultura/> >. Acesso em: 17 jul. 2024.

FERREIRA, Maria Letícia Mazzucchi. **PATRIMÔNIO: DISCUTINDO ALGUNS CONCEITOS**. Diálogos, DHI/PPH/UEM, v. 10, n. 3, p. 79-88, 2006.

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Brasil). **Educação Patrimonial : inventários participativos : manual de aplicação**. texto, Sônia Regina Rampim Florêncio et al. – Brasília-DF, 2016, pg. 7.

IPHAN. Perguntas Frequentes. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/perguntasFrequentes?pagina=2>>. Acesso em: 17 jul. 2024.

OBARA, Hilbert Maximiliano Akihito. **Jurisdição e interpretação**. São Paulo : Editora Dialética, 2023.

PATRIMÔNIO. In: MICHAELIS moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/PATRIM%C3%94NIO/>>. Acesso em: 17 jul. 2024.

RIO GRANDE DO SUL. Constituição do Estado do Rio Grande do Sul. Porto

Alegre. 1989. Disponível em: <

<https://www2.al.rs.gov.br/dal/LinkClick.aspx?fileticket=AixRs5bbgtw%3d&tabid=3683&mid=5359>>. Acesso em: 17 jul. 2024.

RIO GRANDE DO SUL, Tribunal de Justiça do Rio Grande do Sul. Apelação Cível, Nº 50037851820188210025, Terceira Câmara Cível, Tribunal de Justiça do RS, Relator: Leonel Pires Ohlweiler, Julgado em: 22/09/2022. Disponível em: <https://www.tjrs.jus.br/site_php/consulta/consulta_processo.php?nome_comarca=Tribunal%20de%20Justi%C3%A7a%20do%20RS&versao=&versao_fonetica=1&tipo=1&id_comarca=700&num_processo_mask=&num_processo=50037851820188210025&codEmenta=7706337&temIntTeor=true> Acesso em: 15 jul. 2024.

RIO GRANDE DO SUL, Tribunal de Justiça do Rio Grande do Sul. Apelação Cível, Nº 5000019-21.2007.8.21.0096, Vigésima Primeira Câmara Cível, Tribunal de Justiça do RS, Relator: Marco Aurélio Heinz, Julgado em: 04/05/2022. Disponível em: <https://www.tjrs.jus.br/site_php/consulta/consulta_processo.php?nome_comarca=Tribunal%20de%20Justi%C3%A7a%20do%20RS&versao=&versao_fonetica=1&tipo=1&id_comarca=700&num_processo_mask=&num_processo=50000192120078210096&codEmenta=7706337&temIntTeor=true> Acesso em: 15 jul. 2024.

SOUSA, Priscila Carvalho Mendes de. **A Importância do Patrimônio Histórico Como Instrumento de Preservação da Memória**. Disponível em: <<https://monografias.brasilecola.uol.com.br/historia/a-importancia-patrimonio-historico-como-instrumento-preservacao.htm>>. Acesso em: 17 jul. 2024.

SOARES, Ricardo Maurício Freire. **Sociologia e Antropologia do Direito**. 2ª Ed. – São Paulo : SaravivaJur, 2022.

MESA XXIX

Economia Criativa e Fomento

CLASSIFICAÇÃO NACIONAL DE ATIVIDADES ECONÔMICAS (CNAE) NA ECONOMIA CRIATIVA: REFLEXÕES PARA POLÍTICAS CULTURAIS¹

Magnus Luiz Emmendoerfer²
José Ricardo Vitória³

RESUMO: O estudo analisa possibilidades e limitações da Classificação Nacional de Atividades Econômicas (CNAE) na economia criativa, ressaltando sua relevância como ferramenta para a avaliação e monitoramento de políticas culturais. Neste sentido, este estudo exploratório com base em dados abertos, cujo cotejamento permitiu destacar que, com revisões regulares e maior integração com indicadores modernos, os CNAEs podem ser aprimorados para refletir melhor a dinâmica do setor criativo e subsidiar políticas mais eficazes, inclusive na área de cultura. Os resultados reforçam a necessidade de uma categorização abrangente e atualizada frente às demandas de um setor em constante crescimento e evolução.

PALAVRAS-CHAVE: CNAEs; Economia Criativa e Cultura; Políticas Públicas; Brasil.

INTRODUÇÃO

A economia criativa tem se consolidado como um dos setores mais dinâmicos da economia global, apresentando elevado potencial de geração de emprego, renda e inovação. Suas contribuições ultrapassam a esfera econômica, impactando diretamente aspectos culturais, sociais e tecnológicos (FLORIDA, 2002; HOWKINS, 2002). Esse crescimento tem sido acompanhado por um aumento expressivo no número de trabalhadores e ocupações associadas às indústrias culturais e criativas, que abrangem áreas como audiovisual, design, música, literatura, artes cênicas, moda, tecnologia e patrimônio cultural (BRASIL, 2023). Como resposta a essa expansão, diversos países, incluindo o Brasil, têm implementado políticas públicas voltadas para o incentivo e a consolidação do setor, reconhecendo seu papel estratégico no desenvolvimento sustentável e na promoção da diversidade cultural.

¹ À Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte pelo acordo de parceria e incentivo em realizar essa produção intelectual como parte do projeto para o Fortalecimento do Sistema Municipal de Informações e Indicadores Culturais (SMIIC) e Implantação do Observatório da Cultura. Adicionalmente, também agradecemos à FAPEMIG e ao CNPq pelo fomento da Rede da *UNESCO Chair in Creative Economy & Public Policies*.

² Doutor em Ciências Humanas: Sociologia e Política na Universidade Federal de Minas Gerais. Professor no Programa de Pós-graduação em Administração na Universidade Federal de Viçosa (UFV). magnus@ufv.br

³ Doutor em Administração e membro do Grupo de Pesquisa em Gestão e Desenvolvimento de Territórios Criativos (GDTec) na UFV. joseriocardovitoria@yahoo.com.

No entanto, a eficácia dessas políticas públicas depende de avaliações contínuas e criteriosas que permitam identificar seus resultados, limitações e impactos (WEISS, 1999). Avaliar políticas públicas não se resume a mensurar a aplicação de recursos ou o cumprimento de metas estabelecidas; trata-se de uma prática fundamental para compreender os efeitos das intervenções no tecido social e econômico, permitindo ajustes e aprimoramentos necessários à sua efetividade (JANNUZZI, 2014). Especialmente na economia criativa, a avaliação apresenta desafios adicionais, dado o caráter multifacetado do setor, que combina expressões artísticas, culturais e tecnológicas com modelos de negócios frequentemente inovadores e informais.

Nesse contexto, ferramentas que auxiliem no mapeamento e análise das atividades econômicas relacionadas aos setores criativos e culturais tornam-se indispensáveis. A Classificação Nacional de Atividades Econômicas (CNAE) tem se destacado em gerar informações relevantes para outros setores ao oferecer uma categorização detalhada das atividades econômicas no Brasil (FURTADO et al., 2007; SILVA, 2021). Os CNAEs são utilizados para a regulamentação tributária, a formulação de políticas e a geração de dados estatísticos. No entanto, suas potencialidades e limitações como instrumento para a avaliação de políticas públicas na economia criativa e da cultura ainda são pouco exploradas, deixando lacunas relevantes para pesquisas, inclusive por falta de sistematização de quais são os códigos CNAEs que compõem estes setores.

Assim, o objetivo é propor uma sistematização dos CNAEs relacionados à economia criativa, e analisar as possibilidades e limitações dessa categorização para a avaliação de políticas públicas direcionadas ao setor e a área da cultura. Considera-se que o aprofundamento dessa discussão pode contribuir para o aprimoramento da avaliação, oferecendo subsídios para gestores e analistas de políticas públicas.

REFERENCIAL TEÓRICO

A abordagem teórica deste estudo encontra-se na análise de políticas públicas (*policy analysis*). Isso entendendo que, apesar de ter várias definições, uma política pública pode ser entendida, como uma forma de enfrentar um problema público, servindo como posicionamento, ativo ou passivo, diante de uma situação coletivamente relevante (LANE, 2000).

A avaliação, foco do nosso estudo, caracteriza-se como “um levantamento consistente, sistemático e replicável de dados, informações e conhecimentos para

aprimoramento da intervenção programática, versando sobre: as características essenciais do contexto de atuação”, podendo incluir; “os públicos-alvo; o desenho; os arranjos de implementação; os custos de operação; os resultados de curto prazo; os impactos sociais e de mais longo prazo de um programa” (JANNUZZI, 2014, p.26) com o objetivo de “produzir evidências, compilar dados e sistematizar estudos que contribuam para o aperfeiçoamento de programas e projetos sociais, além da consecução de seus objetivos” (JANNUZZI, 2014, p.27). No processo de avaliação de uma política ou programa busca-se medir sistematicamente, por meio dos objetivos explícitos e implícitos, o desempenho, eficácia e impactos esperados ou seus resultados inesperados, a fim de gerar progressos para os programas (MORRA-IMAS; RIST, 2009). Assim, a avaliação é um:

[...] conjunto de procedimentos técnicos para produzir informação e conhecimento, em perspectiva interdisciplinar, para desenho *ex-ante*, implementação e validação *ex-post* de programas e projetos sociais, por meio das diferentes abordagens metodológicas da pesquisa social, com a finalidade de garantir o cumprimento dos objetivos de programas e projetos (eficácia), seus impactos mais abrangentes em outras dimensões sociais, ou seja, para além dos públicos-alvo atendidos (efetividade) e a custos condizentes com a escala e complexidade da intervenção (eficiência) (JANNUZZI, 2014, p. 26)

Neste sentido, a avaliação pode ocorrer antes da implementação do programa (*ex ante*) como uma forma de diagnóstico com propósito de avaliar se o desenho do programa tem consistência e se o mesmo tem condições, financeiras, econômicas e sociais de ser colocado em prática. Também é utilizado neste caso a denominação “avaliação prospectiva” por sintetizar os resultados de estudos avaliativos anteriores para verificar os possíveis resultados do novo programa (FREITAS et al., 2014). Pode ser feita após a efetivação do programa (*ex post*), ou em um estágio mais avançado, sendo conhecida como avaliação somativa, a fim de fornecer informações sobre o valor e o impacto do programa, determinando o quanto os resultados previstos foram alcançados (MORRA-IMAS; RIST, 2009).

Além das avaliações que ocorrem antes e depois do processo, elas também podem ocorrer durante a implantação do programa em questão. Conhecida como avaliação formativa ela é feita quando se deseja verificar se existe a necessidade de alterações no processo de implementação. Devido o foco nas operações, pode ser chamada também de avaliação de processo (MORRA-IMAS; RIST, 2009). “Um tipo de avaliação formativa é a avaliação de meio termo ou ponto intermediário – conduzida na metade do período de

‘vida útil’ de um projeto, programa ou mudança na política” (MORRA-IMAS; RIST, 2009, p. 9, tradução nossa).

O monitoramento deve ocorrer durante todo o processo do programa, desde o momento da formulação e implementação, até sua própria avaliação. É o monitoramento que possibilitará a coleta de dados e informações para a construção de indicadores, garantindo ajustes necessários durante o programa. Enquanto a avaliação formativa ocorre em determinados momentos da implementação, o monitoramento deve ser constante para acompanhar o desempenho das atividades saídas e resultados do programa (MORRA-IMAS; RIST, 2009).

Monitoramento constitui um processo sistemático e contínuo de acompanhamento de uma política, programa ou projeto, baseado em um conjunto restrito – mas significativo e periódico – de informações, que permite uma rápida avaliação situacional e uma identificação de fragilidades na execução, com o objetivo de subsidiar a intervenção oportuna e a correção tempestiva para o atingimento de seus resultados e impactos (JANNUZZI, 2014, p. 32).

Nesse sentido, monitoramento e avaliação são processos sintéticos e complementares, que visam auxiliar os gestores com dados e informações analíticas oportunas sobre o projeto, programa ou política, levantados durante o seu tempo de ocorrência (JANNUZZI, 2014). Weiss (1999) destaca que a avaliação desempenha um papel crucial na melhoria da tomada de decisão, mas frequentemente enfrenta desafios para influenciar diretamente as políticas devido a fatores como interesses políticos, valores conflitantes e dinâmicas institucionais. A autora destaca que a influência da avaliação inclui uso direto de seus resultados, contribuindo para a construção de uma cultura de evidências e o fortalecimento de uma base de conhecimento coletivo. Assim, avaliadores precisam compreender os contextos políticos e sociais em que atuam, adotando abordagens que combinem rigor técnico com sensibilidade às demandas institucionais.

Belcher et al. (2024) destaca a importância de indicadores consistentes na avaliação e no monitoramento do progresso, na orientação da tomada de decisões e no aprimoramento da aprendizagem para o desenvolvimento. Para maximizar sua eficácia, os autores defendem que os indicadores sejam formulados com base em declarações de resultados bem definidas, enfatizando a importância de uma relação clara entre os indicadores e os resultados que se propõem a medir. Além disso, recomendam o uso de

categorias agregadas e a integração de indicadores alinhados aos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS), ampliando sua relevância no contexto global de desenvolvimento sustentável (BELCHER et al., 2024). Nesse sentido, uma categorização consistente é um pré-requisito para o monitoramento eficaz e a avaliação de políticas públicas. A avaliação de políticas públicas depende de indicadores claros e mensuráveis, que por sua vez exigem uma categorização precisa das atividades econômica (BELCHER et al., 2024). Nesse sentido, a categorização consistente dos códigos CNAEs torna-se um elemento fundamental para a avaliação e o monitoramento de políticas públicas, especialmente no contexto de setores econômicos emergentes.

A Classificação Nacional de Atividades Econômicas (CNAE), desenvolvida pelo IBGE, é um sistema que organiza e padroniza as atividades econômicas no Brasil. Sua principal função é categorizar os diferentes setores produtivos, facilitando o controle tributário, estatístico e regulatório. Utilizado amplamente, o CNAE é fundamental no cadastro de empresas, definindo as atividades principal e secundária de cada empreendimento, o que orienta a aplicação de tributos e a fiscalização. Além disso, desempenha um papel crucial na elaboração de estudos econômicos, permitindo uma análise detalhada de setores específicos, e no planejamento de políticas públicas direcionadas, ao identificar com precisão as atividades econômicas que requerem atenção ou incentivo (IBGE, 2024a).

O correto enquadramento das atividades é indispensável para a observância das normas tributárias e para o desenvolvimento de políticas de incentivo adequadas. Essa categorização também permite identificar setores em crescimento, explorar novas oportunidades de negócios e fomentar áreas estratégicas (JACINTO; RIBEIRO, 2015). A organização hierárquica da CNAE, composta por cinco níveis, detalha e agrupa as atividades econômicas de forma sistemática, garantindo precisão na análise e regulamentação dos diferentes setores.

No primeiro nível, chamado de Seção, as atividades são agrupadas em grandes setores econômicos, identificados por letras. Por exemplo, a Seção R abrange Artes, Cultura, Esporte e Recreação. Dentro das seções, encontram-se as Divisões, o segundo nível hierárquico, identificado por dois dígitos. Na Seção R, a Divisão 90 compreende Atividades artísticas, criativas e de espetáculos. O terceiro nível, o Grupo, detalha ainda mais essas atividades com três dígitos, como no caso do Grupo 900, que inclui as

Atividades artísticas, criativas e de espetáculos. Seguindo a hierarquia, o quarto nível, a Classe, subdivide os grupos com quatro dígitos, como a Classe 9001, que se refere à Produção teatral, musical e de espetáculos de dança. Por fim, o quinto nível, a Subclasse, oferece o maior nível de especificidade, representado por sete dígitos. Um exemplo é a Subclasse 9001-9/01, que detalha especificamente a Produção teatral (IBGE, 2024a).

Na versão 2.2 da CNAE, vigente desde 2015, havia 21 seções, 87 divisões, 285 grupos, 673 classes e 1.329 subclasses. A versão 2.3, aprovada pela Resolução CONCLA nº 02, de 20 de novembro de 2018, alterou apenas o quinto nível da classificação, resultando em 1.332 subclasses, enquanto os demais níveis permaneceram inalterados (IBGE, 2024a). Essa estrutura permite identificar as atividades econômicas com clareza, contribuindo para a implementação de políticas públicas específicas e para o fortalecimento de setores estratégicos.

Ao organizar as atividades dessa maneira, governos e instituições conseguem direcionar esforços de forma mais eficaz, seja para regulamentação, seja para o desenvolvimento de incentivos que estimulem áreas prioritárias (VITÓRIA et al. 2024). A categorização hierárquica da CNAE se mostra promissora para compreender as dinâmicas econômicas do país e promover o desenvolvimento sustentável. No entanto, nem sempre é simples separar claramente as atividades entre os diferentes CNAEs, pois há setores, como a **Cultura** e a **Economia Criativa**, que envolvem uma sobreposição com outras áreas econômicas (BAKHSHI; CUNNINGHAM, 2016). Isso ressalta a importância de entender a flexibilidade necessária para categorizar atividades que transitam entre setores distintos, exigindo uma visão mais abrangente e intersetorial.

A economia criativa é reconhecida como um dos setores mais dinâmicos da economia global, contribuindo para o crescimento econômico, a geração de empregos e a promoção da diversidade cultural (HOWKINS, 2002). Sua definição abrangente, que inclui desde as artes tradicionais até as tecnologias digitais, apresenta desafios significativos para sistemas de classificação econômica. Bakhshi e Cunningham (2016) já apontavam que a cultura e a economia criativa exigem métodos de categorização diferentes e adaptativos, que reflitam a diversidade de suas atividades e seus impactos econômicos, sociais e culturais. Nesse sentido, a ausência de categorias específicas ou a superposição de classificações pode gerar distorções nas análises e subestimar a contribuição econômica de determinados setores.

No Brasil, o desafio se intensifica pela utilização de uma estrutura de CNAEs que nem sempre acompanha as transformações do setor criativo. Estudos realizados por Bakhshi et al. (2013) apontam que a ausência de categorias específicas para atividades culturais e criativas pode levar a uma a distorções estatísticas, dificultando o acesso ao financiamento e ao reconhecimento das políticas públicas. Assim, a atualização e a sistematização dos CNAEs são fundamentais para promover uma melhor integração da economia criativa nos programas de desenvolvimento e em políticas culturais.

A categorização consistente dos CNAEs também é relevante no contexto dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS), em especial aqueles relacionados ao trabalho decente e crescimento econômico (ODS 8) e à redução das desigualdades (ODS 10) (NAÇÕES UNIDAS, 2024). Para Cicerchia (2022), as políticas setoriais como os culturais e criativos, necessitam de um conjunto robusto de evidências. Assim, informações baseadas em indicadores padronizados podem contribuir para apoiá-las. A ausência de categorização clara, limita a capacidade de demonstrar os impactos da cadeia produtiva das indústrias culturais e criativas, dificultando o alinhamento com os ODS e outras estratégias globais de desenvolvimento.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Este estudo foi estruturado seguindo o formato de um artigo tecnológico (MOTTA, 2017) para sistematizar e analisar os CNAEs relacionados à Economia Criativa, utilizando dados extraídos de bases do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). De acordo com Motta (2017), esse modelo de trabalho científico integra características de pesquisa acadêmica com a aplicação prática de tecnologias específicas, tendo como foco principal a resolução de problemas concretos em organizações ou na sociedade. Seu público-alvo inclui não apenas acadêmicos e pesquisadores, mas também profissionais, gestores e analistas envolvidos na formulação e implementação de políticas públicas. É uma pesquisa predominantemente qualitativa, pois, embora a quantificação do número de CNAEs tenha sido realizada, o escopo foi identificar a existência de outros CNAEs além dos previamente descritos, compreender sua distribuição e analisar as possibilidades e limitações de seu uso.

A pesquisa também é caracterizada como exploratória, pois busca compreender fenômenos pouco conhecidos e fornecer uma visão inicial e abrangente do tema. Segundo Lösch et al. (2023), esse tipo de investigação é frequentemente utilizado no início de

projetos para familiarizar o pesquisador com o assunto. Com base em abordagens qualitativas, a pesquisa exploratória permite analisar fenômenos em seus contextos naturais, promovendo interpretações detalhadas e integradas. Conforme Gil (2002, p. 41), “a pesquisa exploratória é desenvolvida no sentido de proporcionar uma visão geral acerca de determinado fato”, sendo especialmente útil para temas pouco explorados e para a formulação de hipóteses iniciais. Assim, essa abordagem desempenha um papel crucial na construção de conhecimento e no direcionamento de futuras investigações (LÖSCH et al., 2023).

O levantamento de dados foi realizado com base na Classificação Nacional de Atividades Econômicas (CNAE), um sistema desenvolvido pelo IBGE que organiza e padroniza as atividades econômicas no Brasil. Essa classificação serve para categorizar setores produtivos, facilitar o controle tributário, estatístico e regulatório, e fornecer dados relevantes para estudos econômicos e para o planejamento de políticas públicas. A filtragem dos CNAEs foi conduzida utilizando a técnica de cotejamento e afunilamento de dados, que envolve delimitação temática, definição de critérios de inclusão e exclusão e especificação do objeto de estudo. Inicialmente, o tema foi delimitado à Seção R da CNAE, que abrange Artes, Cultura, Esporte e Recreação, reunindo atividades relacionadas a esses campos. Em seguida, foram aplicadas as categorias definidas pela FIRJAN (2016) para orientar a seleção de 24 termos pesquisados no site do IBGE. Na próxima seção serão descritos: a função da CNAEs, o processo de classificação, os CNAEs relacionados aos setores culturais e criativos e o levantamento dos CNAEs complementares aos previamente definidos como pertencentes à economia criativa.

DOS CNAES DA CULTURA PARA A ECONOMIA CRIATIVA

Os chamados CNAEs da cultura foram incluídos em **2007**, como parte da atualização da Classificação Nacional de Atividades Econômicas (CNAE versão 2.0). Essa versão incorporou categorias específicas relacionadas a atividades culturais, artísticas e criativas, refletindo a crescente importância da economia criativa no Brasil. A inclusão visou atender à necessidade de maior especificidade na categorização de atividades culturais, permitindo um mapeamento mais detalhado do setor para estudos econômicos, planejamento de políticas públicas e gestão tributária. Essas categorias estão principalmente agrupadas na **Seção R**, que abrange Artes, Cultura, Esporte e Recreação (IBGE, 2024b).

A **Seção R** dos CNAEs, que abrange as atividades ligadas a **Artes, Cultura, Esporte e Recreação**, é dividida em quatro grandes áreas com diferentes níveis de relação com o setor cultural. Cada uma dessas divisões possui grupos, classes e subclasses que organizam e detalham as atividades econômicas. A primeira divisão está diretamente relacionada ao setor cultural e engloba as atividades artísticas, criativas e de espetáculos. Essa divisão é composta por **1 grupo, 3 classes e 10 subclasses**. Todas as subclasses estão ligadas ao setor cultural, abrangendo desde teatro, música e espetáculos de dança até a restauração de obras de arte. Além disso, há atividades de suporte técnico, como sonorização e iluminação, que também fazem parte do setor cultural, reforçando a importância dessa divisão para a produção cultural.

A segunda divisão está relacionada ao patrimônio cultural e ambiental e também tem uma forte ligação com a cultura. Ela é composta por **1 grupo, 3 classes e 4 subclasses**, das quais **3 subclasses** estão diretamente relacionadas ao setor cultural, como a gestão de museus, bibliotecas e arquivos, além da restauração e conservação de prédios históricos e lugares de importância cultural. Essas atividades são fundamentais para a preservação e disseminação do patrimônio cultural, complementando a cadeia produtiva do setor.

A terceira divisão, no entanto, não está relacionada ao setor cultural. Composta por **1 grupo, 1 classe e 3 subclasses**, essa divisão trata exclusivamente de atividades relacionadas a jogos de azar e apostas, como casas de bingo e apostas em corridas de cavalos. Todas essas subclasses pertencem ao setor de entretenimento, mas não possuem uma conexão direta com a produção ou preservação cultural.

A quarta divisão, que trata de atividades esportivas e de recreação e lazer, conta com **2 grupos, 6 classes e 11 subclasses**. Embora algumas dessas subclasses possam ter uma relação indireta com a cultura, como a promoção de eventos esportivos e a operação de discotecas e danceterias, a maior parte está voltada para o setor de esportes e entretenimento recreativo, como parques de diversão e clubes esportivos. Apenas uma pequena parte dessas atividades está relacionada ao setor cultural, sendo a maioria mais associada ao entretenimento esportivo.

Assim, das quatro divisões da **Seção R**, as duas primeiras possuem uma ligação direta com o setor cultural, entre essas 13 **subclasses** relacionadas a atividades artísticas, criativas e de preservação do patrimônio. As demais divisões, por sua vez, abrangem

atividades de entretenimento, jogos de azar e recreação, com pouca ou nenhuma relação com a cultura. Essa divisão pode ser observada de forma detalhada no repositório online dessa pesquisa na qualidade de Apêndice 1 pelo link (<https://doi.org/10.5281/zenodo.14895849>).

CNAES DA CLASSIFICAÇÃO DA FIRJAN PARA A ECONOMIA CRIATIVA

Buscou-se expandir a identificação dos CNAEs relacionados ao campo das indústrias criativas, indo além dos 13 subsetores definidos como "CNAEs da Cultura" mencionados anteriormente. Nesse contexto, procurou-se incluir todos os CNAEs abrangidos pelos setores das indústrias culturais e criativas conforme a classificação apresentada pela Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro (FIRJAN).

Em 2016 o Sistema FIRJAN lançou a 5ª edição do “Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil”. Por ser um trabalho pioneiro no setor, esse estudo se tornou referência entre agentes de políticas públicas, veículos de comunicação e os estudiosos da área. Alinhado à definição da Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento (UNCTAD), o mapeamento classificou as indústrias criativas em 13 segmentos, agrupados em quatro grandes áreas: Consumo (Design, Arquitetura, Moda e Publicidade), Mídias (Editorial e Audiovisual), Cultura (Patrimônio e Artes, Música, Artes Cênicas e Expressões Culturais) e Tecnologia (Pesquisa e Desenvolvimento, Biotecnologia e Tecnologias da Informação e Comunicação). Segundo a FIRJAN, essa divisão facilita a análise do comportamento das áreas, a identificação de vocações regionais e a observação de tendências ocupacionais em cada segmento.

Na Figura 1, a FIRJAN divide a cadeia produtiva da Indústria Criativa em três categorias principais: o núcleo, formado por atividades que utilizam ideias como insumo principal para geração de valor; as atividades relacionadas, compostas por fornecedores de bens e serviços essenciais ao núcleo; e as atividades de apoio, que oferecem suporte indireto. Este estudo concentrou-se no núcleo da Indústria Criativa, abarcando os seguintes segmentos: Publicidade (marketing, pesquisa de mercado e organização de eventos); Arquitetura (planejamento, design de edificações e conservação); Design (design gráfico, multimídia e mobiliário); Moda (criação de roupas, acessórios e calçados); Expressões Culturais (artesanato, folclore e gastronomia); Patrimônio e Artes (museologia, serviços culturais e produção cultural); Música (gravação, edição e

Para fazer o levantamento dos CNAEs inicialmente foi feita uma pesquisa no site do IBGE no menu “Atividades; busca por palavra chave ou código”⁴, onde foi adicionado cada um dos termos descritos pela FIRJAN. Contudo, o segmento de Biotecnologia foi excluído da análise devido a controvérsias sobre sua inclusão na Economia Criativa e à abrangência excessiva dos termos associados. Quando necessário, sinônimos ou termos relacionados foram utilizados, como, por exemplo: "museu" em vez de "museologia"; “costura” para ampliar a pesquisa sobre moda; e ao invés de apenas “cultura” buscou-se também por “cultural” e “culturais”. O processo de levantamento passou por diversas etapas, desde da delimitação inicial do tema e da definição dos termos pesquisados.

[illegible]

Para filtragem dos CNAEs identificados, utilizou-se a técnica de afinamento de dados, um processo que consiste em delimitar o tema de pesquisa e especificar o objeto de estudo, além de definir critérios claros de inclusão e exclusão. O tema foi delimitado com base nas categorias da FIRJAN, orientando a escolha de 24 termos pesquisados no site do IBGE. Assim, os dados foram organizados em cinco planilhas distintas.

XIV Seminário Internacional de Políticas Culturais 2025

denominadas 1.1, 1.2, 1.3, 1.4 e 1.5, seguindo critérios específicos. Na planilha 1.1, foram registrados todos os resultados encontrados na ferramenta "busca por palavra-chave ou código" do IBGE, totalizando 557 correspondências sem exclusão inicial (Tabela 1). A partir da planilha 1.2, iniciou-se o tratamento dos dados, em que os códigos dos CNAEs foram padronizados em um mesmo formato, e os resultados que não apresentavam relação com indústrias criativas foram eliminados, reduzindo para 305 correspondências. Na planilha 1.3, foi feita uma nova exclusão de resultados que não apresentavam ligação com o estudo, resultando em 255 correspondências.

Tabela 1 - Processo de filtragem de dados divididos nas planilhas de Excel

Nº	Aba	Planilha. 1.1	Planilha. 1.2.	Planilha. 1.3.
1	Publicidade	65	24	24
2	Arquitetura	14	4	4
3	Design	16	5	4
4	Moda	36	22	9
5	Cultural	18	18	17
6	Artesanato	20	19	19
7	Folclore	1	1	1
8	Gastronomia	6	6	3
9	Artes	10	9	8
10	Museu	5	1	1
11	Musica	20	9	9
12	Teatro	7	7	7
13	Dança	18	3	3
14	Livros	32	16	14
15	Revistas	26	16	15
16	Jornal	32	16	16
17	Digital	15	10	6
18	Audiovisual	17	17	17
19	Pesquisa	46	15	5

20	Software	21	7	7
21	Jogos	33	17	11
22	Sistemas	73	39	32
23	Robótica	4	4	3
24	Eventos	22	20	20
Total		557	305	255

Fonte: Elaboração nossa.

Na planilha 1.4, os códigos restantes foram consolidados em uma única aba e organizados em ordem crescente. Durante essa etapa, os códigos duplicados foram eliminados, mas suas frequências de aparição nas buscas foram registradas para análise posterior. Além disso, foram realizados testes complementares para verificar, no site do IBGE, o número de descrições de atividades associados a cada código pesquisado. Na planilha 1.5, foi apresentado o resultado final do processo de afinilamento de dados, no qual foram selecionados 134 códigos de CNAEs. Esses códigos, durante a pesquisa, apareceram 356 vezes, resultando em 2.280 correspondências no sistema do IBGE ao considerar todas as ocorrências dos códigos identificados. Entre os CNAES da cultura descritos na seção anterior, apenas quatro não apresentaram nenhuma correspondência com os termos pesquisados na segunda etapa de buscas. Esses casos específicos, assim como todos os CNAEs encontrados, estão destacados no Apêndice 2 desta pesquisa, acessível pelo link (<https://doi.org/10.5281/zenodo.14895849>).

AVALIAÇÃO DE POLÍTICAS PÚBLICAS: POSSIBILIDADES E LIMITAÇÕES DESSA CATEGORIZAÇÃO

A categorização de atividades econômicas nos CNAEs apresenta desafios significativos, especialmente em setores como o Cultural e Criativo, que frequentemente transcendem um único setor. A produção artesanal ilustra essa complexidade, podendo ser vista tanto como uma atividade industrial quanto uma expressão cultural, tornando difícil seu enquadramento. Essa intersecção entre setores culturais e outros como a Indústria de Transformação e o Comércio, evidencia a necessidade de uma análise mais abrangente e integrada.

No setor Cultural e da Economia Criativa, essa sobreposição é ainda mais evidente devido à multidimensionalidade das atividades, que envolvem desde a criação artística até a comercialização de bens culturais. A fabricação de produtos artísticos, por exemplo, pode ser classificada como uma atividade comercial ou industrial, mas sua essência cultural desafia as delimitações rígidas dos CNAEs. Compreender essas nuances é crucial para desenvolver políticas públicas que fomentem o crescimento desse setor multidimensional e garantam o incentivo adequado às suas atividades econômicas. Por outro lado, as limitações dessa categorização comprometem sua eficácia.

Durante o levantamento realizado, diversos problemas foram identificados. Termos como "moda" ou "música" apresentaram resultados escassos ou excessivos, incluindo códigos não relacionados, como fabricação de instrumentos ou bares com e sem música. Além disso, setores como "comunicação" e "publicidade" podem conter CNAEs ligados à economia criativa que não foram identificados. Para uma análise completa, seria necessário examinar as 1.332 subclasses de CNAEs existentes, tarefa que demanda grande esforço metodológico.

A falta de uma classificação clara e abrangente prejudica diretamente o processo de avaliação e medição do setor criativo. Essa lacuna compromete a capacidade de dimensionar o impacto econômico e social, além de dificultar a extensão de políticas públicas que poderiam beneficiar segmentos não claramente categorizados. Atividades como montagem e estruturação de eventos culturais, que movimentam milhões de reais e empregam diversos profissionais, não são computadas na economia criativa devido à alocação dos códigos em outros setores, mesmo sendo essenciais para o desempenho artístico e a experiência do público.

Adicionalmente, muitas ocupações emergentes, principalmente no meio digital, ainda não possuem CNAEs específicos, gerando lacunas nos dados disponíveis. Inovações tecnológicas frequentemente levam anos para serem incorporadas ao sistema de classificação, criando um descompasso entre a realidade do mercado e os registros oficiais. A categorização atual também carece de revisão para distinguir com maior precisão o que é considerado nuclear ou periférico na economia criativa, o que é essencial para a eficácia das políticas públicas.

Apesar dessas limitações, os CNAEs oferecem importantes possibilidades. Sua estrutura facilita a análise setorial, segmentando atividades como artes, cultura, design e

tecnologia. Essa segmentação apoia a identificação de áreas prioritárias para investimento e fomenta políticas públicas alinhadas às necessidades específicas de cada segmento. Logo, os CNAEs permitem a medição do impacto das políticas públicas por meio de indicadores, como geração de empregos e contribuição ao PIB, promovendo transparência e eficácia nas ações governamentais. A categorização apoia o desenvolvimento regional ao identificar vocações locais e descentralizar ações de fomento.

Este trabalho lança luzes para as lacunas e destacar as possibilidades dos CNAEs no monitoramento e avaliação de políticas públicas e do desempenho econômico da economia criativa. No entanto, superar os desafios identificados requer atualizações regulares, maior flexibilidade na abordagem setorial e integração com outros instrumentos de análise que capturem a complexidade e a dinamicidade do setor. Apenas assim será possível desenvolver políticas públicas mais eficazes e abrangentes, atendendo melhor às necessidades de um setor tão dinâmico e estratégico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscou-se identificar, analisar e categorizar os CNAEs aplicáveis ao setor cultural e às indústrias criativas no Brasil, demonstrando a complexidade e a multidimensionalidade dessas atividades econômicas. A partir da hierarquia do sistema CNAE e das metodologias propostas, como a classificação FIRJAN e o uso da ferramenta de busca do IBGE, foi possível mapear as atividades econômicas ligadas a setores estratégicos como Artes, Cultura, e Economia Criativa.

A Seção R, dedicada às atividades culturais e recreativas, revelou uma forte relação entre as subclasses e as áreas da produção artística, preservação do patrimônio cultural e gestão de espaços culturais. Apesar disso, a sobreposição com setores como jogos de azar e recreação esportiva destacou a necessidade de maior atenção e, muitas vezes, maior flexibilidade na categorização das atividades culturais e criativas, pois muitas delas transcendem divisões rígidas e interagem com outros campos econômicos.

No levantamento ampliado com base na metodologia FIRJAN, os resultados mostraram a riqueza e diversidade das atividades das indústrias criativas, abrangendo segmentos como publicidade, design, moda, audiovisual, música e tecnologia. A técnica de afunilamento de dados foi essencial para refinar os CNAEs, partindo de 557 correspondências iniciais para um total de 134 códigos específicos, representando 2.280

ocorrências no sistema do IBGE. Além das bases de dados já mencionadas, também foi realizada uma tentativa de levantamento adicional de CNAEs utilizando inteligência artificial, especificamente o ChatGPT. Embora essa abordagem tenha apresentado códigos complementares aos previamente identificados, a verificação individual no site do IBGE revelou imprecisões significativas. As inconsistências incluíram a geração de códigos inexistentes e discrepâncias nos descritivos das atividades, evidenciando a limitação da ferramenta para esse tipo de análise, que necessita de atenção individual e específica na inserção e busca dos termos e códigos.

Esses resultados são relevantes para o planejamento monitoramento e avaliação de políticas públicas, o incentivo às atividades econômicas criativas e a valorização da cultura como um eixo estratégico para o desenvolvimento socioeconômico. Entretanto, a análise também destacou desafios, como a necessidade de maior clareza e especificidade na classificação das atividades culturais e criativas, garantindo que todas as nuances e interseções desses setores sejam contempladas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHSHI, H.; CUNNINGHAM, S. **Cultural policy in the time of the creative industries**. London: National Endowment for Science, Technology and the Arts (NESTA), 2016.

BAKHSHI, H.; FREEMAN, A.; HIGGS, P. **A dynamic mapping of the UK's creative industries**. London: NESTA, 2013.

BELCHER, B. M. et al. Indicators for monitoring and evaluating research-for-development: A critical review of a system in use. **Environmental and Sustainability Indicators**, v. 100526, 2024.

BRASIL. **Economia criativa vai gerar 1 milhão de empregos até 2030**. Agência Brasil, 2022. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/economia/noticia/2023-09/economia-criativa-vai-gerar-mais-1-milhao-de-empregos-ate-2030#:~:text=A%20economia%20criativa%20emprega%20hoje,o%204%C2%BA%20trimestre%20de%202022>. Acesso em: 9 dez. 2024.

CICERCHIA, A. Indicators for local policies of cultural welfare: Content, dimensions, and quality criteria. **City, Territory and Architecture**, v. 9, n. 1, 2022.

FLORIDA, R. **The rise of the creative class**. New York: Basic Books, 2002.

FREITAS, S. L.; DA COSTA, M. G. N.; DE MIRANDA, F. A. Avaliação educacional: Formas de uso na prática pedagógica. **Revista Meta: Avaliação**, v. 6, n. 16, p. 85-98, 2014.

FURTADO, A.; CAMILLO, E. V.; DOMINGUES, S. A. Os setores que mais patenteiam no Brasil por divisão da CNAE. **Inovação Uniemp**, v. 3, n. 1, p. 26-27, 2007.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

IBGE. **Comissão Nacional de Classificação (CONCLA)**. 2024a. Disponível em: <https://concla.ibge.gov.br/busca-online-cnae.html?view=secao&tipo=cnae&versaosubclasse=10&versaoclasse=7&secao=R>. Acesso em: 20 nov. 2024.

IBGE. **Introdução à Classificação Nacional de Atividades Econômicas - CNAE versão 2.0**. 2024b. Disponível em: https://concla.ibge.gov.br/images/concla/documentacao/CNAE20_Subclasses_Introducao.pdf. Acesso em: 20 nov. 2024.

JACINTO, P. A.; RIBEIRO, E. P. Crescimento da produtividade no setor de serviços e da indústria no Brasil: dinâmica e heterogeneidade. **Economia Aplicada**, v.19, n.3, p.401-427, 2015.

JANNUZZI, P. M. Avaliação de programas sociais: Conceitos e referenciais de quem a realiza. **Estudos em Avaliação Educacional**, v. 25, n. 58, p. 22-42, 2014.

LANE, J. E. **The public sector: Concepts, models and approaches**. London: Sage, 2000.

LÖSCH, S.; RAMBO, C. A.; FERREIRA, J. L. A pesquisa exploratória na abordagem qualitativa em educação. **Revista Ibero-Americana de Estudos em Educação**, v. 18, e023141, 2023.

MORRA-IMAS, L. G.; RIST, R. C. **The road to results: Designing and conducting effective development evaluations**. Washington: World Bank Publications, 2009.

MOTTA, G. S. Como escrever um bom artigo tecnológico? **Revista de Administração Contemporânea**, v. 21, n. 5, 2017. DOI: 10.1590/1982-7849rac2017160214.

NAÇÕES UNIDAS. **Sobre o nosso trabalho para alcançar os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável no Brasil**. 2024. Disponível em: <https://brasil.un.org/pt-br/sdgs>. Acesso em: 19 abr. 2025.

SILVA, V. H. Q. C. Possibilidade de mapeamento das atividades comerciais e de serviços a partir do uso do CNEFE/CNAE: Ituiutaba-MG. **Revista Geografias**, v.17, n.2, p.119-139, 2021.

VITÓRIA, J. R.; REIS, R. M. S.; EMMENDOERFER, M. L. Aplicação de business intelligence para criação de dashboard de indicadores culturais. **Boletim de Conjuntura BOCA**, v. 17, n. 51, p. 761-781, 2024.

WEISS, C. H. The interface between evaluation and public policy. **Evaluation**, v. 5, n. 4, p. 468-486, 1999.

CIRCUITO CRIATIVO NO BAIRRO DE SÃO DOMINGOS, NITERÓI-RJ.

Carolina Marques Henriques Ficheira¹

RESUMO: Este artigo aborda um dos resultados das fases da consultoria prestada à Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) como parte do Projeto de Cooperação Técnica Internacional “Promoção e Desenvolvimento Sustentável e Criativo do Patrimônio Cultural e Natural em Niterói” no bairro de São Domingos, a partir de entrevistas em profundidade e análise do conteúdo, no período de dezembro de 2023 e janeiro de 2024, usando dados históricos apresentados, observações de valor econômico e cultural local.

PALAVRAS-CHAVE: São Domingos, circuito criativo, vocações criativas

INTRODUÇÃO

O presente artigo é resultante de uma pesquisa feita em contrato de consultoria prestada à Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) como parte do Projeto de Cooperação Técnica Internacional “Promoção e Desenvolvimento Sustentável e Criativo do Patrimônio Cultural e Natural em Niterói” firmado entre a Prefeitura Municipal de Niterói e a Unesco, com o acompanhamento da Agência Brasileira de Cooperação do Ministério das Relações Exteriores (ABC).

A consultoria teve como um dos objetivos mapear e diagnosticar as vocações, redes e circuitos produtivos ligados ao ambiente cultural e criativo (Figueiredo; Jesus, 2017, p. 5 apud Jesus; Kamelot, 2016, p.16-18) no bairro de São Domingos, Niterói, RJ, para que a Prefeitura de Niterói, em especial a Secretaria de Ações Estratégicas e Economia Criativa (SAE), pudesse utilizar para estruturar as políticas públicas para o desenvolvimento da economia criativa local (Reis, 2007), a partir de um recorte territorial sobre mapeamento analítico das atividades, produtivas ligadas ao ambiente cultural e criativo limitado ao “polígono”, área definida para o trabalho do Território

¹ Doutora em Ciência da Literatura (UFRJ), professora universitária (Centro Universitário Celso Lisboa, FACHA), parecerista e consultora. E-mail: carolinaficheira@gmail.com

Criativo no bairro de São Domingos – RJ, como aprofunda Landry (2008) em seus estudos. Fazem parte deste diagnóstico as seguintes ruas: General Osório, Alexandre Moura e Passo da Pátria, as quais constituem a poligonal.

Para a realização desse estudo foram considerados os seguintes objetivos:

- realizar uma pesquisa de campo e documental do bairro de São Domingos, Niterói, considerando aspectos históricos e culturais relevantes, perfil das atividades, das cadeias produtivas - envolvendo artistas, produtores culturais, curadores, patrocinadores e outros agentes relevantes no campo cultural -, das redes e dos circuitos envolvidos, imóveis e territórios utilizados para o desenvolvimento, realização, difusão e comercialização das atividades criativas e os diferentes agentes envolvidos, como artistas, produtores, distribuidores, fornecedores, entre outros.
- identificar as principais vocações, atividades, redes, cadeias produtivas, empreendimentos, instituições, espaços, atores e circuitos criativos, considerados estruturantes na região, para realização de diagnóstico com vistas à proposição de estratégia de desenvolvimento.

A justificativa deste objetivo está direcionada a identificação, mapeamento, sistematização e seleção das vocações, atividades, cadeias produtivas, empreendimentos e instituições, redes e circuitos produtivos aderentes ao “polígono” do bairro de São Domingo, em Niterói/RJ, a partir da mobilização e a participação de seus atores (Figueiredo; Grand, 2017). É evidente que o entendimento do uso do seu conjunto arquitetônico da região de São Domingos pode apoiar o entendimento sobre as vocações do bairro e a participação desses atores e consequentemente desses espaços.

METODOLOGIA

Uma das estruturas metodológicas desta pesquisa apresenta uma parte qualitativa a partir de um questionário semiestruturado com entrevistas, em profundidade, a diversos agentes locais do polígono existente para compor a análise de conteúdo (Gil, 2008).

Como construção desta metodologia foi observado a percepção dos líderes dos estabelecimentos comerciais, do terceiro setor, autônomos e moradores locais, através de entrevistas realizadas individualmente, com o compromisso a todos eles que seus nomes

seriam preservados, como recomenda as diversas comissões de ética, vinculadas o Ministério da Educação. Para esta parte da pesquisa elaboramos perguntas, divididas por valores culturais e econômicos (Reis, 2007, p.21-23), aos diversos agentes locais, que estão anexadas neste artigo.

Ressaltamos que este artigo se refere a uma parte da pesquisa, que foi composta por cinco etapas. Porém, tendo em vista o regramento desta formatação, optamos por apresentar os principais achados neste território na etapa dois da pesquisa.

CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E CULTURAL DO BAIRRO DE SÃO DOMINGOS

O bairro apresenta as seguintes características que podem ser úteis para a contextualização atual do bairro a seus moradores e visitantes, implicando em possíveis conduções na estruturação de políticas públicas no contexto do polígono de São Domingos, especialmente na área do turismo. Colocamos as principais questões observadas abaixo.

São Domingos, um dos bairros mais antigos de Niterói, conserva em suas ruas uma parte da arquitetura do final do século XIX, o que ambienta as pessoas, por vezes, em “uma atmosfera de cidade do interior”, o que é ímpar nesse recorte histórico, ao vislumbramos possíveis ações focadas na área do turismo.

Segundo os dados do IBGE (2000), o bairro possuía 4619 habitantes, o que já evidenciava um bairro relativamente pequeno diante dos demais. Localizado na zona sul de Niterói, originalmente banhado pelas águas da Baía de Guanabara, São Domingos é uma região de grande valor histórico e turístico para a cidade. Suas Fronteiras se estendem desde o aterro ocupado pelo Campus da Universidade Federal Fluminense (UFF) até os bairros do Centro, Ingá, Boa Viagem e Gragoatá, evidenciando diversos bairros que são influenciados pelo bairro e vice-versa.

Conectado ao centro da cidade pela rua Andrade Neves e pela avenida Visconde de Rio Branco, o bairro tem uma área total relativamente pequena: 0,69 KM². Documentadamente, sua paisagem natural sofreu alterações consideráveis, perdendo a vegetação nativa e as praias que antes proporcionavam um clima agradável, atraindo visitantes e residentes. Ainda assim, nos dias de hoje, possui árvores plantadas ao longo

das calçadas nas diferentes ruas, especialmente aquelas abrigadas pelo polígono de São Domingos, sendo um bairro arborizado.

São Domingos, um dos bairros mais antigos de Niterói, possui construções guardadas pelo patrimônio material e praças, tornando-se evidente o contraste entre o passado e presente, o que faz ser um aditivo fundamental para o incremento do turismo na região.

Em uma breve contextualização histórica, colonizadores portugueses se estabeleceram, dando origem a propriedades agrícolas com a plantação de cana de açúcar e um engenho além da Capela de São Domingos (atual Igreja de São Domingos Gusmão), construída no século XVII.

Historicamente, devido à sua localização estratégica próximo ao Rio de Janeiro e suas características geográficas naturais tais como as praias tranquilas da Baía, planícies e localizada entre morro e mar, São Domingos prosperou com o povoado ao redor do Largo de São Domingos durante o período colonial, já evidenciando um ponto de encontro local. A visita de D. João VI em 1816 e a construção de pontes de atracação impulsionaram a ocupação e deram origem ao núcleo urbano. A presença de D. João VI foi marcante para o desenvolvimento de Niterói, contribuindo para elevar o povoado à condição de Vila Real.

Embora não tenha se tornado sede da Vila dada a falta de espaço físico para isso, São Domingos manteve sua relevância ao longo dos séculos XIX e início do XX, sendo um local significativo para a cidade em crescimento, evidenciando a construção de imóveis importantes para a conservação e o tombamento de patrimônios que ainda existem na região nos dias de hoje .

Com a criação do município Neutro em 1835, a Vila Real de Praia Grande, tornou-se a capital da província do Rio de Janeiro, sendo rebatizada como Nictheroy. O largo de São Domingos foi escolhido para abrigar os primeiros presidentes da Província, Assembleia legislativa e o antigo Palacete, presente de um rico comerciante de escravos a D. João VI.

Ao longo do século XIX e o início do século XX, São Domingos continuou a ser um dos locais mais significativos na cidade em desenvolvimento. Seus caminhos naturais foram adaptados para ruas urbanas com diversos estabelecimentos comerciais tais como colégios, hospitais e outros negócios, que se estabeleceram na região. A vida noturna

também floresceu especialmente nos arredores da praça Leoni Ramos, o que contribuiu decisivamente para a sua perpetuação com a vinda da Universidade na região.

As melhorias nas comunicações entre Rio de Janeiro e Niterói tornaram-se essenciais devido ao intenso fluxo de passageiros e mercadorias. Esse aprimoramento se deu através da concessão de serviços de navegação a particulares que optaram pelo uso de barcos a vapor. Essas embarcações atracavam na Praia Grande e em São Domingos para embarque e desembarque, estabelecendo horários sincronizados com os bondes para oferecer um atendimento mais eficiente aos usuários. Em São Domingos, o estaleiro da companhia Cantareira realizava reparos em embarcações. Hoje, apenas, o portal está presente no bairro, marco para o incremento histórico na região.

Também é um símbolo do bairro, tombado pelo poder público² (LEI N° 1063/1992) e deve abrigar espaço dedicado à área de “saúde, audiovisual e economia criativa”(Rodrigo Neves, 2025)³.

O bairro originalmente residencial foi escolhido por companhias estrangeiras especialmente ingleses e alemães como local de moradia para seus funcionários. Os estrangeiros introduziram práticas esportivas ligadas ao mar como o Remo e a vela sendo responsáveis pela criação de clubes notáveis como Audax Remo e o Iate Clube Brasileiro o primeiro clube de vela do Brasil o ICB permaneceu nas proximidades do Audax de 1910 a 1923 quando foi transferido para a Estrada Fróes. As informações históricas colhidas revelam as ações sinérgicas para a área do esporte e lazer que se fará na Concha Acústica do bairro, sendo necessária a difusão da contextualização histórica para seus moradores e visitantes e desta forma gerar maior engajamento e uso do território.

O antigo estaleiro, que já foi palco de diversas atividades culturais e shows, transformar-se-á em um espaço dedicado a saúde, audiovisual e economia criativa, ampliando a circulação de pessoas no bairro em horário diurno. Ao lado, surgiu o Centro Petrobras de Cinema, parte do caminho Niemeyer, projetado pelo renomado arquiteto que dá nome ao complexo. No local, funcionam o Complexo do Cinema Reserva Cultural e a Sala de Espetáculos Nelson Pereira dos Santos, vinculada à Fundação de Arte de

² LEI N° 1063/ 1992. Disponível em <https://urbanismo.niteroi.rj.gov.br/anexos/legislacoes/Tombamentos/Lei1063.1992.pdf> Acessado em 16 jan. 2024.

³INSTAGRAM RODRIGO NEVES. Disponível em < https://www.instagram.com/rodrigoneves_rj/reel/DExxn0OxUP6/>

Niterói. Na rua Presidente Domiciano, encontramos o Solar do Jambeiro e o Museu Janete Costa de Arte Popular.

Além disso, o bairro possui uma tradição acadêmica notável, abrigando diversos campi da Universidade Federal Fluminense (UFF), como os de Comunicação Social, Artes e Produção Cultural (IACS), Economia e o Campus da Praia Vermelha, além da Faculdade Maria Thereza. São Domingos também abriga o Colégio Marília Mattoso, situado na Rua José Bonifácio, o IEPIC - Instituto de Educação Professor Ismael Coutinho e o Colégio Universitário Geraldo Reis - UFF, localizado na Rua Alexandre Moura. Nota-se que a educação de excelência se torna um aditivo ainda maior na implementação de possíveis ações para este polígono, podendo ser um aliado no desenvolvimento social e econômico do local.

São Domingos, com sua rica história, preserva o equilíbrio delicado entre passado e presente. O bairro, apesar das mudanças em sua paisagem natural, ainda mantém a aura de um local que desempenha um papel crucial no desenvolvimento da região. E esse legado deve ser usado como mecanismo de desenvolvimento por seus moradores, incluindo ações dedicadas ao turismo.

Atualmente, São Domingos permanece como um ponto de referência histórica e turística, onde a arquitetura do século XIX convive com as atuais. A Praça Leoni Ramos, também conhecida como Praça da Cantareira, destaca-se como centro vibrante com variadas atividades noturnas, preservando a tradição de ser um ponto de encontro, mesmo que as motivações tenham mudado ao longo do tempo.

O bairro está vinculado intrinsecamente à história de Niterói. As transformações urbanas e os eventos históricos contribuíram para moldar a identidade única de São Domingos. A preservação de sua arquitetura e ativa vida cultural evidenciam a importância duradora desse bairro.

O bairro possuía cerca de 5 mil pessoas residindo, o que é passível de intensas variações em períodos de férias escolares (IBGE, 2000), já que se caracteriza por possuir diversos universitários que moram em hospedarias, casas, apartamentos, repúblicas e espaços sublocados, respondendo por um perfil oscilante do bairro aos fins de semana e nos recessos escolares.

O bairro não possui marcas comerciais de destaque, ainda que possua um prédio ocioso, ocupado anteriormente pela Enel. Possui duas instituições de ensino superior: a Universidade Federal Fluminense e a Faculdade Maria Tereza.

Ainda assim, segundo dados fornecidos pela Secretaria Municipal das Culturas de Niterói (2023), sobre o uso dos valores para fomento indireto, detectou-se que o Hospital Oftalmológico Santa Beatriz LTDA alocou, em 2021, R\$ 42.653,00, no bairro de São Domingos, podendo ser uma empresa aliada no desenvolvimento local e no incremento na qualidade de vida de seus moradores e visitantes, ao atrelar saúde e cultura, dada as características intrínsecas do seu negócio. Acrescido disso, São Domingos é um bairro pequeno, que recebe as consequências do intenso fluxo de universitários, sediados no Campus Gragoatá bem como aqueles que andam pelo Caminho Niemeyer e utilizam os serviços da antiga operação de transportes das Barcas, tornando-se um importante aliado na efetivação de ações públicas para este polígono. Ressalta-se que em janeiro de 2025, houve alteração contratual. “O consórcio é formado por quatro empresas — BK Consultoria e Serviços, Internacional Marítima, Sudeste Navegação e Innovia Soluções Inteligentes — e vai substituir o grupo CCR”⁴ (G1, 10 jan. 2025)

Por ser um polo de formação superior, o bairro apresenta público qualificado, podendo contribuir para o incremento social e econômico do bairro, podendo atrair novas marcas para um bairro universitário, a exemplo da FIRJAN, que pretende contribuir com ações na Cantareira

DIAGNÓSTICO LEVADO EM CONSIDERAÇÃO NO DIÁLOGO COM OS COMERCIANTES, LIDERANÇAS, AUTÔNOMOS E MORADORES

Para entender as vocações culturais e artísticas do bairro, foram observadas questões apresentadas pelos comerciantes, autônomos, pessoas oriundas do terceiro setor e moradores, tendo em vista sua participação ativa no bairro, com especial atenção o polígono de São Domingos.

⁴ **Governo do RJ assina contrato com novo operador das barcas. Disponível em** <
<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2025/01/10/governo-do-rj-assina-contrato-com-novo-operador-das-barcas.ghtml>>

Nossas entrevistas em profundidade, ocorridas em dezembro de 2023 e janeiro de 2024, a partir da análise do conteúdo, foram orientadas, a partir desses dados históricos apresentados, que foram ratificados nas falas de diferentes pessoas, as quais contribuíram também sobre as observações de valor econômico e cultural local. Ressalta-se que a reunião e as análises dessas entrevistas estão divididas em dois blocos: valores culturais e econômicos.

Lembramos que foi respeitado o compromisso a todos os entrevistados que seus nomes seriam preservados, como indicado pelas comissões de ética, ligadas o Ministério da Educação. Desta forma, evidenciamos a análise do conteúdo de forma ampliada, preservando as respectivas fontes.

Como enuncia a seção anterior, o bairro guarda características históricas ao longo de sua existência. Apesar de se apresentar como um bairro de passagem, ainda guarda pontos de encontro e comércio, como a tradicional Praça Leoni Ramos, mais conhecida como Praça da Cantareira. Os líderes dos estabelecimentos comerciais também, por vezes, são moradores, acrescentando reflexões aprofundadas para as entrevistas realizadas.

No que diz respeito aos valores culturais (Reis, 2007), observamos uma diversidade de perspectivas entre os comerciantes entrevistados em São Domingos. A interseção de diferentes áreas, como música, literatura, saraus, comidas e bebidas, destaca a natureza variada da produção cultural e dos negócios locais. Além disso, a ênfase na importância de ações regulares na área da música aos sábados e o impacto das limitações legislativas para eventos a céu aberto, especialmente em relação ao “funk proibidão”, revelam desafios enfrentados pelos comerciantes formais.

A relação emocional dos entrevistados com o bairro é evidente, especialmente um deles, que é morador há mais de cinco décadas. Foi constatada a falta de compreensão sobre o campo da economia criativa por alguns comerciantes, que evidencia uma possível lacuna de formação que poderia ser explorada, através de uma capacitação técnica para promover iniciativas criativas e culturais profissionalizadas na região, especialmente no campo da gestão e sustentabilidade das ações culturais (Yudice, 2013, p.13).

Há uma preocupação de todos os entrevistados com a falta de preservação do bairro e as dificuldades enfrentadas pelos comerciantes formais para se manterem em funcionamento, diante das mazelas do bairro. A visão negativa sobre a atuação da

prefeitura, especialmente em relação à segurança pública, iluminação e assistência social, sugere a necessidade de uma abordagem mais efetiva da Prefeitura para melhorar as condições de vida e de trabalho em São Domingos.

Percebe-se que o bairro é integrado a boemia e a área musical e se reconhece a importância de se ter um cebo na região. É demandante a integração da Prefeitura, UFF e artistas que não fazem parte dessas relações com a comunidade.

Em suma, os pontos abordados de valores culturais, evidenciam os desafios e oportunidades para promover o desenvolvimento cultural e econômico em São Domingos, exigindo um esforço conjunto entre comerciantes, comunidade e autoridades locais.

Como possível estratégia de desenvolvimento local, pode ser implantado o turismo comunitário (Santos et.al 2022), a partir da construção da memória histórica e coletiva do bairro. Trazemos como exemplo o bairro de Santa Cruz (RJ) e do Centro do Rio (RJ), que realizam roteiros com guias locais e compreende a importância da memória afetiva e da educação patrimonial, a partir da capacitação local⁵.

No quesito **valores econômicos** podemos observar que os estabelecimentos possuem um ticket médio relativamente baixo, contribuído pelo perfil universitário que a Praça abriga. Também observamos em nossas entrevistas a variação de dias que a praça recebe um fluxo intenso de pessoas. Apenas um comerciante informou o aumento do faturamento, diante dos eventos na região.

AMBEV e a TOP ALTO Alimentos se tornam fornecedores importantes para o desenvolvimento das atividades, sendo duas marcas importantes a serem cogitadas para um estreitamento institucional para o local e /ou ações em conjunto com os fornecedores. Ainda se observa similaridade na venda dos produtos, o que poderia ocasionar em melhores condições de compra e pagamentos com os fornecedores diante de parcerias comerciais entre os estabelecimentos comerciais para obterem promoções mútuas.

Os estabelecimentos comerciais que possuem um maior corpo de funcionários e melhores condições de trabalho se destacam como possíveis exemplos a serem tomados na capacitação e qualificação dos empreendedores da região.

⁵ Disponível em < <https://www.instagram.com/riomemoriaacao/>, <https://pretosnovos.com.br/>> Acessado em 18 jan. 2024.

Aqueles estabelecimentos que possuem uma programação cultural efetiva demonstram atrair mais público e promover a movimentação artística e financeira para a região. Ainda que às quintas-feiras sejam reconhecidas como “quinta sem lei”⁶ e já exista um movimento cultural consolidado na Praça, torna-se necessário utilizar esse dia para a reconstrução de uma agenda sólida, colaborativa e comunitária de eventos culturais, os quais possam gradativamente minimizar os impactos negativos gerados, alterar a imagem desse dia da semana e ampliar a reputação dos estabelecimentos comerciais para além do bairro de São Domingos.

Em uma pequena projeção conservadora de valores, a partir de uma simulação do uso financeiro, e sem ter a participação todos os comerciantes da Praça da Cantareira, observamos, em nossas entrevistas em profundidade, a circulação de R\$ 650.000,00 mensais, denotando uma força produtiva para o polígono de São Domingos. Se levarmos em consideração as férias na UFF ou greve e respeitando a queda da arrecadação em 60%, como relatado por alguns empreendedores, atingimos uma queda em cerca de R\$ 200.000,00 mensais, uma profunda perda financeira para os estabelecimentos comerciais da Praça.

Acrescido da participação preponderante da UFF na vida desses comerciantes, como já elucidado anteriormente também, os comerciantes entrevistados, em maioria, também moram no bairro, e informam a questão da insegurança pública, afetando decisivamente o funcionamento dos seus negócios e do bairro. E grifa-se o nítido descontentamento desses diante da falta de ações da Prefeitura de Niterói.

Como se nota, operar no bairro de São Domingos se tornou um desafio pela falta de apoio do poder público. Para além disso, provocar a vinda de pessoas de fora do universo da UFF para São Domingos é uma demanda imediata, especialmente nas férias escolares. Há um movimento, já em execução, de eventos de música (rodas de samba) e artesanato em uma das calçadas da praça, às segundas-feiras, e por vezes, aos sábados.

Observou-se, em alguns relatos, contradições entre os comerciantes formais e informais, não trazendo clareza sobre a situação pacífica da Praça, especialmente às

⁶ Este nome é dado por moradores e comerciantes do entorno em referência ao movimento cultural que ocorre nesse espaço físico e dia da semana, dado o excesso de público e música mecânica tocada em alto volume, sem respeito a Lei Municipal nº 2542, DE 29/04/2008

quintas-feiras. Todos os comerciantes reivindicam eventos sistematizados na Praça, o que pode ser realizado, especialmente em dias de baixo movimento e férias da UFF.

No que diz respeito aos relatos trazidos pelos moradores, apresentam algumas inquietações sobre as principais questões do polígono de São Domingos. Há um movimento cultural importante no bairro, especialmente aqueles que ocorrem no espaço público, porém ocorrem sem apoio institucional, tais como infraestrutura, logística e segurança⁷.

Ao mesmo tempo, os moradores percebem a ausência do poder público no bairro, dando espaço para o consumo exacerbado de drogas, especialmente o crack, que acaba por levar o aumento de casos de violência. Também é inegável a influência social e econômica que a UFF causa no bairro, especialmente na locação e sublocação desses imóveis para jovens universitários e a movimentação financeira nos restaurantes e bares da Praça da Cantareira, apontando para um desequilíbrio no desenvolvimento urbano, já que há o aumento dos aluguéis por conta das repúblicas estudantis, hiper valorizando os imóveis da região.

Outro ponto a ser refletido, junto a moradores, autônomos e comerciantes, é a destinação dos resíduos sólidos e recicláveis, especialmente os eventos a céu aberto, sendo necessário um trabalho de conscientização ambiental com os usuários da Praça.

Ainda assim, é urgente a efetivação da ação da prefeitura para que o público volte a frequentar o bairro, que está abandonado. “Os universitários não possuem recursos para consumir arte, apenas consomem bebida e eventos gratuitos na praça” (morador de São Domingos, dez. 2023), sendo necessária a ampliação de público que possa agregar no consumo de serviços e produtos na Praça.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nossas observações finais, podemos afirmar que todos os comerciantes entrevistados observam a falta de cuidados sobre o bairro e especialmente a falta de segurança pública, de Iluminação Pública e excesso de pessoas em situação de rua, sem

⁷ Ainda é possível observar recentes notícias em diversos jornais que ratificam a falta de diversos comerciantes e moradores: COSTA, Cris. São Domingos entre o otimismo e a dúvida. O GLOBO. 17. DEZ. 2023; INACEITÁVEL mudança: A Vila Real agora é capital dos erros sociais e urbanísticos. Jornal de Icarai 16. Dez. 2023.

os devidos cuidados da área de assistência social da Prefeitura. Outro ponto observado é a dificuldade financeira que todos os estabelecimentos comerciais enfrentam como desafio para sua sobrevivência econômica, o que pode ser ocasionado pela falta de cuidados da iniciativa pública, as férias da UFF e por último, não menos importante, qualificação profissional na área de gestão empresarial (inclui-se o meio digital), refinamento na culinária local e curadoria artística para o território.

Diante dos fatos narrados, sugere-se fortemente que o município promova mecanismos de qualificação profissional, facilidades financeiras com bancos conveniados à prefeitura e desburocratização de pendências contábeis para auxiliar na rapidez desses pontos nevrálgicos, que podem auxiliar na permanência desses estabelecimentos comerciais na região e ampliar as ações no campo da economia criativa.

Também podemos inferir que o bairro de São Domingos, especialmente a região da Cantareira, possui como atratividade o setor da música e da gastronomia. Vimos que o volume de recursos financeiros (sem termos acesso a todos os comerciantes locais) é interessante para uma região tão pequena de Niterói, evidenciando forças existentes para a região bem como a possibilidade de gerar mais oportunidades, a partir de ações governamentais para a profissionalização desses setores, a fim de mitigar as fraquezas dos estabelecimentos comerciais e as ameaças existentes no bairro, como segurança pública, ordenamento urbano e iluminação pública. Para a autora Luciana Guilherme (2018) profusão cultural, inovação e inclusão social são guias para a constituição de políticas públicas, contribuindo na mitigação dos problemas sociais encontradas no território.

Também podemos avançar nas questões referentes aos concorrentes do setor de bebida e comida existentes na Praça, os quais poderiam atuar, em conjunto, com poder de barganha junto aos fornecedores e se aproximar, por exemplo, dos cervejeiros artesanais de Niterói para conseguir melhores valores de venda bem como diferenciação nos produtos vendidos na região, valorizando a produção niteroiense.

Ainda registramos que a FIRJAN e a Prefeitura de Niterói assinaram um acordo de cooperação focados na área audiovisual, o que se torna um novo setor entrante na região. Portanto, é necessária uma ação “partilhada” com os comerciantes a fim de não gerar desequilíbrio com as ações existentes na região, especialmente, se houver, ações noturnas por essa instituição no bairro.

Como observado, as vocações artísticas e culturais detectadas nas entrevistas tornam-se estruturantes e por isso é necessário levar em consideração a implementação de um eixo destinado a produção fonográfica no bairro, podendo ser espaço de produção de serviços musicais, ampliando possíveis ações, a partir de rodadas de negócios, já que o espaço de fruição já ocorre na região.

A pandemia da COVID 19 provocou, em diversos setores, a digitalização de produtos e serviços e no universo das artes e cultura não foi diferente. Os setores da música e audiovisual estão intimamente vinculadas a área de pós-produção sonora e produção de vídeos, aproximando nitidamente esses dois cenários, os quais podem promover otimização dos recursos aportados.

Corroborando positivamente para isso, Niterói fechou parcerias com o Ministério da Cultura e a Embratur para ampliar suas ações, dedicadas a área do Audiovisual, Música e Turismo⁸, ratificando as informações encontradas em campo. Ressaltamos que a existência do curso de Cinema no Campus Gragoatá contribui para o consumo qualificado de possíveis ações que possam ser realizadas nesse espaço físico da Cantareira.

Diante de um futuro promissor para execução dessas ações e respeitando a trajetória histórica e artística do bairro, mesmo que às quintas-feiras seja reconhecida como “quinta sem lei”, deve-se criar estratégias junto com moradores e comerciantes para que este dia possa ser reconduzido com proposições positivas para os envolvidos bem como os demais dias da semana, que possuem a música como maior vetor de fruição artística. Já audiovisual e o cinema apontam como outro vetor para a movimentação diurna do bairro, sem evidenciarmos os marcos arquitetônicos e gastronômicos que podem valorizar ainda mais esse bairro aconchegante.

REFERÊNCIAS

Livros e artigos

FIGUEIREDO, João Luiz de, GRAND, João. Caminhos do desenvolvimento: contradições e possibilidades da economia criativa para a cidade do Rio de Janeiro In: FIGUEIREDO, João Luiz de. JESUS, Diego Santos Vieira de, (Org.). Cidades criativas: aspectos setoriais e territoriais. Rio de Janeiro: E-papers, 2017. p.69-87.

⁸ NITERÓI fecha parcerias e acordos com o Ministério da Cultura e a Embratur. O DIA, Niterói. 17 jan. 2024.

FIGUEIREDO, João Luiz de. JESUS, Diego Santos Vieira de, (Org.). Cidades criativas: aspectos setoriais e territoriais. Rio de Janeiro: E-papers, 2017.

Gil, Antonio Carlos. Métodos e técnicas de pesquisa social. São Paulo: Atlas, 2008.

GUILHERME, Luciana Lima. Economia criativa, desenvolvimento e Estado-rede: uma proposição de políticas públicas para o fortalecimento de sistemas produtivos e redes econômicas de setores criativos na cidade do Rio de Janeiro. Tese (doutorado). PPED, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2018.

LANDRY, C. *The Creative City: a Toolkit for Urban Innovators*. Londres: Earthscan, 2008.

REIS, Ana Carla Fonseca. Economia da cultura e desenvolvimento sustentável: o caleidoscópio da cultura. São Paulo: Manole, 2007.

SANTOS, Renato Emerson; BARROS, Teresa Guilhon; REIS, Desirree; ARAUJO, Luis. Territórios. (Orgs.) Negros: patrimônio e educação na Pequena África Rio de Janeiro: Letra Capital, 2022. Disponível em < https://instituto215.org.br/wordpress/wp-content/uploads/2023/09/Territorios-Negros_Patrimonio-e-Educacao-na-Pequena-Africa-final.pdf>. Acessado em 20 jan. 2024.

YÚDICE, George. A conveniência da cultura: usos da cultura na era global. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

Fontes on-line

CIVITAS. Disponível em <<https://geo.niteroi.rj.gov.br/civitasgeoportal/>>

CULTURA NITERÓI. Disponível em <<https://www.culturaniteroi.com.br/blog/nictheroy/302>>

SECRETARIA DAS CULTURAS. Disponível em <<https://culturaeumdireito.niteroi.rj.gov.br/secretaria-das-culturas>>

NATURA MUSICAL E A CULTURA COMO ESTRATÉGIA: ENTRE MARKETING E POLÍTICA CULTURAL¹

Breno Bastos²
Letícia Gabriela Rocha Cavalcante³
Renata Rocha⁴
Leonardo Costa⁵

RESUMO: Este trabalho busca investigar como se articula o edital do programa Natura Musical, iniciativa de patrocínio à música brasileira criada em 2005 pela empresa de cosméticos Natura através de leis de incentivo fiscal. Considerando a longevidade e alcance da iniciativa, voltamos nossa atenção a chamadas, relatórios públicos e informações acerca de valores investidos e projetos selecionados anualmente pelo programa, com ênfase no Estado da Bahia. Consideramos a hipótese de que, além de integrar a estratégia de marketing da empresa, em especial no âmbito do marketing relacionado a causas (Santos, 2022), o Natura Musical passa a assumir contornos de uma política cultural (Canclini, 2019; Botelho, 2001, Rocha, 2022) baseada nas leis de incentivo fiscal, com práticas e gestão que podem gerar modelos positivos para a relação entre empresas privadas e setor público no campo cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas culturais. Incentivo fiscal. Marketing. Natura Musical. Música brasileira.

INCENTIVO FISCAL: ENTRE O ESTADO E O MERCADO

As diferentes formas de organização possíveis para as políticas culturais geram discussões complexas não apenas pela fluidez da própria noção de cultura, como também por

¹O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

²Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (Póscom), com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (Fapesb). E-mail: bbastosfernandes@gmail.com

³Graduada em Comunicação: Produção em Comunicação e Cultura, Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Póscom) da UFBA. E-mail: leticiacavalcante001@gmail.com

⁴Doutora em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora da Faculdade de Comunicação e do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (UFBA), membro da Cátedra Unesco de Políticas Culturais da Fundação Casa de Rui Barbosa. E-mail: renatatrocha@ufba.br

⁵Doutor em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor da Faculdade de Comunicação e dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Póscom) e Multidisciplinar em Cultura e Sociedade (Pós-Cultura) da UFBA. E-mail: leocosta@ufba.br

articularem distintos arranjos entre o poder público e a iniciativa privada no setor. Com uma história marcada pelo que Rubim (2007) chama de “tristes tradições” de ausência, autoritarismo e instabilidade, o caso brasileiro é particularmente desafiador nesse sentido, em especial se levarmos em conta a proliferação de polêmicas midiáticas com pouco fundamento factual (Costa; Rocha, 2011) e a apropriação política indevida do assunto na esfera pública (Cid, Domingues, de Paula, 2022), levando ao questionamento da validade do financiamento ao setor cultural por parte da população.

Desde a redemocratização, os governos eleitos protagonizaram uma relação oscilante com o tema das políticas culturais, alternando momentos de maior atenção com outros de indiferença ou até mesmo desprezo, acompanhados por iniciativas de maior ou menor sucesso voltadas ao setor (Rubim *et al.*, 2024). Uma constante ao longo desse período, no entanto, tem sido a predominância das leis de incentivo fiscal no montante total de recursos disponibilizados através de políticas públicas de cultura no país, apenas recentemente superadas pelas legislações emergenciais de apoio à cultura, Leis Aldir Blanc e Paulo Gustavo, e pela Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (PNAB).

O incentivo fiscal como modalidade de fomento possibilita e incentiva o patrocínio de projetos culturais por parte de empresas privadas, que podem direcionar um percentual⁶ do Imposto de Renda (IR) devido e obter a inserção de sua marca enquanto patrocinadora das propostas, alocando recursos próprios apenas para parte do orçamento total estipulado (Costa, Rocha, 2011). Para que os projetos possam captar recursos dessa maneira, os produtores responsáveis devem submetê-los previamente ao Ministério da Cultura, que confirma a autorização caso sigam os critérios estipulados pelo órgão.

Por um lado, o apoio à inserção do meio empresarial enquanto patrocinador da cultura efetivamente propiciou um aumento considerável⁷ dos recursos destinados ao campo, além de favorecer sua progressiva profissionalização, de modo que “a lógica das leis de incentivo torna-se componente vital do financiamento à cultura no Brasil” (Rubim, 2012, p. 37). Por outro, no entanto, a delegação excessiva de agência e poder decisório ao setor privado fez

⁶A dedução é de 100% do valor investido em projetos enquadrados no artigo 18 da Lei Rouanet, com o limite de dedução de 4% do Imposto de Renda da empresa. O tipo de produto cultural oferecido determina se o projeto se enquadra no artigo 18 ou no artigo 26. No caso do artigo 26, a dedução é de 60% em caso de patrocínio e de 70% em caso de doação, respeitando também o limite de 4% do IR.

⁷Ao comparar a contribuição dos recursos provenientes de leis de incentivo fiscal com o montante destinado através do Fundo Nacional de Cultura (FNC) entre os anos de 1995 e 2016, Paiva (2017) nota que a predominância do incentivo fiscal supera a marca de 80% do valor total investido, com a exceção apenas dos anos de 2009 e 2010.

com que as demandas do mercado se sobressaíssem nesse cenário e a destinação dos recursos disponíveis passou a seguir critérios ligados mais diretamente aos interesses de retorno em imagem das empresas patrocinadoras do que aos critérios de bem público que deveriam guiar as políticas culturais.

A ingerência das empresas na seleção dos projetos a serem financiados em geral leva à concentração de recursos em áreas do país de maior visibilidade e pujança econômica, a exemplo do eixo Rio-São Paulo, assim como tende a favorecer projetos que prometam maior retorno de imagem por meio do marketing cultural, o que leva ao investimento em nomes já consagrados e de maior alcance, em detrimento de artistas independentes. Como apontam Costa e Rocha (2011):

O poder público tem um importante papel na promoção da diversidade cultural e na democratização crescente do acesso, enquanto o setor privado persegue, primordialmente, objetivos de mercado, tais como melhorar a imagem de uma marca ou conquistar novos consumidores por meio do patrocínio. O grande desafio é concatenar a participação da iniciativa privada com as diretrizes das políticas públicas para a cultura (Costa; Rocha, 2011, p. 2).

As políticas de incentivo fiscal brasileiras tiveram início em meados da década de 1980, com a criação da Lei Sarney (Lei n. 7.505/86). Revogada em 1990 pelo ex-presidente Fernando Collor de Mello (1990-1992), a medida foi substituída um ano depois pela Lei Rouanet (Lei n. 8.313/91), baseada nos mesmos princípios, que tornou-se o principal mecanismo de financiamento à cultura ao longo das últimas décadas no Brasil.

A retração do papel do Estado no financiamento direto da cultura no período que se seguiu à suspensão da Lei Sarney e a ampliação do uso da Lei Rouanet a partir de 1995 contribuíram para a percepção de que a isenção fiscal seria a solução para a grave crise enfrentada pelo setor cultural. O forte investimento da gestão federal nas leis de incentivo fiscal durante o período partia da percepção do potencial econômico do setor, vide o slogan “Cultura é um bom negócio”, amplamente propagado durante o governo de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002).

Tal perspectiva resulta na proliferação de leis de incentivo fiscal, confeccionadas por municípios e estados, consolidando e dando centralidade a esse mecanismo no financiamento à cultura no país. Não se trata de uma coincidência, conforme já assinalado, o fato de que esse momento inaugural se dê justamente nos primeiros anos da década de 1990, entre a suspensão da Lei Sarney e a estruturação da Lei Rouanet. Datam desse período legislações que criam o incentivo fiscal à cultura no estado do Rio de Janeiro e no município de São Paulo (1990), no Distrito Federal e em Mato Grosso (1991) e no estado de São Paulo (1994) (Rocha, 2018, p. 83-84).

Na Bahia, o Programa Estadual de Incentivo ao Patrocínio Cultural (Fazcultura) foi instituído pela Lei n. 7.015/96, com o propósito de promover ações de patrocínio a projetos e atividades culturais aprovados pela Secretaria de Cultura, tendo como base o abatimento de 5% a 10% do Imposto de Circulação de Mercadorias e Prestação de Serviços (ICMS) devido por empresas ao Estado. Além de direcionar o valor autorizado do ICMS que seria pago, a empresa deve investir um percentual de no mínimo 20% de recursos próprios, considerando o valor total aportado.

Tendo em mente as discrepâncias resultantes dessa modalidade de fomento e, ao mesmo tempo, sua relevância no rol das políticas públicas de cultura, nos deparamos com a necessidade de pensar de que modo os arranjos entre setor público e privado podem melhor adequar-se às demandas de descentralização, democratização e valorização da diversidade cultural brasileira, já que “questões relativas à distribuição de recursos dentro do território e entre produtores culturais [...] são foco de atenção pública, no reconhecimento da necessidade de implementação de programas estruturadores da diversidade e do acesso à cultura” (Belmiro et al., 2022). Nesse sentido, este artigo propõe analisar o Programa Natura Musical, com destaque para sua inserção no estado da Bahia, tomando como base, em especial, o paradigmático conceito de política cultural esboçado por Néstor García Canclini (2019 [1987]) e dos elementos constitutivos das políticas culturais sistematizados por Rocha (2022).

POLÍTICAS CULTURAIS OU MARKETING CULTURAL? ALGUMAS QUESTÕES RECORRENTES

Para compreender a firme correlação a ser estabelecida entre a questão da gestão e das políticas culturais, primeiramente há que se definir de que matéria a política cultural se constitui. Entendemos que um primeiro aspecto diz respeito à

(...) articulação entre conceito, estratégia e ação, portanto, na maneira como princípios e atitudes se relacionam. Uma política que se pretenda efetiva requer um conjunto de ideias que, traduzidas em conceitos e alimentadas por uma visão do mundo objetivo, fornecerá os subsídios necessários para um plano de intervenção, resultando em ações concretas de proteção e transformação da realidade (Barros, 2009, p. 63).

Embora o papel do Estado seja fundamental nesse processo, sua atuação não corresponde à totalidade da gestão das políticas culturais. Em texto publicado pela primeira vez em 1987, na coletânea “Políticas Culturales en América Latina”, o antropólogo Néstor García Canclini (2019) apresenta sua concepção de políticas culturais enquanto:

[...] o conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, as instituições civis e os grupos comunitários organizados, a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou de transformação social (Canclini, 2019, p. 56).

Já nessa proposição notamos como, apesar de manter uma posição de destaque, o Estado é apontado enquanto agente que atua paralelamente às instituições civis e aos grupos comunitários organizados, de modo que as políticas culturais não seriam feitas apenas através de diretrizes centralizadas, mas também deveriam ser orientadas pela participação organizada da sociedade civil. Nas décadas seguintes, observamos a gradativa institucionalização de um campo de estudos em formação voltado à discussão e pesquisa do tema das políticas culturais (Fernandes; Costa; Rocha, 2024). Acompanhando esse fenômeno, o conceito de políticas culturais tem sido continuamente revisto e ampliado, abrangendo não apenas as políticas estatais de cultura, mas também “suas necessárias interações com o mercado de bens simbólicos” (Rocha, 2022, p. 1). Ao abordar este ponto, Barbalho (2005) admite “a possibilidade de que alguns pesquisadores discordem de se compreender intervenções não-estatais na cultura como política cultural” (Barbalho, 2005, p. 33), mas argumenta que “nestes casos, há uma visão estreita do significado de público, entendido como sinônimo de Estado, (...) particularmente complicada quando se refere à cultura e à política” (Barbalho, 2005, p. 33). Ou seja, a convivência entre perspectivas e sentidos diversos nos estudos de políticas culturais torna-se assim uma marca do próprio campo, como aponta Ochoa Gautier (2003).

Reconhecendo, portanto, a possibilidade de empreendimentos de políticas culturais por empresas, cabe problematizar o uso da noção para nomear o fomento continuado de iniciativas culturais, diferenciando-a do marketing cultural ou do marketing relacionado a causas.

Quanto ao marketing cultural, Cardoso (2005) destaca como principal característica a articulação entre a arte e a cultura aos interesses empresariais e governamentais. A formulação não é universal. Roberto Medeiros (apud Rubim, 2005, p. 70) destaca, por exemplo, a necessária distinção entre a utilização da cultura como instrumento de interesse do marketing das empresas e o uso do instrumental do marketing por instituições e empreendedores culturais. Alinhados ao primeiro sentido ora explicitado, adotamos, portanto, para esse texto sua compreensão como “atividade promocional da imagem de uma organização na busca da criação de caminhos alternativos de relacionamento com públicos de

interesse, através da associação da marca organizacional ao prestígio de produtos artísticos e culturais” (Cardoso, 2005, p. 134).

Para Rubim (2005, p. 62),

Ao associar lógica de lucro e produção de imagem, o marketing cultural simultaneamente se aproxima e se diferencia também da intervenção do Estado, em suas conexões com a cultura. O caráter mercantil da negociação distancia o marketing cultural das iniciativas culturais normais do Estado e o incorpora ao ambiente do mercado. Em trajetória inversa, a perseguida produção de imagens sociais do marketing cultural tem proximidade com certa atuação cultural do Estado, orientada pela necessidade de legitimação social.

Já o marketing relacionado a causas, para Santos (2022), se caracteriza como “uma prática que envolve o emprego de verbas de marketing, técnicas e estratégias para apoiar causas, gerando benefício mútuo entre a marca e a causa defendida” (Santos, 2022, p. 21). Nesse caso, os valores e compromissos assumidos pelas empresas estão diretamente relacionados a causas sociais, que passam a influir sobre as estratégias de marketing, construção de imagem e projeção midiática das companhias, ao mesmo tempo em que devem ser beneficiadas por essa aproximação.

Dada a existência de perspectivas comuns entre o marketing cultural / marketing relacionado a causas e as políticas culturais, Isaura Botelho (2001) destaca que a função social e sustentabilidade das iniciativas patrocinadas através das leis de incentivo fiscal dependeriam justamente de um planejamento em que “a empresa, sem abrir mão de seu investimento em imagem, promova uma política cultural própria, pelo menos em médio prazo” (Botelho, 2001, p. 79). Desse modo, deveriam não só servir à estratégia de marketing das empresas, mas também atender a critérios que privilegiem o bem público e almejem contribuir para o desenvolvimento do setor cultural brasileiro, considerando que, em última instância, os recursos investidos provêm do abatimento de impostos que integram o orçamento governamental.

Partindo da proposição de Botelho, que afirma a possibilidade e a premência de elaboração de uma política cultural própria por parte das empresas patrocinadoras, em especial das que fazem uso do incentivo fiscal, este artigo pretende analisar se é possível considerar como política cultural a atuação do programa Natura Musical, um exemplo de iniciativa longa com impacto considerável no campo cultural, especificamente no âmbito da música brasileira. Em especial, centramos nossa atenção em dados acerca da atuação do

programa na Bahia, estado que possui um edital de financiamento próprio desde o ano de 2012.

Para tanto, nos debruçamos sobre os critérios e traços constitutivos da noção de políticas culturais, esquematizados por Rocha (2022), a partir da conceituação de Canclini citada acima:

a) a mobilização do simbólico por meio do circuito organizado da cultura; b) a pluralidade de atores e campos de enunciação a partir dos quais se desenha, discute e implementa as políticas; c) a existência de intervenções intencionais, sistemáticas e qualificadas; d) a compreensão da cultura como direito; e e) a promoção de articulações entre cultura e desenvolvimento, contemplando, não apenas aquela como dimensão constitutiva deste, mas a necessidade de iniciativas que incidam no desenvolvimento do campo simbólico de forma mais ampla (Rocha, 2022, p. 3).

É, portanto, a partir de tais elementos, que introduzimos e analisamos a atuação do programa Natura Musical no setor cultural brasileiro, com destaque para sua inserção no estado da Bahia.

NATURA MUSICAL: NOS ENCONTRAMOS NA MÚSICA

Criada em 2005, a plataforma Natura Musical é uma iniciativa de patrocínio à música brasileira formulada pela empresa de cosméticos Natura. Concebido a partir da adesão às legislações federal e estaduais de incentivo fiscal para a cultura, o programa realiza editais anuais de apoio a projetos ligados à música independente, como gravação de discos, realização de turnês, festivais e manutenção de equipamentos culturais.

Segundo dados disponibilizados no site da plataforma Natura Musical⁸, desde o lançamento do programa até o ano de 2023, foram investidos mais de R\$190 milhões no patrocínio de mais de 600 artistas e projetos em todo o Brasil, promovendo experiências musicais que projetam a pluralidade da cultura nacional. Trata-se, portanto, de um programa cuja longevidade e sistematicidade dão conta dos critérios assinalados por Rocha (2022). Em 2022, último ano de realização do edital até o momento⁹, foram distribuídos R\$6 milhões ao todo, sendo R\$2 milhões disponibilizados para o Edital Nacional, além dos editais próprios com investimento de R\$1 milhão cada nos estados de Minas Gerais, Bahia, Pará e Rio Grande do Sul, através de leis de incentivo estaduais (a exemplo do Fazcultura no caso baiano).

⁸Ver: <https://www.natura.com.br/naturamusical>.

⁹A última edição do edital Natura Musical foi realizada no ano de 2022, com divulgação dos projetos selecionados no primeiro semestre de 2023. Até o momento, não há expectativa de retomada das chamadas para inscrição de projetos.

Também foram reservados 20% dos recursos do Edital Nacional para a região amazônica, sem contar com o R\$1 milhão do edital paraense.

O projeto adota uma curadoria ativa, priorizando projetos que atendam a critérios como impacto social, diversidade e sustentabilidade. No edital do mesmo ano, são listados os seguintes critérios como parâmetros utilizados no processo seletivo: relevância musical; impacto positivo; capacidade de mobilização; frescor; conexão e intercâmbio. Assim, o edital propõe uma linha de seleção ancorada no potencial de renovação e singularidade do projeto, unido ao impacto socioambiental, abertura a diálogos com a cena musical e potencial de reconhecimento pelo mercado, público e crítica. Além disso, o direcionamento regionalizado dos recursos contribui para o financiamento de artistas fora do eixo Rio-São Paulo. Embora a sede administrativa da Natura esteja localizada em São Paulo, o Natura Musical possui uma capilaridade significativa, já tendo contemplado projetos em 20 das 27 unidades federativas do Brasil.

Em 2022, os 30 projetos apoiados foram selecionados por uma equipe de 21 artistas, produtores, jornalistas, ativistas e empreendedores, entre outros profissionais do setor cultural (Matos, 2023). O envolvimento de atores diversos do setor cultural na curadoria e seleção de projetos, porém, não garante necessariamente a existência de uma pluralidade de atores e campos de enunciação no desenho e implementação da política, aspecto preconizado por Rocha (2022).

A dupla dimensão do desenvolvimento (Rocha, 2022) está presente no edital, tendo em vista que na seção de impactos positivos é ressaltado que serão priorizados “projetos com ações que ampliem o acesso e inclusão do público e/ou promovam oportunidades para outros artistas e profissionais” (Edital Nacional Natura Musical, 2022, p. 8). Ademais, são valorizados projetos com comprometimento “em promover a equidade étnico-racial, de gênero, diversidade sexual e inclusão de PcDs, desde a liderança até a equipe técnica” (Edital Nacional Natura Musical, 2022, p. 8). Já na esfera “ambiental, as iniciativas devem contemplar soluções de sustentabilidade como parte dos seus escopos” (Edital Nacional Natura Musical, 2022, p. 8).

A presença dessas questões nos critérios divulgados para o processo seletivo do edital vai além dos critérios estipulados pelo Estado para a viabilização do fomento via incentivo fiscal, destacando a necessária compreensão da cultura como um direito por parte dos gestores do programa. Aponta, ademais, para uma preocupação com uma noção mais abrangente de

cultura a ser acionada por meio do Natura Musical, que pode ser relacionada com as dimensões da cultura propostas por Isaura Botelho. A autora defende que duas dimensões de cultura podem servir de guia para a elaboração de políticas culturais: a sociológica e a antropológica (Botelho, 2001).

Enquanto a dimensão sociológica está ligada ao circuito formal das artes enquanto campo profissional relativamente autônomo e relacionado a questões mais diretamente tidas como artísticas, a dimensão antropológica visualiza a cultura enquanto modo de vida, elemento constitutivo tanto de nossas individualidades quanto do convívio em sociedade.

Para a pesquisadora, “embora as duas dimensões – antropológica e sociológica – sejam igualmente importantes, do ponto de vista de uma política pública, exigem estratégias diferentes” (Botelho, 2001, p. 74). Os dois conceitos, no entanto, não são necessariamente opostos, e perspectivas provenientes de cada um podem dialogar para a elaboração de uma gestão e política cultural mais eficiente. No caso do Natura Musical, se por um lado há um foco dado a demandas profissionais de agentes do mercado da música, por outro, os direcionamentos acima citados contribuem para uma atuação ligada à noção antropológica da cultura, tensionando, afetando e possivelmente transformando a sociedade.

Em entrevista ao pesquisador Regis dos Santos (2022), o consultor Yacoff Sarkovas, responsável pela idealização do Natura Musical, aponta que dois pontos principais nortearam a construção da iniciativa: a compreensão de que relações afetivas são mais confiáveis do que atividades publicitárias esparsas para conectar uma marca com o público; e a noção de que, ao se trabalhar com a cessão de dinheiro público, há de se levar em consideração critérios específicos para as atividades propostas, ancorando suas ações em um viés de política pública para a cultura.

O direcionamento da iniciativa distingue-se das práticas adotadas por empresas que priorizam o lucro imediato e utilizam o mecanismo de renúncia fiscal como estratégia de maximização do alcance, priorizando artistas já consolidados. O comprometimento da Natura Musical com o alocamento responsável do recurso público converge com as proposições de Botelho (2001), o que se torna ainda mais relevante na medida em que, como aponta Rubim (2007), a presença do mercado, via leis de incentivo e dispositivos de marketing cultural, vem exercendo profunda incidência na dinâmica cultural contemporânea e, por conseguinte, sobre as políticas culturais.

Esse modelo de fomento, ainda que vinculado à iniciativa privada, mobiliza diferentes atores e favorece a circulação de artistas da cena independente, potencializada pela descentralização dos recursos através dos editais locais específicos em diferentes estados. Cabe salientar, porém, os limites no que tange ao escopo de atuação do programa. Focando em um segmento musical delimitado, o Natura Musical enfrenta restrições em termos de recursos financeiros e alcance se comparado a ações de fomento estatal de âmbito nacional. Com isso, percebe-se a alta seletividade que marca o processo competitivo entre os candidatos participantes. Em 2022, por exemplo, os 30 projetos apoiados foram escolhidos dentro de um total de cerca de 2.500 inscritos (Matos, 2023), o que resulta em uma taxa de aprovação de menos de 2% das propostas.

A criteriosidade e projeção do programa ao longo de 18 anos, por outro lado, contribuíram para que ele se tornasse uma importante instância de legitimação (Bourdieu, 2007) no campo da música brasileira, de modo que artistas e produtores aguardavam a abertura das chamadas todos os anos. Nesse sentido, em depoimento ao especialista Lécio Benedetti, a cantora Roberta Sá afirma que “a Natura conseguiu tanto prestígio com o programa dela que, para o artista, ser selecionado nos editais da empresa é uma espécie de selo de qualidade” (Coutinho, 2024).

Por sua vez, a projeção do Natura Musical beneficia a própria marca de cosméticos Natura já que, como vimos, o programa também se insere no âmbito do marketing cultural e, segundo Santos (2022), do marketing relacionado a causas. Essa aproximação inclusive se relaciona com os critérios de seleção do edital, na medida em que estes estão diretamente ligados aos compromissos de sustentabilidade da marca e, consequentemente, à sua construção de imagem (Relatório Integrado Natura & Co, 2022).

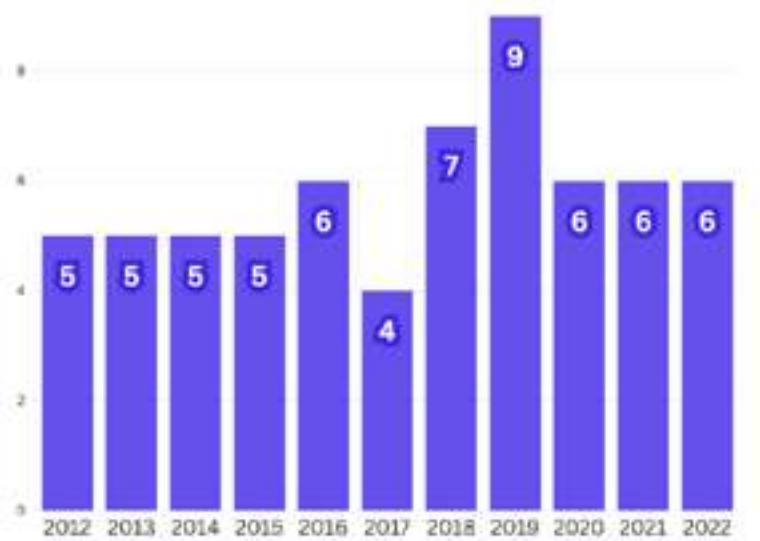
O sucesso da correlação entre ambos é indicado pela coordenadora Fernanda Paiva, ao afirmar em 2013 que 30% da mídia espontânea da Natura era proveniente do Natura Musical (Coutinho, 2024). Em entrevista ao portal TMDQA!, Paiva revela como a percepção de sucesso do programa resultou em sua expansão: “O crescimento do uso de recursos próprios, verba de marketing da empresa, reflete o retorno da plataforma para a marca. Isso faz com que a longevidade do programa também esteja ligada à sua capacidade de se renovar” (Paiva, 2017, n. p.). Além disso, salienta a mudança de perfil do Natura Musical com o passar dos anos, deixando de ser apenas uma plataforma de fomento e assumindo o papel de uma

plataforma de engajamento, investindo em outros formatos (a exemplo da Casa Natura Musical¹⁰) para criar conexões com seu público.

O EDITAL NATURA MUSICAL NA BAHIA

A fim de identificar a coerência entre os objetivos propostos pelo Natura Musical e sua aplicação prática, nos debruçamos sobre a atuação do programa na Bahia, considerando em especial os artistas e projetos contemplados. Tendo como base o período de 2005 a 2022, segundo dados disponibilizados no site do programa, em quase 20 anos, o Natura Musical já tinha apoiado ao todo mais de 600 projetos. Dentre eles, 64 propostas baianas foram contempladas pelo edital específico do estado ou por seleção direta. No total, incluindo a presença nos editais nacional e estadual, a Bahia se faz presente com 76 projetos. O gráfico a seguir aponta a continuidade da relação do programa com o estado a partir do ano de 2012, quando a Bahia passa a ter um edital próprio através de sua lei de incentivo estadual (Figura 1).

Figura 1: Projetos contemplados anualmente pelo edital da Bahia, entre 2012 e 2022



Fonte: elaboração dos autores, a partir de dados da plataforma Natura Musical.

Ao analisarmos os 64 projetos já apoiados através do edital e da seleção direta para o estado da Bahia, notamos a coerência dos critérios e objetivos defendidos pelo Natura Musical em seu histórico de seleções. Observamos certo equilíbrio entre nomes mais

¹⁰Casa de shows no bairro de Pinheiros, em São Paulo, inaugurada pelo Natura Musical em 2017. O equipamento cultural recebe shows, eventos e mostras voltadas à música e arte brasileira.

consolidados no cenário nacional e outros com trajetórias em ascensão localmente, inclusive com a gravação dos álbuns de estreia de nomes como Xênia França, Josyara e Giovani Cidreira, que aumentaram seu alcance a nível nacional após o lançamento destes trabalhos. Inclusive, os três angariaram indicações a listas de melhores álbuns do ano por parte da crítica especializada¹¹, além de duas indicações ao Grammy Latino no caso de Xênia¹².

Selecionado através do edital baiano no ano de 2015, o soteropolitano Giovani Cidreira lançou em 2017 seu primeiro álbum de estúdio, “Japanese Food”, dando um importante passo na consolidação de sua trajetória artística. Em entrevista ao portal Mídia Ninja, Giovani reflete sobre a importância da seleção no edital para que continuasse com a carreira musical: “No começo, eu não acreditei tanto, fiquei um pouco desconfiado, mas inscrevi o projeto e deu super certo e então eu fui pra São Paulo para conhecer as pessoas com essa certeza, de que na verdade essa era a minha última chance. Era isso que eu tinha na cabeça” (Cidreira, 2021).

A possibilidade de que artistas em ascensão consigam ter seus projetos aprovados reforça a diferença entre iniciativas que privilegiam a seleção direta e aquelas que estruturam chamadas através de editais¹³. A delimitação de critérios que devem ser atendidos através de um edital possibilita mais abrangência para que artistas da cena independente que ainda não possuam muito retorno de imagem consigam disputar o recurso. Um outro exemplo dessa diferença pode ser visto na mudança ocorrida no patrocínio à cultura pela estatal Petrobras. Conforme Nascimento (2010), a partir de 2001 a introdução da seleção via editais públicos no escopo de seus projetos reconfigurou o modelo de patrocínio cultural da empresa, promovendo maior transparência e alinhamento com as políticas públicas do Brasil.

Além de sua importância para garantir oportunidades de financiamento a artistas independentes, a atuação do Natura Musical no estado da Bahia contribui para a movimentação do setor musical do estado, mobilizando profissionais de diferentes esferas da cadeia produtiva e viabilizando a criação de diversos produtos. Até o ano de 2022, o edital

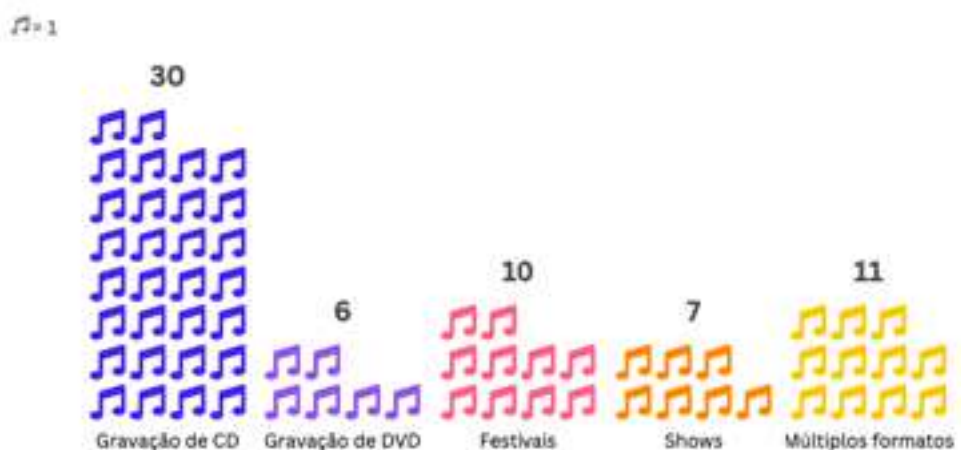
¹¹Os álbuns “Japanese Food” e “Mansa Fúria”, de Giovani Cidreira e Josyara, foram incluídos na lista de melhores discos de seus respectivos anos de lançamento pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), uma das principais do país.

¹²Em 2018, Xênia França foi indicada ao Grammy Latino nas categorias de “Melhor Álbum Pop Contemporâneo”, com “Xênia”, e “Melhor Canção em Língua Portuguesa”, com a faixa “Pra que me chamas?”. A artista inclusive venceu a categoria “Melhor Álbum Pop Contemporâneo” na premiação de 2023, com seu segundo trabalho de estúdio, “Em Nome da Estrela”.

¹³No caso do Natura Musical, são utilizados os dois tipos de seleção. No entanto, o edital tem maior destaque dentro da estrutura do programa.

financiado via Fazcultura havia sido responsável pela realização de 30 álbuns de estúdio, seis DVDs, 10 festivais, sete shows/eventos musicais e 11 projetos de múltiplos formatos, que incluem outras produções como atividades formativas (Figura 2). Com isso, notamos como a gravação de discos se destaca enquanto principal eixo de atuação do edital na Bahia.

Figura 2: Tipos de projeto apoiados através do edital da Bahia



Fonte: elaboração própria, a partir de dados da Plataforma Natura Musical.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O modelo de fomento apresentado neste trabalho, ainda que vinculado à iniciativa privada, mobiliza diferentes atores e contribui para a diversidade cultural ao fomentar projetos que priorizam inclusão, inovação e impacto sócio-ambiental. Contudo, persiste a questão central: em que medida programas como o Natura Musical podem ser considerados políticas culturais em sentido estrito ou permanecem no âmbito do marketing cultural?

A análise dos critérios de seleção e das diretrizes do programa sugere que ele ultrapassa a lógica exclusivamente mercadológica, ao incorporar princípios que norteiam políticas culturais, tais como: descentralização territorial, promoção da diversidade e impacto social. Entretanto, a estrutura do financiamento por incentivo fiscal ainda apresenta desafios, pois, ao depender da intermediação empresarial, pode perpetuar disparidades regionais e privilegiar projetos que atendam a interesses de imagem corporativa.

Dessa forma, torna-se essencial refletir sobre a necessidade de regulações e mecanismos de acompanhamento que garantam que os recursos direcionados ao setor cultural via incentivo fiscal atendam prioritariamente ao interesse público. Ao mesmo tempo,

programas como o Natura Musical, que une o marketing relacionado a causas a princípios de políticas culturais, demonstram que é possível alinhar estratégias empresariais a um compromisso cultural mais amplo, promovendo acesso e valorização da cultura brasileira, neste caso em particular através da música e com o apoio a artistas independentes.

O caso do Natura Musical é significativo não apenas por sua trajetória bem-sucedida ao longo do período de realização dos editais (2005-2022), mas também pela lacuna deixada por sua descontinuação nos anos de 2023 e 2024 (Coutinho, 2024). Apesar de atendida em parte pelos recursos disponibilizados pelas Leis Aldir Blanc, Paulo Gustavo e Política Nacional Aldir Blanc, a demanda de escoamento da produção e viabilização financeira do setor musical independente brasileiro aponta para a necessidade de iniciativas diversas, incluindo o universo do patrocínio cultural via incentivo fiscal, que colaborem ativamente com a sustentabilidade, desenvolvimento e diversidade da cultura no país. Em suma, a relação entre Estado e mercado na interseção com as políticas culturais segue um tema aberto a debates e revisões constantes, exigindo um olhar atento às formas de financiamento e às consequências dessas iniciativas na democratização do acesso à cultura no Brasil.

REFERÊNCIAS

BARBALHO, Alexandre. **Política Cultural**. In: RUBIM, Linda (org.) Organização e Produção da Cultura. Salvador. Edufba, 2005 p. 33-52

BARROS, José Márcio Barros. **Processos (trans)formativos e a gestão da diversidade cultural**. In: CALABRE, Lia (org.). Políticas culturais: reflexões sobre gestão, processos participativos e desenvolvimento. São Paulo: Itáu Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009.

BELMIRO, Célio; PINHEIRO, Diego; BIANCHI, Lorenzo; REIS, Breno Salomon. **Caracterização do financiamento à cultura no Brasil: análises a partir do mecanismo de Mecenato e do Fundo Nacional de Cultura**. Escola Nacional de Administração Pública (Enap), 2022.

BOTELHO, Isaura. **Dimensões da Cultura e Políticas Públicas**. São Paulo em Perspectiva. Vol. 15, nº 2. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CARDOSO, Cláudio. **Economia da Cultura: observações de um educador**. In: RUBIM, Linda. Organização e produção da cultura. Salvador: Edufba, 2005. p. 133-144.

CID, Gabriel; DOMINGUES, João; DE PAULA, Leandro. **“Gestor-auditor”: A retórica da peritagem na política de cultura do governo Bolsonaro.** Estudos Ibero-Americanos, v. 48, n. 1, p. e41768, 2022. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/iberoamericana/article/view/41768>. Acesso em: 21 fev. 2025.

CIDREIRA, Giovani. **Vociferar o tempo: um encontro com a trajetória de GIOvani Cidreira.** Mídia Ninja, 2021. Disponível em: <https://midianinja.org/vociferar-o-tempo-um-encontro-com-a-trajetoria-de-giovani-cidreira/>. Acesso em: 20 fev. 2025.

COSTA, Leonardo; ROCHA, Renata. **Muito Barulho por Nada? Maria Bethânia, a Lei Rouanet e a Mídia Brasileira.** PROA – revista de antropologia e arte. Vol. 01, nº 03, 2011.

COUTINHO, Alice. **O setor cultural não pode normalizar o cancelamento do Edital Natura Musical.** Cultura e Mercado, 2024. Disponível em: <https://culturaemercado.com.br/o-setor-cultural-nao-pode-normalizar-o-cancelamento-do-edital-natura-musical/>. Acesso em: 20 fev. 2025.

FERNANDES, Breno Bastos; COSTA, Leonardo; ROCHA, Renata. **Produção de Conhecimento em Políticas Culturais:** Explorações Cientométricas de um Campo em Formação. In: XX Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2024, Salvador. Anais do Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2024.

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

MATOS, Luciano. **Natura Musical divulga resultado de edital com Brisa Flow, Melly, Festival Latinidades e Gabi Guedes.** el Cabong, 2023. Disponível em: <https://elcabong.com.br/natura-musical-divulga-resultado-de-edital-com-brisa-flow-melly-festival-latinidades-e-gabi-guedes/>. Acesso em: 20 fev. 2025.

NASCIMENTO, Alberto. **Explorando outros campos: a trajetória da Petrobras na cultura brasileira.** UFBA, Salvador, 2010.

PAIVA, Fernanda. **O Natura Musical ampliou seu programa de apoio à música e conversamos com eles a respeito.** TMDQA!. 2017. Disponível em: <https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2017/07/19/natura-musical-entrevista/>. Acesso em: 20 fev. 2025.

OCHOA GAUTIER, Ana María. **Entre los deseos y los derechos: un ensayo crítico sobre políticas culturales.** Bogotá: INCAH, 2003.

ROCHA, Renata. **Panorama do incentivo fiscal à cultura nos Estados e no Distrito Federal.** In: CALABRE, Lia (org.) Políticas culturais e problemáticas contemporâneas:

financiamento, gestão e formação. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; São Paulo: Itaú Cultural, 2018, p. 82-101.

ROCHA, Renata. **Políticas culturais, disputas políticas e o desenvolvimento do campo cultural no Brasil**. Estudos Ibero-Americanos, v. 48, n. 1, p. e41530, 2022. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/iberoamericana/article/view/41530>. Acesso em: 21 fev. 2025.

RUBIM, Albino. **Marketing Cultural**. In: RUBIM, Linda. Organização e produção da cultura. Salvador: Edufba, 2005, p. 53-77.

RUBIM, Albino. **Políticas culturais no Brasil: passado e presente**. In: RUBIM, Albino. ROCHA, Renata (org.). Políticas culturais. Salvador: Edufba, 2012.

RUBIM, Albino. **Políticas culturais no Brasil: tristes tradições**. Galáxia, São Paulo, n. 13, p. 101-113, jun. 2007.

RUBIM, Albino. **Políticas Culturais entre o possível e o impossível**. O Público e o Privado, Fortaleza, v. 5, n. 9 jan./jun, p. 33–47, 2020. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/opublicoeoprivado/article/view/2358>. Acesso em: 20 fev. 2025.

RUBIM, Albino; BARBALHO, Alexandre; OLIVEIRA, Gleise; CALABRE, Lia; ROCHA, Sophia. **Políticas culturais no Brasil do século XXI**. In: RUBIM, Albino; NIVÓN BOLÁN, Eduardo; DOMINZAIN, Susana (org.). Políticas culturales en el siglo XXI en ocho países de América Latina. Buenos Aires: Clacso, 2024, v. 1, p. 120-167.

Regulamento Edital Natura Musical 2022. Disponível em: <https://prosas.com.br/editais/11872-edital-natura-musical-2022-nacional>. Acesso em: 20 fev. 2025.

SANTOS, Regis Salvarani dos. **As marcas e a música: um estudo de caso sobre o programa de patrocínio Natura Musical**. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (Dissertação de Mestrado), 2022.

MESA XXX
Políticas Culturais
III

CULTURA: UM CONCEITO EM CONSTANTE REVISÃO

Camila L. Corrêa da Costa¹

RESUMO: O conceito de cultura passou por diferentes interpretações ao longo dos anos e isso se refletiu em diferentes documentos oficiais elaborados pela Organização das Nações Unidas. A partir da década de 1980, percebe-se uma guinada antropológica no entendimento deste conceito, o que foi consagrado nos termos da declaração final da Mondiacult de 1982. 40 anos mais tarde, é realizada uma nova conferência, também na Cidade do México, para avaliar os resultados alcançados no intervalo entre uma e outra e também para refletir sobre as perspectivas futuras das políticas culturais diante das consequências trazidas pela pandemia da Covid-19 e da crescente digitalização do conhecimento.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura. Sistema ONU. Mondiacult.

INTRODUÇÃO

O conceito de cultura adotado dentro da Organização das Nações Unidas (ONU) e de sua agência voltada para a educação, ciência e cultura, a Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura), passou por algumas alterações de interpretação ao longo de sua história. A proposta deste trabalho é fazer uma breve recapitulação destas transformações por meio da análise de documentos oficiais produzidos desde a criação desta agência.

Segundo a pesquisadora Katerina Stenou (2004), é possível identificar quatro períodos principais. Nos primeiros anos de criação da Unesco, a cultura estava ligada ao saber. Acreditava-se, naquele momento, que somente através do conhecimento e da educação seria possível evitar que o mundo voltasse a passar por períodos de guerras e conflitos generalizados, tal como as duas grandes guerras que haviam então recentemente acontecido

¹Mestre 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.

no século XX. A cultura era equiparada ao conjunto de produções artísticas e práticas que exteriorizavam a consciência humana (Stenou, 2004, p. 3). Para Pitombo (2007), este entendimento seria um reflexo da própria história de constituição da Unesco: em 1942, o British Council, órgão do governo inglês, convocou uma Conferência de Ministros Aliados de Educação (CAME), cujo objetivo era “avaliar antecipadamente soluções para os problemas que estavam por vir após a Segunda Guerra Mundial nos campos da educação, a ciência e da cultura.” (Pitombo, 2007, p. 120). Nesse cenário,

A própria ideia de cultura não pode deixar de ser concebida como sendo um fruto conceitual originalmente europeu, sendo desse modo, parametrada pelos princípios e implicações práticas que tal contexto lhe forneceu. Há toda uma herança tributária de longos séculos de edificação do pensamento ocidental que se reflete nos princípios orientadores da Unesco: seja na tradição do pensamento político, sobretudo francês, dos séculos XVII e XVIII, matrizes que informaram significativamente a ideia de cultura, seja pela fundamental influência do idealismo e romantismo alemães dos séculos XVIII e XIX. [...] Ressalte-se aqui mais uma vez, que o projeto de organização é concebido por ministros de Educação dos países aliados (na sua maioria europeus), elite portadora da tradição intelectual europeia que via no saber a chave para a emancipação humana. Ao professar a relevância da formação intelectual, através da educação, como forma de acessar o variado complexo de conhecimento – com ênfase nas produções artístico-intelectuais – gerado pela “humanidade”, a Unesco traz à tona todo esse fundo de conhecimento calcificado durante séculos no pensamento europeu. (Pitombo, 2007, p. 122-123).

Entre o final da década de 1940 e os anos de 1960, percebe-se uma nova fase na definição de cultura, que passa a ser atrelada a questões políticas. Nesse momento, ocorriam vários processos de libertação de antigas colônias europeias, em especial no continente africano. O fundamento principal para o surgimento de novas nações e sua existência soberana no plano internacional era o reconhecimento de identidades culturais distintas. Em paralelo a tais processos, Stenou (2004, p. 3-4) acrescenta mais um fator importante: a ascendente tensão gerada entre os países então chamados desenvolvidos, que iniciavam um longo período de mútuas provocações veladas dentro da lógica da Guerra Fria. O reconhecimento dessas novas nações visava também impedir que elas fossem cooptadas nessa disputa, tornando-se meros instrumentos da geopolítica internacional (Pitombo, 2007, p. 124).

Os trabalhos destinados a estes reconhecimentos foram realizados por equipes multidisciplinares, compostas por antropólogos, sociólogos, biólogos entre outras especialidades. Tais estudos não eram elaborados propriamente pela Unesco, que apenas apoiava e incentivava a sua realização. Através deles, buscava-se “construir e re-significar categorias – como a de raça e de identidade, por exemplo -, essenciais ao corpo conceitual que vinha fundamentando o campo das ciências sociais, especialmente a antropologia cultural

americana” (Pitombo, 2007, p. 126). Acreditava-se que somente através de um trabalho de conscientização global seria possível eliminar o preconceito racial, que neste momento era considerado como um grande obstáculo à convivência pacífica entre as nações. Assim, diante de um mundo que assistia a sistemáticos processos de independência das antigas colônias europeias, o que ocasionou o estreitamento do trabalho da Unesco com o campo das ciências sociais, o conceito de cultura passou a englobar também o de identidade cultural, o que conduz a uma conclusão inevitável para os propósitos daquela agência: “o reconhecimento das diferenças” (Pitombo, 2007, p.127).

A partir da década de 1970, identifica-se uma terceira fase nesse processo de interpretação do conceito da cultura, que passa a abraçar de forma mais contundente a perspectiva antropológica do conceito. Stenou (2004, p. 11) afirma que este período representa uma extensão e cristalização das ideias elaboradas na fase anterior, uma vez que “a noção de cultura como poder político ganhou novo impulso ao ser vinculada à ideia de desenvolvimento endógeno” (Stenou, 2004, p. 4, tradução nossa²). Segundo esta pesquisadora:

Para os países recentemente independentes e em desenvolvimento, a cultura representava o único meio possível para um caminho autônomo para o progresso que seria ao mesmo tempo politicamente libertador e economicamente fortalecedor (Stenou, 2004, p. 12, tradução nossa³).

Passado o período de consolidação das novas nações e os anos mais intensos da Guerra Fria, quando a oposição Leste-Oeste era muito instigada, a Unesco se volta para os conflitos internos ou regionais, em especial os conflitos deflagrados em grandes centros urbanos. Assim, a partir das décadas de 1980 e 1990, identifica-se uma quarta fase, na qual a cultura é conectada à ideia de democracia. Os documentos oficiais passam a dar mais ênfase à promoção da tolerância entre as diferentes culturas, não apenas entre os países nas relações internacionais, mas principalmente dentro de cada estado soberano.

Em que pese esta apresentação sistematizada das principais ideias embutidas nos documentos analisados, Stenou (2004, p. 20) alerta que não houve propriamente a substituição de um entendimento pelo outro, mas sim uma evolução na interpretação dos

²No original: “Au cours de la troisième période, extension et cristallisation de la seconde, la notion de culture en tant que pouvoir politique a pris un nouvel essor en se rattachant à l’idée de développement endogène.” (Stenou, 2000, p. 4).

³No original: “Pour les pays nouvellement indépendants et en voie de développement, la culture représentait le seul moyen possible pour une voie autonome vers le progrès qui serait à la fois libératrice sur le plan politique et facteur d’autonomisation sur le plan économique.” (Stenou, 2000, p.12)

deveres e conceitos de modo a tentar dar respostas para os desafios advindos das mudanças sociais no passar dos anos. Segundo Pitombo (2007, p.76), a posição desta agência oscilou entre um entendimento universalista, localizado nos seus primórdios, e particularista, que aparece nos anos mais recentes, o que se evidencia através de certa “esquizofrenia” nos documentos elaborados ao longo do tempo, fruto de “fronteiras embaralhadas” entre essas concepções.

A MONDIACULT E O GIRO ANTROPOLÓGICO DA CULTURA

Do universo de documentos oficiais produzidos no decorrer deste trajeto, existe um que marcou o campo das políticas culturais, que foi a Declaração do México, de 1982. Há certa unanimidade entre pesquisadores (Firmani, 2022, p. 164; Achugar, 2022, p. 58; Barros *et al.*, 2022, p. 96; Pitombo, 2007, p. 129; Rocha *et al.*, 2022, p. 148) em afirmar que a Conferência Mundial sobre Políticas Culturais, a Mondiacult, foi um marco paradigmático que iria orientar os estudos e os trabalhos da Unesco neste campo. Este reconhecimento é decorrente da consolidação de um entendimento mais amplo de cultura, que absorve de forma expressa o viés antropológico, ao mesmo tempo em que reforça o elo indissociável entre cultura e desenvolvimento.

Nos seus exatos termos, ainda no preâmbulo, a Declaração do México de 1982 afirma que:

No seu sentido mais amplo, a cultura pode ser considerada atualmente como o conjunto de traços distintivos, espirituais e materiais, intelectuais e emocionais, que caracterizam uma sociedade ou um grupo social. Abrange, além das artes e das letras, modos de vida, direitos humanos fundamentais, sistemas de valores, tradições e crenças.(Unesco, 1982, p. 43, tradução nossa⁴).

O caminho até esta declaração foi longo e envolveu várias conferências prévias. Em 1970, foi realizada em Veneza, a Conferência Intergovernamental sobre Aspectos Institucionais, Administrativos e Financeiros das Políticas Culturais, cujo foco principal era “o protagonismo dos poderes públicos nacionais no fomento do desenvolvimento cultural” (Vieira *apud* Pitombo, 2022, p. 74). Considerando os termos do art. 27 da Declaração

⁴No original em espanhol: “en su sentido más amplio, la cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias”.

Universal dos Direitos do Homem (DUDH)⁵, segundo o qual todos têm direito à participação na vida cultural, a Unesco queria encontrar caminhos para tornar estas palavras uma realidade. Neste sentido, o entendimento era de que caberia aos Estados-membros apoiar financeiramente processos de desenvolvimento cultural (Stenou, 2004, p. 11).

Como visto anteriormente, havia um cenário de processos sistemáticos de independência de novas nações e o debate sobre os modelos de desenvolvimento a serem adotados levou ao entendimento da “conveniência do reforço às identidades nacionais como condição prévia ao progresso econômico e social” (Rocha *et al.*, 2022, p. 243-244). Em paralelo, desde meados da década de 1970, havia uma percepção de que o modelo de desenvolvimento fordista, adotado no pós-guerra, trazia danos ambientais extremos ao planeta (Rocha *et al.*, 2022, p. 245; Pitombo, 2007, p. 131). Novos modelos de desenvolvimento haveriam de ser pensados e implementados, preferencialmente com base em outros paradigmas.

A partir da Conferência de Veneza, foram realizadas diversas outras conferências intergovernamentais⁶, que seguiram na reflexão sobre a dimensão cultural do desenvolvimento e também abordaram diferentes aspectos da questão cultural em contextos regionais distintos. Na preparação para o encontro de 1982, foram reunidos alguns grupos de trabalho na sede da Unesco, em Paris, entre 1980 e 1981, que eram compostos por especialistas e representantes de alto nível de diferentes regiões “geo-culturais” (Unesco, 1982, p.6). Os Estados membros, por sua vez, realizaram avaliações em níveis nacionais, sub-regionais e regionais para subsidiar os debates que seriam propostos.

Finalmente, em 1982, a Mondiacult é realizada com o objetivo de avaliar o quanto as orientações da Conferência de Veneza haviam sido absorvidas nas políticas e práticas dos Estados membros na esfera da cultura. Ao mesmo tempo, pretendia-se provocar uma análise mais profunda sobre as questões principais no campo cultural que se apresentavam naquele momento a fim de formular novas diretrizes para o fortalecimento da dimensão cultural do desenvolvimento, bem como facilitar a cooperação cultural internacional (Unesco, 1982, p. 5).

⁵Art. 27 da DUDH – 1. Todo ser humano tem o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de fruir das artes e de participar do progresso científico e de seus benefícios; 2. Todo ser humano tem direito à proteção dos interesses morais e materiais decorrentes de qualquer produção científica literária ou artística da qual seja autor.

⁶Entre elas, são citadas as conferências de Helsinque, realizadas em 1972, a de Yogyakarta, em 1973, a de Accra, em 1975, a de Bogotá, em 1978, e a de Bagdá, em 1981 (Unesco, 1982, p. 5).

Entre 26 de julho e 6 de agosto daquele ano, estiveram reunidos 960 participantes de 126 Estados membros, da Santa Sé, de movimentos africanos de libertação, da Organização de Libertação da Palestina, além de 4 organizações do sistema das Nações Unidas, 14 organizações intergovernamentais, 62 organizações não-governamentais internacionais e 11 fundações. Também compareceram mais de 400 jornalistas de diversos meios de comunicação (Unesco, 1982, p. 5). O Brasil participou do encontro, sendo representado por uma comitiva composta por sete pessoas, entre as quais estavam o embaixador brasileiro no México, Geraldo Egídio da Costa Holanda Cavalcanti, que fez parte do grupo eleito no início da Conferência para a redação da declaração final⁷, e o Secretário de Cultura do Ministério da Educação e Cultura, Marcos Vinícius Villaça (Unesco, 1982, anexo V, p. VI⁸).

É importante mencionar que a América Latina como um todo atravessava um período de grande repressão por conta de governos militares que se instalaram em diversos países da região, tais como Argentina, Bolívia, Chile, Paraguai, Uruguai e mesmo no Brasil. Ainda assim, todos eles participaram do evento e assinaram os termos da declaração final que versava de maneira inovadora sobre questões tão delicadas como a dimensão cultural do desenvolvimento, as interações entre cultura e democracia, as relações entre cultura, educação, ciência e comunicação e também sobre o diálogo intercultural (Firmani, 2022, p. 161). Ainda segundo Firmani, a Mondiacult foi:

o guarda-chuva sob o qual se construíram as políticas culturais de nossas transições democráticas e, de algum modo, seus direcionamentos também ajudaram a configurar os contratos sociais e expressaram algumas das tensões das culturas políticas da época em um sentido mais amplo (Firmani, 2022, p. 162-163, tradução nossa⁹).

Além de oficializar a virada antropológica no conceito de cultura, a Declaração do México também abordou outros temas relevantes e que igualmente influenciaram no desenho

⁷Também compuseram este grupo, na condição de presidente, Fernando Solana, Secretário de Educação Pública e chefe da delegação do México, na posição de coordenador, Victor Flores Olea, também do México, e como membros Abdellatif Rahal, da Argélia, B. C. Witte, da então denominada República Federal da Alemanha, Jean Ping, do Gabão, Inam Rahman, da Índia, e finalmente, Yuri Kashlev, da ainda existente União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) (Unesco, 1982, p. 7).

⁸Também fizeram parte desta comitiva representantes do Ministério das Relações Exteriores, o Conselheiro Fernandez de Sálvio Souza e Paulo Renato Rocha Santos, e da parte do Ministério da Educação e Cultura, Tarcísio Guido Della Senta, Henrique Oswaldo de Andrade e Eliana Nunes (UNESCO, 1982, Anexo V, p. VI).

⁹No original: “La *Declaración de México* de 1982 fue el paraguas sobre el cual se constituyeron las políticas culturales de nuestras transiciones democráticas y, de algún modo, sus lineamientos también ayudaron a configurar los contratos sociales y expresaron algunas de las tensiones de las culturas políticas de la época en un sentido más amplio.” (Firmani, 2022, p. 162-163).

de políticas culturais e na redação de outros documentos oficiais elaborados posteriormente a essa conferência. Entre eles, destacamos as questões referentes ao desenvolvimento, cuja definição também passava por uma transformação. Ao afirmar a necessidade de se repensar os meios até então empregados para avaliar o crescimento das nações, que não deveria ser considerado de forma exclusivamente econômica, mas também em termos qualitativos, a Mondiacult de 1982 afirma em seu parágrafo 11 que:

É essencial humanizar o desenvolvimento; o seu objetivo último é a pessoa na sua dignidade individual e responsabilidade social. O desenvolvimento supõe a capacidade de cada indivíduo e de cada povo se informar, aprender e comunicar as suas experiências (Unesco, 1982, p. 44, tradução nossa¹⁰).

Mais adiante, afirma-se que “toda política cultural deve resgatar o sentido profundo e humano do desenvolvimento”, o que requer novos modelos criados através da cultura e da educação. Segundo Barros, Dupin e Oliveira Júnior (2022, p. 98), é através desta interseção “que as estratégias sempre devem levar em conta as dimensões histórica, social e cultural de cada sociedade”.

Outro ponto que merece destaque é o item 5 da Declaração, no qual afirma-se que “o universal não pode ser postulado de forma abstrata por nenhuma cultura particular: surge da experiência de todos os povos do mundo, cada um dos quais afirma a sua identidade. Identidade cultural e diversidade cultural são inseparáveis” (Unesco, 1982, p. 44, tradução nossa¹¹). Por este dispositivo, abandonava-se a ideia de hierarquia entre as culturas, as quais deveriam ser igualmente reconhecidas e respeitadas, reforçando por consequência o conceito de diversidade cultural (Barros *et al.*, 2022, p. 96).

De 1982 em diante, a Unesco realizou uma série de ações em diversos formatos - encontros, conferências e documentos internacionais – que vão reafirmar o pressuposto da estreita correlação entre cultura e desenvolvimento. Assim, houve o lançamento do Decênio Mundial para o Desenvolvimento Cultural, compreendido entre 1988 e 1997, ação que tinha por objetivo enaltecer a dimensão cultural do desenvolvimento através da “afirmação e o

¹⁰No original: “Es indispensable humanizar el desarrollo; su fin último es la persona en su dignidad individual y en su responsabilidad social. El desarrollo supone la capacidad de cada individuo y de cada Pueblo para informarse, aprender y comunicar sus experiencias.” (Unesco, 1982, p. 44).

¹¹No original: “Lo universal no puede postularse en abstracto por ninguna cultura en particular: surge de la experiencia de todos los pueblos del mundo, cada uno de los cuales afirma su identidad. Identidad cultural y diversidad cultural son indisoluble.” (Unesco, 1982, p. 44).

enriquecimento das identidades culturais, a ampliação da participação na vida cultural e a promoção da cooperação cultural internacional.” (Barros *et al.*, 2022, p. 98).

Em 1989, foi elaborada a Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular (Unesco, 1989), “primeiro instrumento jurídico desse tipo voltado para a proteção do patrimônio cultural imaterial e que representava, portanto, uma resposta aos desejos expressados na Mondiacult.” (Barros *et al.*, 2022, p. 99).

Em 1996, foi publicado o relatório “Nossa Diversidade Criativa”, resultado do trabalho da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento. Esta comissão foi constituída em 1992, com caráter independente e tinha na presidência o ex-Secretário-Geral das Nações Unidas, Javier Pérez de Cuellar. Seu objetivo principal era elaborar um relatório mundial sobre cultura e desenvolvimento, “no qual fossem propostas ações urgentes e de longo prazo para a satisfação das necessidades culturais em um contexto de desenvolvimento” (Unesco, 1997, p. 388). Partindo da premissa que “o desenvolvimento divorciado de seu contexto humano e cultural não é mais do que um crescimento sem alma” (Unesco, 1997, p. 21), o relatório afirmava que a cultura “é também um fator determinante, senão a própria essência, do desenvolvimento sustentável, na medida em que as atitudes e os estilos de vida impõem os modos de gestão de nossos recursos não-renováveis.” (Unesco, 1996, p. 14). Também nesse relatório foi apontada a necessidade de se elaborar novos instrumentos para o reconhecimento do patrimônio cultural, material e imaterial, cujo conjunto “fortalece o sentimento de identidade e precisa ser preservado” (Barros *et al.*, 2022, p. 99).

Assim, em 2001, foi aprovada a Declaração Universal da Diversidade Cultural, na qual pela primeira vez a diversidade cultural é reconhecida como patrimônio comum da humanidade e afirma-se que ela é “tão necessária para o gênero humano quanto a diversidade biológica o é para a natureza” (Unesco, 2001, p. 20, tradução nossa¹²). Também neste documento é feito o primeiro registro oficial especificamente voltado para os direitos culturais, que são declarados como parte integrante dos direitos humanos, e são assim descritos:

Cada pessoa deve podendo assim se expressar, criar e divulgar seus trabalhos na língua que pretende e, em particular, na sua língua materna; todos têm direito à educação e à formação de qualidade que respeite plenamente a sua identidade cultural; cada pessoa deve ser capaz de participar da vida cultural que escolhe e

¹²No original: “Fuente de intercambios, de innovación y de creatividad, la diversidad cultural es, para el género humano, tan necesaria como la diversidad biológica para los organismos vivos. En este sentido, constituye el patrimonio común de la humanidad y debe ser reconocida y consolidada en beneficio de las generaciones presentes y futuras.” (Unesco, 2001, p. 20).

exercer suas próprias práticas culturais, dentro dos limites impostos pelo respeito pelos direitos humanos e liberdades fundamentais. (Unesco, 2001, p. 20, tradução nossa¹³).

Em 2003, foi lançada a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, cuja finalidade era garantir o respeito ao patrimônio cultural imaterial das comunidades, grupos e indivíduos envolvidos através da conscientização no plano local, nacional e internacional da sua importância, bem como o reconhecimento recíproco através da cooperação e a assistência internacionais. Em seu art. 2º, patrimônio imaterial foi definido como o conjunto de “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” (Unesco, 2006).

Por fim, em 2005, é aprovada a Convenção para a Promoção e Proteção da Diversidade das Expressões Culturais, que tinha por objetivo principal orientar os Estados na formulação de políticas que promovam e protejam essa diversidade cultural. O Brasil atuou fortemente para a aprovação desta declaração na ONU, quando o Ministério da Cultura era comandado por Gilberto Gil, que esteve à frente da pasta de 2003 a 2007, período de grande efervescência na construção de políticas culturais no país.

MONDIACULT 2022: CULTURA COMO UM BEM COMUM

Em 2022, o mundo ainda se recuperava dos efeitos devastadores da pandemia de Covid-19. Conforme as campanhas de vacinação avançavam, a vida fora do isolamento ia se restabelecendo em cada país, cada um a seu tempo. Em comum, em todos eles, o setor cultural fora brutalmente atingido pelas contingências de segurança sanitária necessárias para evitar a disseminação do vírus. Diversos espaços culturais foram fechados, tais como teatros, museus, centros de arte e salas de cinema. Atividades e eventos que reuniam multidões em torno de festivais de música ou de festas populares também tiveram de ser cancelados ou suspensos. Todas essas restrições deixaram milhares de trabalhadores da cultura em situação

¹³No original: “Toda persona debe, así, poder expresarse, crear y difundir sus obras en la lengua que desee y en particular en su lengua materna; toda persona tiene derecho a una educación y una formación de calidad que respete plenamente su identidad cultural; toda persona debe poder participar en la vida cultural que elija y ejercer sus propias prácticas culturales, dentro de los límites que impone el respeto de los derechos humanos y de las libertades fundamentales” (Unesco, 2001, p. 20).

extremamente frágil, o que exigiu dos Estados que fossem elaboradas medidas emergenciais de apoio financeiro não apenas aos trabalhadores, mas também às empresas do setor.

No Brasil, após intensa mobilização dos movimentos e sindicatos de diversos campos da cultura, foram aprovadas as leis Aldir Blanc¹⁴ e Paulo Gustavo¹⁵, assim batizadas para homenagear os dois artistas mortos pela Covid-19. Além da mobilização social, a estrutura legal instituída em anos anteriores, em especial o Sistema Nacional de Cultura (SNC) e o Plano Nacional de Cultura (PNC), foi essencial para que os recursos pudessem ser enviados para os entes federativos que, por sua vez, os destinariam aos trabalhadores do setor.

Diante deste cenário, a Unesco faz uma nova convocação para, 40 anos mais tarde, realizar uma nova Conferência Mundial sobre Políticas Culturais e Desenvolvimento Sustentável, a Mondiacult 2022. Também nesta ocasião, foram promovidos cinco encontros regionais, todos de forma virtual, que antecederam a realização da Conferência, que foi realizada entre 28 e 30 de setembro de 2022, na Cidade do México. Desta vez, 150 países participaram do encontro, dentre os quais 135 foram representados por ministros, que se reuniram para refletir sobre o futuro das políticas públicas culturais e reafirmar alguns compromissos formalizados em encontros e instrumentos anteriores (Unesco, 2022). O Brasil participou deste evento com uma comitiva de 13 pessoas composta pelo então Secretário Especial de Cultura, Hélio Ferraz¹⁶, na época vinculado ao Ministério de Turismo, além de alguns representantes do Ministério de Relações Exteriores, como Paula Alves Souza, diretora do Instituto Guimarães Rosa¹⁷, e outros servidores da embaixada brasileira no México.

Ao contrário da Declaração de 1982, a declaração final da Mondiacult de 2022 não trouxe grandes inovações conceituais e, na maioria dos seus 22 parágrafos, foram reforçados

¹⁴A Lei Federal no 14.017, de 29 de julho de 2020, conhecida como Lei Aldir Blanc (LAB), estabeleceu uma série de medidas emergenciais para o setor cultural e criativo, fortemente impactado pela pandemia do coronavírus (Covid-19). Foram repassados R\$ 3 bilhões a fundos de cultura dos estados, municípios e do Distrito Federal que deveriam ser destinados a três eixos de atuação: renda emergencial a trabalhadores da cultura, manutenção de espaços culturais e apoio a projetos culturais impactados pelas restrições sanitárias do período da pandemia.

¹⁵A Lei Complementar no 195, de 8 de julho de 2022, conhecida como Lei Paulo Gustavo (LPG), dispôs sobre o apoio financeiro destinados aos entes federativos (União, estados, municípios e Distrito Federal), destinado à realização de ações emergenciais no setor cultural para a recuperação dos prejuízos econômicos e sociais decorrentes da pandemia.

¹⁶Hélio Ferraz ficou à frente da Secretaria Especial de Cultura de 30 de março a 31 de dezembro de 2022. Ele assumiu o posto após o antigo secretário, Mário Frias, se afastar para concorrer ao cargo de deputado federal pelo estado de São Paulo nas eleições daquele ano.

¹⁷O Instituto Guimarães Rosa (IGR) é a unidade do Ministério das Relações Exteriores responsável pela diplomacia cultural brasileira. Ele foi criado pelo Decreto nº 11.024, de 31/03/2022, que aprovou nova estrutura regimental do Itamaraty, em substituição ao Departamento Cultural e Educacional (DCED). Disponível em: <https://www.gov.br/mre/pt-br/assuntos/cultura-e-educacao/instituto-guimaraes-rosa>. Acesso em: 8 out. 2024.

compromissos assumidos em documentos e eventos anteriores. Assim, foi reafirmada a defesa e promoção “da diversidade cultural, considerada como o fundamento da identidade dos povos e princípio fundador de todas as Convenções, Recomendações e Declarações da Unesco no campo da cultura, inseparável do respeito à dignidade humana e a todos os direitos humanos” (Unesco, 2022, p. 3). Diante disso, os signatários se comprometem a promover e proteger os direitos humanos, com ênfase nos direitos culturais, em seus territórios, inclusive no ambiente digital, de modo a reduzir as desigualdades sociais, dando especial atenção a grupos vulneráveis, como mulheres, jovens e crianças, povos indígenas, afrodescendentes e pessoas com deficiência.

Além das consequências da pandemia, o documento também expressa preocupação com “o impacto estrutural da transformação digital nas sociedades em geral” (Unesco, 2022, p.3), o que afeta de forma ambígua o acesso a bens e serviços culturais. Assim como os públicos podem ser ampliados, por meio da digitalização de acervos e documentos dos mais variados suportes, é preciso redobrar a atenção em relação aos riscos que se apresentam diante do desigual fluxo de bens e serviços culturais, que levam ao “empobrecimento da diversidade cultural e linguística no ambiente virtual, vinculados a sistemas de inteligência artificial e à regulação insuficiente de algoritmos” (Unesco, 2022, p. 3).

Entre seus parágrafos destinados a propostas de ações, é destacada “a importância de fortalecer a sinergia entre a cultura e a educação” (Unesco, 2022, p. 4), a partir de quatro eixos principais, a saber: a) melhoria da qualidade da educação através da valorização da diversidade cultural, o multilinguismo, a educação artística e a alfabetização digital; b) promoção da integração entre educação formal, informal e não formal, por meio da contribuição de todos os segmentos da sociedade para transmissão de conhecimento; c) apoio à formação técnica de profissionais da área de modo a fomentar o emprego; e, finalmente, d) investimento no papel educacional e social de museus, centros criativos, bibliotecas, arquivos e instituições culturais.

Por fim, a cultura é alçada à categoria de “bem público mundial com valor intrínseco para facilitar e promover o desenvolvimento sustentável” (Unesco, 2022, p. 6) e, com base nesta premissa, foi solicitado à Unesco que se cumprissem os seguintes objetivos: (1) lançamento de consulta junto aos Estados membros, à sociedade civil, ao meio acadêmico e a representantes do setor privado a fim de levantar dados sobre o impacto multidimensional da cultura nas sociedades; (2) o desenvolvimento de estudos conceituais sobre o impacto da

cultura em todas as suas dimensões, de modo a produzir-se um relatório mundial sobre políticas culturais com base em dados que deverão ser levantados junto aos Estados membros; (3) a convocação de um Fórum Mundial sobre Políticas Culturais, de periodicidade quadrienal a partir de 2025, com o objetivo de mensurar o progresso, o impacto e as oportunidades que tenham surgido no intervalo anterior; e finalmente, (4) o desenvolvimento de um plano com cronograma para a realização de medidas concretas pela Unesco para a implementação das disposições da Declaração de 2022.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A realização do primeiro Fórum Mundial sobre Políticas Culturais está prevista para setembro deste ano, na cidade de Barcelona, Espanha. Na programação oficial, constam seis temas principais que serão debatidos: (1) direitos culturais, (2) tecnologias digitais no setor cultural, (3) cultura e educação, (4) economia da cultura, (5) cultura e ação climática, e (6) cultura, patrimônio e crise. Com vistas à conclusão da Agenda de Desenvolvimento Sustentável de 2030, a conferência deste ano busca avançar na proposta de estabelecer a cultura como meta autônoma dentro de um próximo plano de desenvolvimento a ser elaborado pelas Nações Unidas.

Diante de um cenário internacional de grandes desafios, com guerras deflagradas em diversas partes do mundo, bem como a instabilidade no próprio sistema ONU, principalmente a partir da retirada dos Estados Unidos da América da Organização Mundial da Saúde (OMS) e do Acordo de Paris, é importante observar como a Unesco conseguirá dar prosseguimento aos objetivos pactuados no Mondiacult 2022.

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. **Lo universal no puede postularse en abstracto por ninguna cultura en particular: Mondiacult o los vaivenes de un proceso de larga duración.** In: Mondiacult 40 anos depois: impactos e desdobramentos nas políticas culturais na América Latina. Org.: Calabre, Lia; Rocha, Renata; Rubim, Antônio Albino Canelas. Salvador: EDUFBA, 2022. 51-70p.

BARROS, José Márcio; DUPIN, Gisele; OLIVEIRA JR., José de. **Mondiacult: Referências, políticas e atualidades para a promoção da diversidade.** In: Mondiacult 40 anos depois: impactos e desdobramentos nas políticas culturais na América Latina. Org.: Calabre, Lia; Rocha, Renata; Rubim, Antônio Albino Canelas. Salvador: EDUFBA, 2022. 93-117p.

FIRMANI, Emiliano Fuentes. **Mondiacult 2022: un aporte desde los confines.** In: CALABRE, Lia; ROCHA, Renata; RUBIM, Antônio Albino Canelas (orgs.) Mondiacult 40 anos depois: impactos e desdobramentos nas políticas culturais na América Latina. Salvador: EDUFBA, 2022. 159-180.

ONU. **Declaração Universal dos Direitos Humanos.** EUA, 1948. Disponível em: <http://www.dush.org.br/declaracao/>. Acesso em: nov. 2024.

PIROMBO, Mariella. **Entre o universal e o heterogêneo.** In: Teorias e políticas da cultura. Org. Nussbaumer, Gisele Marchiori. Salvador: EDUFBA, 2007. 116-138 p.

PITOMBO, Mariella.. **Qual o papel da cultura num mundo em mutação?** In: Mondiacult 40 anos depois: impactos e desdobramentos nas políticas culturais na América Latina. Org.: Calabre, Lia; Rocha, Renata; Rubim, Antônio Albino Canelas. Salvador: EDUFBA, 2022. 71-91 p.

ROCHA, Renata; MIGUEZ, Paulo; COSTA, Leonardo; CALABRE, Lia. **Mondiacult+40: políticas culturais e desenvolvimento em época(s) de crise.** In: Mondiacult 40 anos depois: impactos e desdobramentos nas políticas culturais na América Latina. Org.: Calabre, Lia; Rocha, Renata; Rubim, Antônio Albino Canelas. Salvador: EDUFBA, 2022. 237-268p.

STENOUE, Katerina. **L'Unesco et la question de la diversité culturelle 1946-2004: Bilan et stratégies.** Division des politiques culturelles et du dialogue interculturel, Secteur de la culture, Paris: Unesco, 2004. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000388922_fre. Acesso em: 24 set. 2024.

UNESCO - Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura. **Conferencia mundial sobre las políticas culturales: informe final.** Paris: Unesco. 1982. 232p. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000052505_spa/PDF/052505spab.pdf.multi. Acesso em: 28 set. 2024.

UNESCO. **Nossa diversidade criadora: Relatório da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento.** Org.: Javier Pérez Cuellar. Tradução: Alessandro Warley Candeas. Campinas, SP: Editora Papirus. Brasília: Unesco, 1997.

UNESCO. **Declaração Universal sobre Diversidade Cultural.** Paris: Unesco, 2001. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000127160?posInSet=1&queryId=ce5d7b83-ab24-44cf-9b0f-109c6ed965aa>. Acesso em: 29 set. 2024.

UNESCO. **Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial.** Paris: Unesco, 2003. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/ConvencaoSalvaguarda.pdf>. Acesso em: 4 abr. 2025.

UNESCO. **Conferência Mundial da UNESCO sobre Políticas Culturais e Desenvolvimento Sustentável – MONDIACULT 2022**. Paris: Unesco, 2022. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/search/6267eb12-1bc2-4dcf-b57d-69d83f5fc250>. Acesso em: 29 set. 2024.

COMENTÁRIOS PARA UMA CRÍTICA DAS POLÍTICAS CULTURAIS: RUBIM E SUA TRAMA DE CONCEITOS

Daniel Nadai¹
Matheus Manhães²

RESUMO: Este artigo examina criticamente a estrutura conceitual refletida por Antônio Albino Canelas Rubim em seu livro *Políticas culturais: diálogos possíveis* (2022), abordando as tensões teóricas e políticas inerentes aos estudos sobre políticas culturais. A discussão percorre três temas centrais: a trajetória histórica da gestão cultural, o papel recente da diversidade como fator de legitimação e a noção de cidadania cultural. O texto discute as mediações conceituais traçadas entre a “autonomia” cultural e o papel do Estado, problematizando a ênfase de Rubim na “diversidade” como núcleo conceitual e metodológico da reflexão política. Ao dialogar com as apropriações gramscianas do autor, o artigo destaca as limitações de reduzir os debates sobre políticas culturais a questões de representação e inclusão, sem enfrentar contradições estruturais mais amplas.

PALAVRAS-CHAVE: política cultural, gestão cultural, cidadania cultural, diversidade, leis de incentivo.

INTRODUÇÃO

“A presença de uma diversidade de conceitos não demonstra a fragilidade da área de estudos no campo das humanidades. Pelo contrário, significa mais pesquisas desenvolvidas e maior riqueza de possibilidades analíticas, com procedimentos plurais de conhecimento. A fragilidade ocorre quando não se submete os conceitos a um rigoroso debate acadêmico e a uma construção intelectual satisfatória.”

(Antônio Canelas Rubim)

¹ Coordenador da Escola de Teatro Popular (ETP-RJ). Doutorando em Economia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGE/IE-UFRJ). Pesquisador do Laboratório de Estudos Marxistas (LEMA/IE-UFRJ): danielnadaai@ufrj.br

² Mestrando em História da Ciência, das Técnicas e Epistemologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (HCTE-UFRJ). Bacharel em Ciências Econômicas pelo Instituto de Economia da UFRJ (IE-UFRJ). Pesquisador do Laboratório de Estudos Marxistas (LEMA/IE-UFRJ): matheusfmanhaes@gmail.com

O campo das políticas culturais encontra-se há anos numa difícil posição. A necessidade de oferecer-lhe uma fisionomia institucional que o autonomize tanto em relação ao “mandonismo” do Estado quanto ao clientelismo privado aponta para uma “defesa da formulação mais incisiva de políticas públicas”, orientada à identificação estrita dos circuitos organizacionais de produção social da cultura (Botelho, 2001, p. 73). Ao mesmo tempo, a necessidade de oferecer ao campo “uma nova ancoragem que dê legitimidade ao desenvolvimento da cultura” (Rubim, 2022, p. 56) aponta para formulações mais holísticas, lastreadas no pensamento antropológico e nas tendências políticas contemporâneas do campo progressista.

É desse estado aparentemente contraditório de coisas que a problemática dos conceitos, em particular do de cultura, se revela longe de ser, para a discussão das políticas culturais, uma questão diletante, de natureza estritamente “teórica”. A necessidade de traçar mediações entre o sentido “estrito”, necessário à fisionomia concreta do campo e de sua operacionalização, e os sentidos “ampliados”, necessários à sua legitimação, torna a temática dos conceitos uma premente reflexão política. Ademais, convém lembrar que as formulações conceituais refletem não apenas os conflitos que subsidiam o trabalho político, mas registram relações sociais concretas e a maneira como os agentes as cristalizam em determinadas formas categoriais.

Na discussão deste trabalho, traçamos um balanço da obra recente de Antônio Albino Canelas Rubim (2022), *Políticas culturais: diálogos possíveis*, de modo a tensionar as formulações conceituais no centro de sua reflexão em torno da política da cultura. Notamos três eixos fundamentais - sua história da gestão cultural e os temas da diversidade e da cidadania cultural - de modo a entender e discutir como o autor se vale desses conceitos para discutir a relação entre Estado e mercado. Assim, esperamos contribuir, necessário movimento apregoado por Rubim em nossa epígrafe (Rubim, 2022, p. 103), com o estado conceitual das discussões acadêmicas neste campo.

A HISTÓRIA DA GESTÃO CULTURAL

Para legitimar a autonomia do campo da cultura, considerada por Rubim a pré-condição para sua atuação democrática, o pesquisador inicia a obra com um estudo histórico de sua autonomização. Argumenta que, não obstante ser tão antiga quanto a sociedade, a cultura esteve sempre subordinada ao poder instituído, isto é, ao campo

político (Rubim, 2022, p. 25-27). Para o autor, a reviravolta ocorre em episódios históricos específicos e bem delimitados: o processo revolucionário russo até o período estalinista, e então a experiência francesa do Ministério da Cultura de André Malraux, em 1959, consolidada com a formalização do campo pela UNESCO, nos anos de 1970. Nessas experiências, abre-se a possibilidade de que a cultura torne-se um “fim em si mesmo”, deixando de estar subsumida ao mandonismo do poder político.

Por ora, sigamos um caminho deixado pelo prefácio de Isaura Botelho, que nos lembra como “um dos principais motivos para essa institucionalização [do campo das políticas culturais] foi a ideia de que o Estado deveria promover o aumento da qualidade de vida de seus cidadãos (*Welfare State*)” (Botelho, 2022, p. 14). A pesquisadora nos defronta, talvez inadvertidamente, a uma questão aparentemente paradoxal de maior importância: como a “autonomização” do campo da cultura em relação ao político, reportada por Rubim, pode ter ocorrido precisamente numa época de alargamento do político, isto é, de fortalecimento do Estado? A pergunta passa ao largo da reflexão do autor e, ao nosso ver, só pode ser respondida de modo suficiente com o abandono de uma posição formalista de política, ou seja, de uma posição que a identifique de modo imediato (sem as devidas mediações) ao poder do Estado.

O *Welfare State* europeu e sua ampliação das políticas do Estado tem uma base política precisa, circunscrita a um contexto histórico determinado. O contexto é sobretudo de extraordinária organização da classe trabalhadora europeia, que, diante das políticas sociais, é simultaneamente sujeito, em razão do poder político conquistado sobretudo pela luta sindical, mas também seu objeto, dado que a satisfação de suas demandas atendia à necessidade de impedir sua radicalização num contexto de guerra fria. O alargamento do Estado atendia ainda à necessidade de garantir a reconstrução da Europa num contexto de pós-guerra, quando se consolida como instrumento de superação das chamadas “falhas de mercado”. Desse modo, acreditamos que a conformação da política cultural não expressa uma autonomização da cultura em relação ao político, mas é ela a própria, em síntese, reprodução do processo político, dada quando o desenvolvimento da luta política global exige que o Estado tenha obrigações até então inéditas.

Nota Rubim que, se é na década de 1970, com a atuação da UNESCO, que a política cultural encontra institucionalidade, é também nesta década que, contraditoriamente, surge um novo contexto internacional, marcado pelo neoliberalismo.

O autor reconhece tal período a partir de dois eixos. Um, negativo, uma vez que o neoliberalismo advoga, como se sabe, contra o protagonismo do Estado e sua participação direta na construção do bem-estar social. Outro, positivo, dado que é precisamente nessa quadra histórica que surgem, para além do Estado e de sua defesa da identidade nacional, “novos atores como sujeitos das políticas culturais” (Rubim, 2022, p. 39): contra o pretensão universalismo do Estado e de sua cultura com C maiúsculo – “burguesa, branca, masculina e heterossexual” (*idem*, p. 38), não se trata mais de possibilitar o acesso à cultura pelos diferentes grupos aculturados, mas de reconhecer e fomentar as diferentes culturas que já existem.

Os dois movimentos, contudo, não são discutidos pelo autor como produtos de uma gênese comum, como fenômenos que, do ponto de vista histórico, têm sido reciprocamente dependentes. Lembra Douglas Barros (2024), em trabalho recente sobre a questão, que não são as mudanças nas concepções da identidade cultural que reelaboram as relações sociais, mas são precisamente as mudanças destas relações que fazem com que aquelas se imponham, na pós-modernidade, como itinerário fundamental da reflexão política. O Estado árbitro do *nacional*, guardião dos paradigmas simbólicos da cidadania, dá lugar, a partir da década de 1970, à possibilidade de que a sociedade civil - e, na verdade, o mercado - seja o espaço fundamental de autorregulação da gestão de identidades. Estado de coisas que reflete, é claro, o esgotamento das condições históricas que antes explicavam o *Welfare State* e que pressupõe, em particular, o fim daquela forma de mobilização e organização da classe trabalhadora.

Não se trata de dizer, portanto, que, num sentido abstrato, a cultura se autonomizou em relação ao mando do político. Trata-se de registrar, à luz de importante bibliografia, que as últimas décadas marcam a diluição do fenômeno político no interior da “sociedade civil”. Pulverização que não raramente impede, por isso, o processo de politização real: onde demandas possam ter condições de reivindicar concretamente para si o lugar de universalidade que antes caracterizava a crítica ou a disputa do Estado. Não obstante os importantes triunfos recentes da denúncia da, repitamos, cultura com C maiúsculo - “burguesa, branca, masculina e heterossexual” (Rubim, 2022, p. 38) - esse estado de coisas contribui para explicar como, paradoxalmente, a última década tem sido marcada por sucessivas derrotas para o campo progressista e sua organização política.

O TEMA DA DIVERSIDADE

A tentativa de Antônio Rubim de superar conceitualmente o paradigma das políticas culturais centradas no Estado e na legitimação da identidade nacional concentra todos os seus esforços numa ancoragem centrada na ideia de *diversidade*, o signo de valorização da “sociedade civil” (mas, como veremos, não apenas desta). Em síntese, se a cultura era antes articulada à nação (*idem*, p. 41), sua crise histórica (pelo autor desassociada, como vimos, à discussão do neoliberalismo) levou consigo um período de rearranjo do papel da política cultural, que ressurgiu através da “diversidade cultural” (*idem*, p. 50). No plano geral da obra, observa-se como a ideia de diversidade cumpre a função tácita de atender à problemática que vínhamos expondo: a dificuldade de conciliar um conceito estrito de cultura à ampliação necessária para a sua legitimação.

A atual quadra histórica testemunha, por um lado, a multiplicação de “entes societários” para além do Estado (*idem*, p. 111): o sentido organizacional - “sociológico” - da cultura se amplia, devendo abarcar “uma *pluralidade* de atores político-sociais, não somente o Estado, desde que tais políticas sejam submetidas obrigatoriamente a algum controle social, por meio de debates e deliberações públicas” (*idem*, p. 73, grifos nossos). Por uma feliz coincidência, é esta também a quadra histórica, como vimos, da multiplicação de identidades para além da *nacional*, ou seja, de uma ampliação do conceito de cultura em seu sentido antropológico, holístico. A *diversidade* da sociedade civil é, simultaneamente, social e propriamente “cultural”, legitimando teoricamente o vínculo reflexivo que salta de uma para a outra.

Ademais, novamente encontramos-nos às voltas com a ideia de que a autonomia da cultura se dá por sua insubmissão ao político. Tal assertiva, considerando-se o próprio desenvolvimento do argumento de Rubim, só é possível por meio de uma posição, como já registramos, formalista da ideia de política. Sob tal manto, o tema da cultura é necessariamente confrontado e reduzido às problemáticas da representação, isto é, aos modos de orquestrar o “controle social”, os “debates e deliberações públicas”, identificados ao tema da “negociação” entre os atores (*idem*, p. 73), nunca como um campo de inevitável conflito *político*. Apagamento que, ao nosso ver, não seria tão inquietante se o autor não tivesse ele próprio o mérito de reivindicar, já nessa discussão, Antonio Gramsci e até mesmo a experiência histórica da revolução russa.

Como notou Ellen Wood (2011), essa “nova” noção de diversidade, frequentemente associada justamente a uma apropriação pós-socialista de Gramsci, em pouco se distingue, no essencial, da definição liberal clássica de diversidade. O Estado, detrator da autorregulação da sociedade civil, deve permitir que ela encontre formas próprias de organização (sem nunca, é claro, negá-lo); a “política”, assim, se “dilui”, não porque desapareceu, mas porque apagou-se *conceitualmente* a unidade totalizadora *concreta* do Estado, tornado pressuposto exógeno. Mais adiante, retornaremos a esse ponto.

Por ora, notemos que, se, na ótica liberal clássica, a autorregulação das forças sociais aparece discutida em termos de sua mediação pelo mercado, em Rubim, tais conflitos possuem estatuto ontológico-subjetivo, isto é, são identificados às dores de nossa própria “condição de ser”. Para Rubim, a diversidade cultural, em síntese, não é “consenso amável”, mas “deve ser imaginada como campo de forças, em continuada tensão” (Rubim, 2022, p. 57-58). Não obstante, a nova ancoragem para as políticas culturais exige que “a diferença seja concebida como recurso e não como problema”, signo de “tudo aquilo que é um desafio demasiadamente humano” (*idem*). Concebidos em termos tão abstratos, podemos indagar, com Wood:

Uma sociedade verdadeiramente democrática tem condições de celebrar diferenças de estilo de vida, de cultura ou de preferência social; mas em que sentido seria “democrático” celebrar as diferenças de *classe*? [...] se emancipação e democracia exigem a celebração de “identidade” num caso, e sua supressão em outro, isso certamente já é suficiente para sugerir que algumas diferenças importantes estão sendo ocultadas numa categoria abrangente [diversidade] que se propõe a cobrir fenômenos sociais muito diferentes, como classe, gênero, sexualidade ou etnicidade (Wood, 2011, p. 221).

O reconhecido contributo de Gramsci para a discussão da cultura repousa sobre o seu reconhecimento de que a crítica ao Estado é necessária, *mas não suficiente* para a denúncia do autoritarismo capitalista, exigindo também a discussão de como ele se expressa na sociedade civil. Estado e sociedade civil constituem, no interior das relações sociais capitalistas, uma unidade, ainda que, por vezes, possam se apresentar em contradição. Em síntese, a impossibilidade de uma autêntica “diversidade” numa sociedade onde as diferenças (a organização das alteridades e das “identidades”) são

constituídas e mediadas pelo poder privado (ou seja, pelas formas mercantis de produção da vida e da cultura), é uma verdadeira premissa de seu pensamento.

Por fim, registra-se ainda como a centralidade do conceito de diversidade para Rubim se expressa inclusive num nível metateórico. Quer dizer, a medida da grandiosidade do conceito de políticas culturais, dado sua vinculação à assumida complexidade (ontológica) da ideia de cultura, é precisamente a *diversidade* de significados que sobre elas podem ser elaborados (Rubim, 2022, p. 99). A dificuldade de dar conta do conceito de cultura - produto, como estivemos até aqui expondo, das dores práticas, em relação às quais se confrontam o campo, refletidas num plano teórico -, torna-se também aqui uma virtude; nesse caso, metodológica (*idem*, p. 103).

SOBRE A CIDADANIA CULTURAL

Não obstante as dificuldades conceituais até aqui esboçadas, já torna-se provavelmente claro como Rubim logra desenvolver uma discussão de políticas culturais que supere simultaneamente o protagonismo do Estado, associado ao mandonismo autoritário, e do mercado, associado ao “neoliberalismo” (Rubim, 2022, p. 183). Nesse sentido, a reflexão é inequivocamente herdeira dos debates, travados já na década de 1990, em torno da temática da “cidadania cultural” (*idem*, p. 111-112), associada às experiências iniciais do Partido dos Trabalhadores na secretaria de cultura. Não nos cabe aqui resumi-la, mas de notar o diálogo tácito que o problema conceitual enfrentado por Rubim trava com a ideia de cidadania cultural, apontando suas possíveis diferenças em relação àquela acepção original (Chauí, 2021).

Preliminarmente, nosso leitor deve permitir que adicionemos à nossa trama de conceitos um outro, muito caro à reflexão de Rubim quanto à questão da cidadania, que é o de “inclusão”. Para o pesquisador, o tema da “exclusão cultural” é central para o debate brasileiro (Rubim, 2022, p. 187). Aqui ele está se referindo, evidentemente, à cultura em sentido estrito, “sociológico” (“a frequência, por exemplo, a museus, teatros, galerias, bibliotecas, concertos, ópera”); já que, a rigor, seu argumento depende, ao mesmo tempo, da posição antropológica na qual todos já têm cultura. Assim, à posição de Chauí (2021), Rubim adiciona, de modo a harmonizar o sentido sociológico e o antropológico, o seguinte aporte: “como todos os seres humanos vivem sempre imersos em ambientes culturais, a expressão ‘acesso a cultura’, em seu sentido rigoroso, deve ser

entendida como acesso a outras culturas, próximas e distantes, que não sejam a cultura de sua pertença” (*idem*, p. 112).

A discussão em torno dos conceitos de “inclusão” e “exclusão” constitui uma antiga controvérsia no campo das ciências sociais e sobretudo na área do serviço social. Para José de Souza Martins, o debate da inclusão deve ser travado no interior das discussões dos conflitos que caracterizam a reprodução das relações sociais capitalistas. Ou seja, é preciso sempre “reconhecer a competência integradora e até patologicamente includente, aliciadora, dos processos econômicos e do sistema econômico que se nutrem da exclusão” (Martins, 2012, p. 11). Rubim reconhece parcialmente essa posição, na medida que é a partir dela que fará a sua discussão dos critérios mercadológicos em relação aos quais deve avaliar-se o papel e os limites das políticas de fomento. O mercado, e, com ele, as leis de incentivo “que combinam recurso público com deliberação empresarial”, atuando por si mesmas, excluem a atividade cultural que não possui apelo mercadológico (Rubim, 2022, p. 189).

Daí que o papel fundamental do Estado deva ser, para Rubim, o de minimizar a desigualdade e social por meio da integração dos “excluídos”, consumando a *diversidade*, núcleo e fim da política cultural, da “sociedade civil”, da democracia, e assim por diante. O Estado deve “definir melhor os tipos de culturas a serem apoiadas, evitando usar recursos em iniciativas que têm ampla possibilidade de sustentabilidade do mercado” (*idem*, p. 202). Nesse sentido, Rubim percorre um caminho que ora o leva a contestar, em nome da “autonomia”, o papel do Estado na formulação da cultura, ora a defender que tenha uma posição própria, capaz de afirmá-la.

Não obstante, no fim, essa conciliação das posições parece se resolver. Ao Estado caberia reconhecer a diversidade cultural e a “mestiça interculturalidade” (*idem*, p. 154) dos países latinoamericanos a fim de que se contribua para a inclusão cultural de culturas ou populações à margem (a *diversidade* é elevada também à condição de pressuposto). Garante-se um papel distributivista ao Estado – cabe a ele garantir a igualdade de oportunidades para as culturas se desenvolverem: como uma política cultural “republicana e democrática”, ele deve, por exemplo, impedir culturas que incentivem o preconceito. A preservação da diversidade implícita é tudo, mas é suficiente para um Estado cujo objetivo é garantir a “cidadania cultural”.

É importante notar que, entre as quatro perspectivas de Chauí sobre a cidadania cultural, a "definição alargada de cultura" está associada a outra concepção, que entende a cultura como um trabalho de criação. Nesse sentido dialético, que resgata o significado original da palavra cultivo, a cultura se define, por excelência, como "negação das condições e dos significados imediatos da experiência" (Chauí, 2021, p. 93). Assim, ao conceber os sujeitos sociais como sujeitos históricos, não basta afirmar que possuem diversidade de "memória e passado"; é na possibilidade *concreta* de sua autossuperação que se abre o caminho para que possam disputar do futuro. Ser histórico não é apenas sobre possuir e "ter direito" a um passado, mas sobre ter os meios de, com ele, construir o futuro.

Não obstante, o termo autonomia é, para Rubim, um valor em si que pode ser assegurado no interior de uma democracia que garanta "cidadania cultural", ou seja, que preserve a "diversidade". Desse modo, o autor é capaz de se opôr ao "Estado autoritário", assim como ao "Estado elitista" ou "neoliberal", e abraçar o "Estado democrático". Aqui, os adjetivos (que, na verdade, nomeiam o regime político ou mesmo o governo) são mais importantes que o próprio substantivo "Estado". Seria interessante para a informação dos conceitos mobilizados pela obra que ela se desafiasse à pergunta: o que há em comum entre todos esses Estados?

O ESTADO

A forma de subordinação da cultura presente no início da política cultural no Brasil está diretamente ligada ao Estado autoritário, enquanto a forma sob o neoliberalismo está conectada a uma política cultural em um Estado nomeado pelo autor como "elitista" ou "neoliberal". Contra essas duas formas de Estado, Rubim propõe o Estado democrático, que teria se "instalado a partir de 2003 com o governo Lula" e se basearia em "dispositivos inovadores" e "alternativas inovadoras para a ligação entre o Estado, política e cultura" (p. 183-4). Em síntese, a questão democrática é discutida, como vimos, em termos do modo como o Estado se relaciona com a sociedade, a diversidade cultural. Desse modo, tratam-se de esferas isoladas - o Estado, a sociedade, a cultura, a política, etc. - que podem se relacionar de uma ou outra maneira. Dessa maneira, pode-se constituir o Estado democrático como a realização suprema, "assegurador de direitos,

está comprometido visceralmente com a cidadania e os direitos culturais” (Rubim, p. 186).

O Estado democrático é aquele, segundo Rubim, que deve garantir a inclusão cultural de setores que não podem ser incluídos culturalmente pelo mercado cultural - seja pelo seu tamanho restrito no Brasil, seja pela incapacidade das leis de incentivo de universalizarem o atendimento. A defesa dos fundos públicos são uma decorrência dessa argumentação. Longe de enfrentar o mercado, trata-se de fortalecê-lo e diversificá-lo através do “tripé básico de fomento à cultura [...] acionando Estados, empresas e públicos” (*idem*, p. 189). Se o Estado e o mercado podem funcionar como barreiras à democracia, como já foi o caso, ambos devem ser “socialmente regulados em perspectiva radicalmente democrática” (*idem*, p. 190) a fim de evitar esse destino. Dito de outro modo, como não há nenhum horizonte de questionamento do Estado e do mercado tais quais, resta-nos um conformismo com o real que nega, como quem fecha os olhos para não ver, as consequências desse argumento.

Assim, muda-se o adjetivo - de “autoritário” e “neoliberal” para “democrático”, sem debater o que significa propriamente o substantivo Estado. Por isso, dizemos que Rubim pressupõe o Estado, e é justamente isto que possibilita ao autor instituir a cidadania cultural e a diversidade como as grandes panaceias de uma boa gestão da cultura. Rubim ignora que o cidadão é a forma jurídico-política do sujeito sob as relações sociais capitalistas. Sem adentrarmos numa explicação mais extensa sobre o tema, nosso intuito nesse pequeno espaço é apenas problematizar a positivação feita por Rubim do termo “cidadania”. É verdade que o cidadão foi, historicamente, um atributo genérico que no fim também servia à legitimação de uma suposta universalidade do “burguesa, branca, masculina e heterossexual” - e, ainda, europeu. Contudo, se a solução é a extensão da cidadania a outras culturas, uma inclusão daqueles até então excluídos dos contornos do conceito, temos uma crítica à cidadania que termina por reafirmá-la após instituída uma reforma.

Em outras palavras, Rubim não registra a maneira como as relações sociais capitalistas de produção estabelecem, no ato mesmo da troca, uma igualdade necessária entre as partes: ambos os lados são possuidores de mercadorias, trocando equivalentes, sob a base de um contrato, ou seja, da livre-vontade de ambos os indivíduos de realizar aquela troca. A liberdade é um pressuposto para que essa relação ocorra - a dupla

liberdade, livre dos meios de produção e livre para vender sua força de trabalho. Com efeito, Rubim não discute como a cidadania é a forma político-jurídica necessária das relações sociais capitalistas de produção - o outro lado da troca de equivalentes entre simplificados indivíduos possuidores de mercadorias é a igualdade e a liberdade dos indivíduos, possuidores privados de mercadorias.

Ao propor a extensão do termo, reduz a questão a um problema de realização entre a teoria e a prática - seria preciso, para ele, levar até o fim o conceito. Sua ânsia de ampliar a noção de cidadania pretende garantir cidadania à diversidade de identidades culturais, garantindo essa existência ampliada na prática, sem mais as ilusões de algo que não tem chão com as diversidades concretas da realidade - a realização do que o autor chama de democracia “substantiva” (*idem*, p. 184).

Somado a esta salvação do estado de coisas vigentes, a diferenciação entre políticas públicas e políticas estatais faz parte do esforço de Rubim de salvar as políticas culturais (Rubim, 2022, p. 184-5). As políticas públicas seriam as políticas estatais que garantem um controle social, por meio de debate público e a possibilidade de que deliberações venham da própria sociedade civil. Ou seja, apesar da ampliação dos agentes, ao Estado ainda é conferida uma importância grande. Por isso, recorrer ao termo políticas públicas é tanto uma forma de salvar as políticas culturais como de ocultar a forma-Estado (nesse caso, literalmente, na medida em que se torna, no seu nome, uma política do público e não do Estado) que está igualmente presente com ou sem a criação de conferências de cultura.

É verdade que, através das conferências, audiências públicas, conselhos e os vários mecanismos de participação popular, é possível chegar a políticas públicas mais satisfatórias do que sem elas. Sendo, não obstante, igualmente necessário ressaltar quais são os limites dessa, digamos, democratização do Estado, a fim de evitar ilusões ou evitar que a sua política funcione como um *rebranding* contra o esgotamento da forma-Estado. Depois de explicar a diferença entre política estatal e política pública, caracterizando esta última pelo debate público e a capacidade de interferir na deliberação de políticas, Rubim parece reconhecer o papel desse *rebranding*: “Elas [as políticas públicas] tornaram-se essenciais para seu [do Estado democrático] funcionamento e legitimidade. Elas operam como vitais conexões entre Estado e sociedade” (Rubim, 2022, p. 185).

Aliás, todo esse debate sobre políticas públicas culturais e cidadania é problematizado por Paulo Arantes, no contexto dos resultados produzidos pela Lei de Fomento ao Teatro de São Paulo. A formação de um “Mercado da Cidadania” e a anedota dos toaletes com as inscrições “cidadão” e “cidadã” de um dos grupos-líderes do movimento paulista “Arte contra a Barbárie” do fim dos anos 1990, são chaves críticas importantes para o debate (Arantes, 2012, p. 206-7). Se Chauí escreve antes, Rubim (2022) não possui essa desculpa. Das duas uma: ou ignora o debate, ou assume a posição de organizador do Mercado da Cidadania.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Visto à contrapelo, *Políticas culturais: diálogos possíveis* é uma tentativa de dar vertebração histórico-teórica-empírica para uma “nova ancoragem” de legitimação das políticas culturais para além da identidade nacional e da instrumentalização da cultura pelo Estado e de sua rendição ao mercado. O tema da diversidade é seu *leitmotiv*: a diversidade de sujeitos sociais para além do Estado, a diversidade de identidades que se multiplicam na “sociedade civil”, a diversidade do mercado da cultura a ser almejada e garantida contra o monopólio, a diversidade sob as formas sociais do capitalismo, em suma, como o pressuposto e o fim da política cultural. Como nota Wood (2022, p. 208), se parte da tradição gramsciana “aprendeu as lições do liberalismo relativas à opressão do Estado”, parece ter esquecido, com elas, a intenção inequivocamente anticapitalista das ideias de “sociedade civil” e de organização da cultura apregoadas pelo filósofo italiano.

Contra a univocidade da hegemonia capitalista, Rubim mobiliza a diversidade da heterogenia “cultural”, impossibilitado, pelo próprio escopo estatal do balanço programático almejado, de entendê-las enquanto unidade contraditória, isto é, enquanto forças em recíproca determinação no interior da própria reprodução social capitalista. Não obstante as vivas provocações e profissões de fé de um autor desafiado pelas dificuldades tantas de seu campo, o pano de fundo geral da obra é conformado por um corolário liberal antigo, ainda que “reformado” pela conceituação francesa: deve-se garantir a autonomia do campo cultural, corrigir as falhas do mercado, profissionalizar a força de trabalho, diversificar as formas de financiamento, preservar a diversidade pressuposta na sociedade civil, etc.

Se tratou, como vimos, de uma política cultural que busca superar a histórica subordinação autoritária da cultura ao Estado, ao mesmo tempo que tenta se desvencilhar de uma subordinação ao mercado. Contudo, nesse empreendimento, o autor terminou numa posição constrangida que concilia “Estado, mercado e público”, para ficarmos com o tripé democrático acima citado. Acreditamos que, em parte, essa dificuldade esteve vinculada a uma ausência de teorização sobre o substantivo Estado, para além das adjetivações periodicamente atribuídas a ele. Essa ausência não permite ao autor perceber a intrínseca correlação entre Estado - e a cidadania - e o mercado enquanto forma econômica das relações sociais vigentes.

Por fim, recomendamos a leitura do livro aos que queiram aproximar-se do estado da arte da reflexão teórica acerca das políticas culturais no Brasil. Seja para aqueles que queiram ver o que nele há de provavelmente mais interessante no escopo de uma política social-liberal, tipicamente “pós-socialista”, seja para aqueles que, não contemplados por tal abordagem, queiram melhor compreender a posição hegemônica sobre a cultura atualmente no campo acadêmico e político de esquerda. E, desse modo, formular uma crítica consistente à realidade capitalista, reconhecendo os pontos de contato entre sua manutenção e o papel que cumpre o campo dos estudos culturais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANTES, Paulo. **A Lei do Tormento**. In: DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa. Teatro e vida pública. São Paulo: Hucitec: Cooperativa Paulista de Teatro, 2012.
- BARROS, Douglas. **O que é identitarismo?** São Paulo: Boitempo, 2024.
- BOTELHO, Isaura. Apresentação. in: RUBIM, Antônio Albino Canelas. **Políticas culturais: diálogos possíveis**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2022.
- BOTELHO, Isaura. Dimensões da cultura e políticas públicas. **São Paulo em perspectiva**. 15 (2), 2001.
- CHAUÍ, Marilena. Cidadania cultural: relato de uma experiência institucional. in: **Cidadania Cultural: O Direito à Cultura**. 2. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021.
- MARTINS, José de Souza. Reflexão crítica sobre o tema da "exclusão social". in: **A sociedade vista do abismo: novos estudos sobre exclusão, pobreza e classes sociais**. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.
- RUBIM, Antônio Albino Canelas. **Políticas culturais: diálogos possíveis**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2022.

WOOD, Ellen. Sociedade civil e política de identidade. in: **Democracia contra capitalismo: a renovação do materialismo histórico**. São Paulo: Boitempo, 2011.

ENTRE A UNIVERSIDADE E A SOCIEDADE: ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE O CAMPO DE PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO DAS POLÍTICAS CULTURAIS NA AMÉRICA LATINA

Bianca Kaizer de Oliveira¹

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo traçar reflexões sobre o campo de produção de conhecimento das políticas culturais na América Latina, e suas relações com universidades latino-americanas. Busca-se, inicialmente, discorrer acerca da definição de políticas culturais apresentada por Canclini (2019) e, com base em Rocha, Costa e Rodrigues (2024), levantar alguns apontamentos sobre a formação do campo das políticas culturais na América Latina. Em seguida, objetiva-se expor a crítica feita por Mato (2002) à tendência academicista das universidades, que acaba por impedir o reconhecimento da produção de conhecimento sobre cultura e poder que existe fora da academia. Ao final, faz-se um esforço de imaginar considerações sobre possíveis modelos alternativos de universidade no contexto latino-americano, inspirando-se na ideia de “universidade necessária” de Darcy Ribeiro (1969).

PALAVRAS-CHAVE: Cultura. Políticas culturais. Universidades. América Latina.

CULTURA E POLÍTICAS CULTURAIS: APONTAMENTOS SOBRE A FORMAÇÃO DE UM CAMPO DE ESTUDO NA AMÉRICA LATINA

Néstor García Canclini (2019), em um texto publicado originalmente em 1987, apresenta suas considerações sobre o tema das políticas culturais na América Latina e a crise do desenvolvimento. De acordo com o autor, nas décadas de 1960 e 1970 as formulações acerca de políticas culturais ganharam destaque no cenário mundial, sobretudo pelas ações da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), com a realização de congressos e promoção de estudos sobre o tema. Os documentos e as conferências intergovernamentais organizadas pela UNESCO acerca da temática foram, segundo Canclini (2019), importantes naquele período para ajudar a estabelecer um determinado consenso internacional de que o desenvolvimento dos países não deve ser

¹Doutoranda pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Servidora técnico-administrativa em educação da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: bianca.kaizeroliveira@gmail.com

medido apenas por indicadores econômicos e de que “o desenvolvimento cultural – concebido como um avanço conjunto de toda a sociedade – requer uma política pública e não pode ser deixado como uma tarefa marginal das elites refinadas ou relegado à iniciativa empresarial de grandes consórcios comunicacionais” (Canclini, 2019, p. 48).

Apesar disso, o autor ressalta que as reuniões intergovernamentais sobre políticas culturais apresentam seus limites à medida que encobrem contradições sociais e propõem certas intervenções na sociedade, sem a devida inserção nas discussões dos grupos culturais que são protagonistas das políticas pensadas. Assim, de acordo com Canclini (2019), muito do conhecimento produzido acerca de políticas culturais na segunda metade do século XX se traduz em textos com caráter de relatório oficial preparados por órgãos de governo. Com isso, o autor ressalta que “para descobrir o sentido global destas políticas se faz necessária, além da reflexão dos protagonistas, uma pesquisa empírica para avaliar a forma como as ações públicas se relacionam com as necessidades sociais” (Canclini, 2019, p. 50); e, ademais, defende a necessidade de ampliar a discussão das políticas culturais ao conjunto de ações realizadas por grupos e instituições que atuam e interferem nesse campo, para além do Estado e governos.

Diante da crise socioeconômica que o mundo viveu após o declínio dos modos produtivistas que dominaram a maior parte do século XX - os quais focavam principalmente no desenvolvimento econômico das sociedades - foram necessárias reformulações acerca da própria noção de desenvolvimento. Nesse sentido, a cultura aparece como uma dimensão a ser levada em conta tanto para o entendimento das transformações que vinham ocorrendo na sociedade globalizada, quanto para a proposição de soluções políticas ao cenário de contingência.

O conceito de cultura, concomitantemente a esse processo, passa por uma redefinição que favorece seu reposicionamento no campo político. Segundo Canclini (2019), ao se expandir a ideia de cultura para além do universo dos livros, do patrimônio e das belas artes, adotando uma visão mais próxima da antropologia - que a entende como o conjunto de processos pelos quais as estruturas sociais são significadas, reproduzidas e transformadas através de operações simbólicas - torna-se possível percebê-la como um componente essencial na socialização das classes e grupos. Essa perspectiva revela, portanto, como a cultura influencia a formação das concepções políticas e molda os diferentes caminhos de desenvolvimento que a sociedade escolhe seguir. De acordo com o autor, o reconhecimento do papel da cultura nos processos de transformações simbólicas amplia grandemente sua

visibilidade no campo político-social, colocando em evidência a importância de desenvolvê-la com políticas orgânicas. É quando as políticas culturais adquirem um lugar central para o enfrentamento democrático das contradições do desenvolvimento.

Não basta, então, uma política cultural concebida como administração rotineira do patrimônio histórico, ou como ordenamento burocrático do aparelho estatal dedicado à arte e à educação, ou como uma cronologia das ações de cada governo. Entenderemos por políticas culturais o 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 ou de transformação social (Canclini, 2019, p. 56).

Com essa definição do entendimento sobre políticas culturais e, tendo em vista, a centralidade que essas políticas passam a ter na sociedade, a partir dos anos 1970 observa-se uma intensificação de estudos e pesquisas relacionadas à temática. Ainda segundo Canclini (2019), na América Latina, a criação de ministérios da cultura começa a ser discutida, e pela primeira vez são elaborados planos nacionais para esse setor. Paralelamente, são aplicadas metodologias de pesquisa rigorosas à produção de conhecimento sobre cultura e, com isso, as políticas culturais deixam de ser apenas temas de “debates doutrinários em revistas literárias ou suplementos de jornais de fim de semana” (Canclini, 2019, p. 47).

Segundo demonstram Rocha, Costa e Rodrigues (2024) em um estudo no qual enfocaram os termos “políticas culturais” e “América Latina”, nos anos 1980 é possível verificar uma relativa regularidade na produção de conhecimento acadêmico que relaciona ambos os termos. De acordo com os autores, foi nessa década que surgiram as primeiras iniciativas de articular as produções sobre o tema a partir de uma perspectiva latino-americana. Como exemplo, tem-se a criação do Grupo de Trabalho sobre Políticas Culturais no Conselho Latino-Americano de Ciências Sociais (CLACSO).

Com olhar voltado para a formação de um campo científico das políticas culturais na América Latina, Rocha, Costa e Rodrigues (2024) apresentam dados relevantes para a compreensão de como este campo se configurou historicamente. A partir de um levantamento bibliométrico de publicações consideradas referenciais sobre o tema, as quais mencionavam diretamente as expressões “políticas culturais” e “América Latina”, nos idiomas espanhol e português, somada a uma análise histórica e sociológica, os autores observam que há uma interconexão entre períodos de maior profusão de políticas públicas - que resultam em uma maior institucionalização do campo da cultura na América Latina - e o aumento de trabalhos acadêmicos dedicados a essa temática. Apesar do levantamento bibliométrico realizado pelos

autores não dar conta da totalidade de trabalhos que tratam o tema, é possível verificar que o aparecimento das primeiras publicações se dá no final da década de 1960 e início da década de 1970. A partir da década seguinte (1980), a produção apresenta uma continuidade, mesmo que modesta, que se perpetua ao longo dos anos. Os autores observam, ainda, que há um crescimento relativamente estável, especialmente após um período de queda nas publicações entre 1990 e 2000, seguido por um aumento nas décadas mais recentes (Rocha; Costa; Rodrigues, 2024).

Para Rocha, Costa e Rodrigues (2024) não parece acidental que, com o surgimento de produções acadêmicas que vinculam políticas culturais à perspectiva latino-americana, a queda nas publicações tenha se dado em uma época de aprofundamento e propagação do pensamento neoliberal (década de 1990), haja vista o contexto da diminuição da atuação do Estado e de limitação das suas iniciativas em quase todos os setores, inclusive no campo cultural. Já os anos 2000, na América Latina,

[...] são marcados pela construção de novas agendas políticas, somada aos esforços de alguns países em elaborar legislações culturais e implementar planos de cultura. Tal contexto é certamente influenciado pelas eleições de governantes progressistas empenhados em estabelecer modelos socioeconômicos e políticos alternativos às políticas das décadas anteriores e que, em especial, buscam promover iniciativas de cooperação e integração em âmbito regional (Rocha; Costa; Rodrigues, 2024, p. 11 e 12).

Ou seja, o que tais autores chamam atenção é para a evidência de que a produção bibliográfica sobre políticas culturais na América Latina expressa os problemas políticos vividos ao longo das décadas, os quais se convertem em problemas de pesquisa para o campo acadêmico de estudos sobre o tema. Consideram, portanto, que existe uma relação entre os temas discutidos nas pesquisas em nível acadêmico e os contextos históricos de cada período.

Feita esta breve apresentação sobre a noção de políticas culturais e sobre o campo científico de estudos sobre este tema na América Latina, parece oportuno refletir sobre como as pesquisas acadêmicas têm dialogado com os demais setores da sociedade para a produção de conhecimento acerca de políticas culturais. Retomando o entendimento de Canclini (2019, p. 56), de que políticas culturais devem ser entendidas como “o conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, pelas instituições civis e pelos grupos comunitários organizados”, é aceitável imaginar que a produção de conhecimento sobre cultura e políticas culturais se realize não apenas em estudos financiados pelo Estado - nas suas parcerias com universidades - ou em pesquisas acadêmicas de mestrado e doutorado, mas que também se dê a partir das

vivências e práticas intelectuais de grupos culturais e organizações da sociedade civil. Nesse sentido, interessa ao presente trabalho suscitar, a seguir, algumas reflexões sobre como o saber científico acerca de políticas culturais, produzido no âmbito das universidades latino-americanas, se relaciona com outros diversos setores da sociedade.

AS POSSIBILIDADES DE PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO SOBRE POLÍTICAS CULTURAIS PARA ALÉM DA ACADEMIA

Conforme o que se apresentou até aqui, sabe-se que os entendimentos sobre o papel da cultura e das políticas culturais na transformação social ganharam força, sobretudo, a partir dos anos 1980 pelas intervenções da UNESCO (Canclini, 2019). A América Latina não esteve ausente desse processo, pelo contrário, como já dito, observou-se nos países latino-americanos um esforço de criação de estruturas administrativas da cultura e um aumento da produção de conhecimento acerca das políticas culturais (Rocha; Costa; Rodrigues, 2024).

Nesse sentido, de acordo com Mato (2002), é fundamental refletir sobre quais os tipos de produção de conhecimento são fortalecidos e estimulados nas pesquisas realizadas no âmbito das Humanidades e das Ciências Sociais. Isso porque há conhecimentos que não se expressam em artigos acadêmicos, mas que são parte constitutiva de processos sociais. Para Mato (2002), nas últimas décadas do século XX, certos discursos modernizadores da ciência e das universidades ganharam espaço nos governos latino-americanos e se traduziram em programas de incentivo à pesquisa, que acabam por normatizar, delimitar e controlar as práticas intelectuais em termos de produtividade. Observa-se, dessa forma, um fortalecimento de uma ideia única de pesquisa que se pretende “objetiva y avalorativa, y que sin duda es marcadamente academicista” (Mato, 2002, p. 3).

Segundo o autor,

El caso es que una de las consecuencias de estos discursos “modernizadores” y de los sistemas de “estímulos a la investigación” sustentados en ellos, es que tienden a estimular la disociación de las prácticas intelectuales de sus relaciones con las de otros actores sociales, sea de movimientos sociales, o de lo que sea pero que implique cualquier tipo de práctica extracadémica [...] (Mato, 2002, p. 3)

Em outras palavras, a tendência academicista da academia não só deslegitima intelectualmente as práticas intelectuais fora do ambiente acadêmico, como também deslegitima socialmente as práticas acadêmicas. Além disso, faz com que as universidades se

afastem cada vez mais das sociedades que, em teoria, deveriam servir (Mato, 2002). Desta maneira, o autor discorre sobre a noção de "práticas intelectuais" e de como esta ideia pode ser uma ferramenta valiosa para questionar o senso comum moldado pela hegemonia da academia e das indústrias editoriais na definição da ideia de intelectual. Ademais, ressalta que essa perspectiva destaca a diversidade e a importância das várias formas que as práticas intelectuais podem assumir.

Mato (2002) argumenta, assim, sobre a necessidade de reconhecer e tornar mais visível a existência, na América Latina, de um amplo campo de práticas intelectuais relacionadas à cultura e ao poder. Esse campo, de acordo com o autor, não se limita apenas às práticas realizadas em ambientes acadêmicos e à produção de estudos que resultam em publicações científicas, mas também abrange outras práticas com um caráter reflexivo e analítico-interpretativo. Essas práticas se manifestam, por exemplo, no contexto de diversos movimentos sociais (como os movimentos feminista, indígena, afro-latino-americano, de direitos humanos, etc.), nas artes e até mesmo em algumas organizações governamentais, sindicatos, organizações populares e uma ampla gama de iniciativas de diferentes setores da sociedade.

Essas outras práticas, em alguns casos, envolvem a criação de estudos, enquanto em outros se expressam por meio de diferentes formas que incluem componentes reflexivos ou de produção de conhecimento. Segundo Mato (2002, p.16 e 17),

Algunas [prácticas] suponen trabajo con diversos grupos de población en experiencias de autoconocimiento, fortalecimiento y organización, otras son de educación popular, otras se relacionan con los quehaceres de creadores en diversas artes. En fin, se trata de un espectro muy amplio de prácticas que no es posible nombrar exhaustivamente, sino sólo conceptualmente, y por eso apelo a la denominación genérica de prácticas intelectuales en cultura y poder.

Para a definição deste amplo campo de práticas intelectuais, o autor aciona o par conceitual "cultura e poder". Ao empregar essa expressão, Mato (2002) busca, por um lado, refletir sobre um conjunto específico de práticas e, por outro, destacar a importância social de tais práticas. Essas práticas se entrelaçam ao redor do cultural (dimensões simbólica e social), em um contexto político; e ao redor do político (dimensão do poder) em um contexto cultural.

As políticas culturais na América Latina, nesse sentido, assim como o conhecimento produzido sobre elas e a partir delas, estão neste amplo campo que deve ser reconhecido para que seja evitada e/ou minimizada a ocultação das contradições sociais e a sugestão de determinadas intervenções na sociedade sem a devida participação dos grupos culturais que

são os protagonistas das políticas propostas - como argumentou-se anteriormente com base em Canclini (2019).

Mato (2002) considera que esse esforço contribui para destacar e reconhecer um espectro mais amplo de práticas intelectuais que têm uma história rica e um papel relevante na América Latina. Essas práticas se distinguem por desafiar não apenas os limites das disciplinas acadêmicas, mas também as distinções entre as atividades que pertencem a essas disciplinas e aquelas que vão além delas, ou se manifestam em diferentes contextos institucionais. Este argumento do autor tangencia significativamente as reflexões que o presente trabalho busca traçar, precisamente no que se refere às relações do campo de produção de conhecimento das políticas culturais na América Latina com as universidades latino-americanas. Nas palavras do autor,

Pienso que la reflexión y debate acerca de lo específico de los contextos y de los procesos en que participamos, y de hacia dónde queremos ir nos lleva necesariamente a revisar las relaciones que nuestras universidades sostienen con diversos sectores sociales. La visibilización y análisis del campo de Prácticas Intelectuales en Cultura y Poder (que incluye “Estudios” pero no se agota en ellos) puede resultarnos útil no sólo para revisar esas relaciones, sino también los contenidos y modos de enseñanza aprendizaje institucionalmente sancionados en los estudios sociales y humanísticos de la mayoría de las universidades latinoamericanas más reconocidas (Mato, 2002, p. 28).

Ou seja, o exercício de refletir sobre o amplo campo de práticas intelectuais em cultura e poder - logo, sobre o campo das políticas culturais em certa medida - transita pela revisão necessária das relações das universidades com os diversos setores sociais. Tal revisão favorece a elaboração de uma perspectiva crítica quanto ao formato da aprendizagem nos ambientes acadêmicos e também, ao conteúdo de estudos e pesquisas; além de permitir imaginar sobre modelos de universidades diversos, em que o potencial de transformação social da cultura é mobilizado. Segundo Mato (2002), já existem diferentes modelos de universidades² e abordagens de ensino-aprendizagem sendo desenvolvidos em instituições menores, mais recentes e mais locais, algumas das quais possuem um caráter inovador, como a Intercultural dos Povos Indígenas do Equador (Dávalos, 2002) e a das Mães da Praça de

² Mato (2002) faz referência a dois artigos presentes no livro “Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder”, que tratam de experiências de modelos alternativos de universidades na América Latina. Referência: MATO, Daniel (coord.). Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela, 2002.

Maio (Basile, 2002). Essas experiências, para o autor, podem abrir caminhos interessantes para integrar ensino, pesquisa e extensão - três aspectos da vida universitária que costumam estar institucionalmente separados (Mato, 2002).

Com isso em mente, instiga-se imaginar, a seguir, algumas considerações acerca de possíveis decorrências para as universidades latino-americanas, se estas buscarem reconhecer o amplo campo de práticas intelectuais em cultura e poder e revisar suas relações com os diversos setores sociais.

ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE UNIVERSIDADES E SUAS RELAÇÕES COM A SOCIEDADE

Diante das ideias apresentadas neste trabalho, certas considerações podem ser oportunas sobre universidades, em um sentido geral, ampliado. De acordo com Chauí (2000), a instituição universitária, ao ocupar um relevante lugar na sociedade e ter atuação em diferentes áreas - seja de produção de conhecimento científico através da pesquisa, de transmissão de saberes, por meio do ensino e de divulgação da ciência e integração com a comunidade pela extensão universitária - é, sobretudo, uma instituição social (Chauí, 2000). “Isso significa que ela realiza e exprime de modo determinado a sociedade de que é e faz parte. Não é uma realidade separada e sim uma expressão historicamente determinada de uma sociedade determinada” (Chauí, 2000, p. 35). Ou seja, a universidade reflete a estrutura e o modo de funcionamento da sociedade como um todo e, dessa forma, não deve ser vista como se nela existisse uma realidade exterior, descolada do contexto social e político em que está inserida.

Dessa forma, a universidade é uma instituição social que, de maneira específica, manifesta as dinâmicas e as configurações da sociedade em sua integralidade (Chauí, 2003). Sendo assim, é possível observar “no interior da instituição universitária a presença de opiniões, atitudes e projetos conflitantes que exprimem divisões e contradições da sociedade” (Chauí, 2003, p. 5).

Tal forma de compreender a instituição universitária parece coadunar com o que Mato (2002) propõe, ao provocar uma reflexão acerca da relevância de revisar determinadas relações que a universidade mantém com setores da sociedade. Ampliar a validação do conhecimento para além do que é produzido no ambiente acadêmico parece ser uma forma da universidade voltar o olhar para si enquanto uma instituição social e como um espaço a mais de produção de conhecimento. Isso não seria diminuir sua importância, pelo contrário. Com

esse movimento, quiçá, a universidade pudesse expandir sua rede de aliados, principalmente em contextos políticos em que sofre diferentes tipos de ataques.³

Além de se reconhecer enquanto instituição social, a universidade precisaria se reconhecer também como uma instituição cultural. Para Rubim (2019), a atuação cultural das universidades acontece em múltiplas dimensões, mas não há um reconhecimento a nível institucional do papel cultural que desempenham - diferente da relação estabelecida com o campo da ciência e da pesquisa, em que as universidades são capazes de elaborar políticas, estruturas e alocar devidamente recursos. Sendo assim, o autor ressalta que o tema da cultura surge como um desafio crucial para as instituições universitárias.

Dito isso, evoca-se a dimensão da utopia, com os aportes de Darcy Ribeiro (1969) sobre a “Universidade Necessária”. Neste livro, o antropólogo brasileiro disserta sobre modelos estruturais de universidades, passando das análises das universidades europeias (francesa, inglesa e alemã), norte-americana e soviética, às reflexões sobre a universidade latino-americana para, então, apontar para um modelo de universidade utópico. As ideias de Ribeiro (1969) se mostram fundamentais para a compreensão dos papéis da instituição universitária e do espaço ocupado por ela na história e na atualidade.

Segundo Ribeiro (1969), há uma enorme distância entre a universidade real e a universidade necessária e, provavelmente, o trânsito de um modelo ao outro só será possível com uma transformação radical na estrutura de poder da sociedade. Por isso, o autor ressalta que é imprescindível, primeiro, compreender de maneira profunda a universidade real, ou seja, alcançar o entendimento da “forma pela qual se insere na sociedade global, das maneiras pelas quais se inscreve na realidade circundante, nutrindo os ideais que cultiva e, finalmente, dos mecanismos universitários de perpetuação dos sistemas sociais que a instituíram” (Ribeiro, 1969, p. 75).

Para o conhecimento desta universidade real, tal como sugere Ribeiro (1969), é necessário executar um esforço de não apenas olhar para os processos de constituição da universidade no mundo e na América Latina, mas, também, considerar os fatores que têm permitido sua permanência, enquanto instituição, ao longo do tempo. Entre estes fatores, estão as relações que a universidade construiu com o campo científico, mas, também, com outros campos, como por exemplo o da educação, da tecnologia, da política e da cultura. Em suma, as relações construídas com os diversos setores sociais.

³ Ver: CARDOSO AMARAL, Nelson. As Universidades Federais brasileiras sob ataque do Governo Bolsonaro. Propuesta educativa (Online), Ciudad Autonoma de Buenos Aires , n. 52, p. 127-138, nov. 2019.

A “universidade necessária” é aquela que estabelece diálogo constante com a sociedade e deve ser um agente de transformação social, contribuindo para a formação de uma consciência crítica frente às contradições dos modelos econômicos desenvolvimentistas (Ribeiro, 1969).

Sendo assim, a “universidade necessária” pode vir a ser justamente aquela que se afirma enquanto instituição cultural (Rubim, 2019) e social (Chauí, 2000), e está disposta a se relacionar com as mais variadas práticas intelectuais (Mato, 2002), incorporando conhecimentos produzidos para além das suas salas de aula.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das reflexões apresentadas ao longo deste trabalho, é possível afirmar que a constituição do campo das políticas culturais na América Latina se deu em um contexto marcado por transformações políticas, sociais e econômicas que impactaram as concepções sobre cultura e desenvolvimento não só em países latino-americanos, mas, em certa medida, numa escala global. Conforme apontado por Canclini (2019), o reconhecimento da cultura como um elemento essencial no desenvolvimento social dos países fortaleceu a necessidade de construção de políticas culturais elaboradas em parcerias do Estado com a sociedade civil, abarcando diferentes agentes.

A partir do estudo de Rocha, Costa e Rodrigues (2024), buscou-se demonstrar que a produção acadêmica sobre políticas culturais na América Latina se relaciona com os contextos políticos e econômicos de determinados momentos históricos. As publicações que abordam os termos “políticas culturais” e “América Latina” se intensificam na década de 1980, sendo observado um período de retração das pesquisas nos anos 1990, em consonância com o crescimento do pensamento neoliberal e a diminuição da atuação do Estado no contexto latino-americano. Tais apurações indicam que a produção de conhecimento sobre o tema esteve conectada às dinâmicas político-sociais dos países. Nesse sentido, segundo os autores, a retomada das publicações, nos anos 2000, acompanhou um novo ciclo de valorização da cultura e de iniciativas de construção de políticas culturais em governos progressistas na América Latina.

Considerando as contribuições de Mato (2002), foram traçadas, também, algumas reflexões, no decorrer deste estudo, sobre a produção de conhecimento acadêmico acerca de políticas culturais e sua relação com as práticas intelectuais desenvolvidas por grupos sociais

diversos no contexto latino-americano. O autor aponta para a necessidade de reconhecer a existência de um amplo campo de práticas intelectuais em cultura e poder, o qual não se limita aos conhecimentos produzidos no ambiente das universidades, mas mobiliza, também, a produção de conhecimento advinda de movimentos sociais, grupos comunitários e outras instituições que têm papel ativo na formulação e implementação de políticas culturais na América Latina.

Neste sentido, com as reflexões propostas por Chauí (2000, 2003) e Rubim (2019) sobre a universidade como uma instituição social e cultural, considerou-se a importância de apontar algumas reflexões sobre as relações das universidades com a sociedade, levando em conta a necessidade de revisão dessas relações, por uma ampliação do diálogo com os diversos atores que constroem o campo latino-americano de produção de conhecimento das políticas culturais.

Por fim, com as ideias em torno da “universidade necessária”, tal como sonhada por Darcy Ribeiro (1969), suscitou-se imaginar possíveis modelos alternativos de universidade em que estas seriam aquelas capazes de se reinventar e se comprometer profundamente com a transformação social de suas respectivas sociedades. A “universidade necessária” seria aquela que mantém um diálogo contínuo com a sociedade e atua como um agente de transformação social, ajudando a desenvolver uma consciência crítica em relação às contradições dos modelos econômicos voltados ao desenvolvimento (Ribeiro, 1969).

Dessa forma, essa universidade se consolida como uma instituição tanto cultural (Rubim, 2019) quanto social (Chauí, 2000), estando aberta a interagir com diversas práticas intelectuais (Mato, 2002) e integrando saberes produzidos além de seus espaços acadêmicos. A partir do que argumenta Mato (2002), parece aceitável alegar que ao reconhecer as práticas intelectuais em cultura e poder como parte legítima do campo do conhecimento sobre políticas culturais, as universidades têm a oportunidade de ressignificar sua própria atuação e fortalecer sua relação com a sociedade.

Este trabalho, portanto, buscou discorrer sobre o campo de produção de conhecimento das políticas culturais na América Latina, apontando para a necessidade de uma compreensão ampliada das interações entre Estado, sociedade civil, produção acadêmica e práticas intelectuais. O reconhecimento da cultura como dimensão central do desenvolvimento social, aliado à revisão das relações entre universidade e sociedade, são algumas questões que aparentam atravessar as discussões sobre políticas culturais no contexto latino-americano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHAUÍ, Marilena de Souza. *Escritos sobre a universidade*. 1. ed. São Paulo: Editora da UNESP, 2000.

CHAUÍ, Marilena. A universidade pública sob nova perspectiva. *Revista Brasileira de Educação* [online]. 2003, n. 24 [Acessado 29 Outubro 2022], pp. 5-15. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-24782003000300002>. 25 out. 2006. ISSN 1809-449X. <https://doi.org/10.1590/S1413-24782003000300002>.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Políticas culturais e crise de desenvolvimento: um balanço latino-americano*. In: ROCHA, Renata; BRIZUELA, Juan Ignacio (org.). *Política cultural: conceito, trajetória e reflexões - Néstor García Canclini*. Salvador: EDUFBA, 2019, p. 45-86. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/32115/1/POLITICA-CULTURAL%20-%20RI.pdf>. Acesso em: 1 set. 2024.

MATO, Daniel. *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. In: MATO, Daniel (coord.). *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela. p. 21-46, 2002. Disponível em: <https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20100916015743/3mato.pdf>. Acesso em: 1 set. 2024.

RIBEIRO, Darcy. *A universidade é necessária*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969. 272 p. (Estudos sobre o Brasil e a América Latina, v. 7).

ROCHA, Renata; COSTA, Leonardo; RABELO, Carla. POLÍTICAS CULTURAIS NA AMÉRICA LATINA: CONTRIBUIÇÕES TEÓRICAS. *Revista Espirales*, [s. l.], v. 8, n. 1, 2024. DOI: 10.29327/2282886.8.1-14. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/espirales/article/view/4395>. Acesso em: 20 fev. 2025.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Universidade, cultura e políticas culturais. *Revista de Educação Popular*, [s. l.], p. 6–17, 2019. DOI: 10.14393/REP-v0n00-49021. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/reveducpop/article/view/49021>. Acesso em: 01 set. 2024.

LA DIMENSIÓN CULTURAL EN EL PROCESO DE INTEGRACIÓN ARGENTINO BRASILEÑA (1992-1999)

Camila Simiani¹

RESUMEN: La presente ponencia se enmarca en una investigación en curso que indaga en los usos, sentidos y dimensiones de lo cultural a partir de los cuales dialogan los Estados en procesos de integración bilateral y regional, particularmente entre los Estados argentino y brasileño en el período de 1992-1999. Su análisis pretende identificar las dimensiones social, política, económica, ecológica y simbólica de la cultura, su concepción como motor de desarrollo de las sociedades contemporáneas como así también su consideración como factor de integración y fortalecimiento de la democracia y la ciudadanía.

PALABRAS-CLAVE: Integración regional. Políticas Culturales. Mercosur.

INTRODUCCIÓN

“Mas naquela mesma sala se discute e se decide sobre um rol de coisas. Ali nascem ideias, crescem em projetos e se realizam nas ruas, nas festas, nos terreiros.”
(Tenda dos milagres, de Jorge Amado)

Existe cierto consenso en el campo historiográfico que reconoce el inicio de las relaciones diplomáticas entre Brasil y Argentina en una carta firmada por el canciller Bernardino Rivadavia en junio de 1823. Este acto de reconocimiento de la independencia de Brasil iniciaría un largo y complejo camino que, al día de hoy, lleva poco más de 200 años de construcción de confianza e integración entre ambos países. La relación bilateral implicó alternadamente momentos de rivalidad y cooperación hasta la década de 1980, en la cual se dieron los primeros pasos de lo que hoy se conoce como la *alianza estratégica* Brasil-Argentina, formalizada en 1997. La dimensión cultural, siempre involucrada en este

¹Lic. en Gestión del Arte y la Cultura (UNTREF). Coordinadora de proyectos del Sector Cultural de la Embajada del Brasil en Buenos Aires. cami.simiani@gmail.com

proceso en mayor o menor medida, formó parte de las estrategias para fortalecer la región a través de proyectos comunes. La cooperación bilateral entre Brasil y Argentina ha implicado grados de coordinación política e interdependencia. A su vez, la articulación de intereses comunes ha fortalecido la presencia de ambos países en el mundo y su capacidad de influencia en las agendas internacionales. Esta relación se ha transformado y reconfigurado a través del tiempo por lo que no pierden vigencia las reflexiones acerca de la potencialidad de la amistad argentino-brasileña.

En este contexto se enmarca una investigación que aborda las formas en que la dimensión cultural participó del proceso de integración argentino-brasileña, particularmente entre los años 1992-2015. Se desprende de dicho trabajo la presente ponencia focalizada en lo que se considera un primer período, denominado constitutivo, que abarca los años entre 1992 y 1999. Para esta finalidad se analizan usos, sentidos y concepciones a partir de la cual fue abordada la dimensión cultural en una serie de documentos-acuerdos entre gobiernos y en el marco del Mercosur, proceso de integración económica regional del que ambos países participan desde 1991, ya que dan cuenta de la concepción de una visión integracionista común. Se busca exponer cómo la dimensión cultural interviene en el diálogo internacional de distintas formas y con diversos significados y da cuenta de que la concepción de cultura no es unívoca ni homogénea y en no pocas oportunidades implica una multiplicidad de usos y sentidos que se interconectan y dialogan entre sí.

La perspectiva sobre la dimensión cultural en los procesos de integración regional se propone aportar herramientas de análisis para comprender la importancia de lo cultural en el diálogo internacional y las posibilidades que éste habilita, contribuir a los debates acerca de los objetivos economicistas del Mercosur y la trascendencia de éstos como así también a la comprensión de las relaciones interseccionales entre cultura, ciudadanía, democracia y desarrollo económico, social, sostenible y sustentable. En particular, podrá aportar a la comprensión de esta dimensión en el marco de las relaciones bilaterales entre la República Argentina y la República Federativa del Brasil. Los resultados de este estudio podrán eventualmente ser de utilidad para proponer programas y líneas de acción en el campo de la diplomacia cultural y la capacidad de los Estados para ejercer un *soft power*.

FUNDAMENTOS DE LA INVESTIGACIÓN EN LA QUE SE INSCRIBE LA PONENCIA

En el análisis de los documentos seleccionados, en tanto discursos de legitimación de lo cultural y en el marco de procesos de integración argentino-brasileña, se observan diversos usos, sentidos y dimensiones de lo cultural que orientan programas y acciones implementadas por los Estados en este campo. Se considera que las políticas culturales asumen un conjunto de principios teóricos y operativos (Viva, 2011) que, en el marco del diálogo internacional, dan cuenta de las múltiples dimensiones (social, política, económica, simbólica, etc.) que atraviesa *lo cultural*. El análisis de contenido de una selección de documentos permite reconocer cómo estas concepciones se han puesto en juego dinámicamente entre ambos países.

El trabajo contextualiza la emergencia de acuerdos de integración argentino-brasileña, además de identificar los objetivos que persigue cada acuerdo y los agentes involucrados en los mismos. También observa la incorporación de la dimensión cultural en el proceso de integración económica y social de la región y detecta en los documentos las finalidades que atañen a la cultura: conocimiento, integración, desarrollo, crecimiento, convivencia, cohesión, inclusión social, construcción de ciudadanía y fortalecimiento de la democracia. Los documentos con los que se trabaja en la investigación son el Acta de la Primera Reunión Especializada de Secretarios de Cultura y autoridades del MERCOSUR (1992), Primera y Segunda Reunión Especializada de Cultura (1995), Protocolo de Integración Cultural del MERCOSUR (1996), el Convenio de Integración Cultural (1997), el Programa de Cooperación Cultural entre la República Argentina y la República Federativa del Brasil para los años 2004-2007, 2009-2011 y las Reuniones de Ministros de Cultura del MERCOSUR desde su creación hasta el 2015 inclusive.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Según el politólogo argentino Andrés Malamud (2010) el Estado contemporáneo está sujeto a dos tipos de tensiones: la fragmentación y la integración. El autor se refiere a la globalización como un proceso de convergencia entre la mayoría de las comunidades políticas del planeta “hacia un sistema común de regulaciones, libre intercambio de productos, capitales, ideas y eventualmente personas, y una lógica económica y de organización del comercio que tiende a asumir una escala mundial” (Malamud, 2010, pp. 219-220). Desde esta

perspectiva los procesos de integración son la respuesta de algunos Estados a la creciente integración de los mercados mundiales y el cambio de escala que ésta suscitó, por lo que reconoce en ellos una maniobra proteccionista al tratarse de un *intento de reconstruir las fronteras nacionales a un nivel más elevado*.

La integración cultural no refiere a una integración propiamente de la cultura ya que ésta no sería integrable en sí, sino a procesos de integración por vía de la cultura (Santoro, 2023, p. 13). Durante el siglo XX, la cultura inició un paulatino proceso de legitimación en el discurso público como elemento constitutivo de la sociedad moderna (Baumann, 2020, p. 15) y se afianzó como “una componente esencial de las relaciones entre los Estados, los pueblos o el resto de los actores que, con mayor o menor autonomía, ejercen su influencia por encima de las fronteras nacionales” (Gómez-Escalonilla, 1994, p. 257-278). En 2023 los vecinos sudamericanos, Argentina y Brasil, conmemoraron 200 años de relaciones diplomáticas. Si bien el primer siglo de relaciones estuvo marcado por la alternancia de momentos de rivalidad y cooperación (Doratioto, 2023, p. 89-108), durante el siglo siguiente y particularmente en la década de 1980 es que se produce un abandono definitivo de la rivalidad que conduce a una progresiva intensificación de las relaciones bilaterales. El grado de confianza y cooperación alcanzado permitió a los dos países concebir una visión integracionista común y lograr la creación del Mercosur en 1991. Así, la articulación de intereses a nivel regional ha sido el punto de partida para fortalecer la presencia de los dos países en el mundo y ampliar su capacidad de participación e influencia en los diferentes temas de la agenda internacional: “Brasil y Argentina son socios en la creación de un orden político y económico multipolar y de un multilateralismo más democrático y eficaz” (Vieira, 2023, p. 13).

Por este motivo, el análisis de la dimensión cultural bilateral no puede abordarse de forma discriminada del proceso de integración regional que ambos países impulsaron. Vanesa S. Santoro (2023) distingue dos períodos en el proceso de integración del Mercosur y plantea que cada etapa se refirió a lo cultural de forma diferente. Según la autora, durante el período *constitutivo* (1991-2002) se persiguieron objetivos vinculados al reconocimiento de las diferentes culturas de los Estados Parte y plantea que el concepto de cultura tuvo un tratamiento *superficial* en el contexto neoliberal que atravesó el proceso de integración. Durante el período *progresista* (2003-2015), reconoce un giro ideológico que transforma en prioridad la integración cultural para reforzar la identidad regional. A partir de 2003 proliferan acciones comunes de cooperación cultural en coincidencia con un período político

específico de la región asociado a gobiernos progresistas con políticas específicas de integración. En última instancia, el análisis de la dimensión cultural en durante el período 1992 - 1999 indaga en la posibilidad de que el proceso de integración superara la perspectiva economicista al convertirse en una búsqueda y encuentro de las raíces comunes y un futuro compartido. En palabras de Gregorio Recondo (1995), diplomático argentino, sociólogo de la cultura y abogado:

[...] este organismo regional es la cabal expresión de la voluntad política de unión entre nuestros países [...] resulta una respuesta válida al impostergable desafío de integración económica entre nuestros pueblos, conscientes de que la mancomunidad de esfuerzos es un requisito imprescindible para concretar los ideales comunes de desarrollo integral en libertad y democracia. (Recondo, 1995, p. 23)

MARCO CONCEPTUAL

Ricardo Santillán Güemes (2018), articuló los conceptos de política cultural, concepción de cultura y gestión cultural desde una perspectiva gestáltica al configurar una tríada con el objetivo de operativizar los modelos para la acción cultural. Sostuvo que “todo tipo de política cultural (implícita o explícita) conlleva un concepto operativo de cultura (explícito o implícito) que sostiene determinadas líneas de gestión o acción cultural que encierran sus propias finalidades y sostienen ciertos intereses y no otros.” (Santillán Güemes, 2018, p. 1)

En definitiva, se entiende que existe una pluralidad de sentidos de cultura, definidos explícita o implícitamente por las políticas culturales en las que se insertan. El análisis sobre esta multiplicidad se enmarca en un modelo de investigación encuadrado en el paradigma cualitativo, focalizado en aspectos descriptivos y la metodología comparada. Este método perteneciente al ámbito descriptivo pretende descubrir componentes básicos del fenómeno de la dimensión cultural en el proceso de integración bilateral entre Brasil y Argentina, extrayéndolos de un contenido dado. Los documentos poseen un carácter indirecto ya que no permiten un contacto directo con los hechos (Noguero, 2002, p. 171). Siguiendo esta metodología de análisis, no se pretende analizar el estilo de los textos sino las ideas expresadas en ellos, siendo el significado de las palabras, temas o frases lo que intenta cuantificarse (Noguero, 2002, p. 173).

Para el caso, el análisis de contenido trabaja tres grandes universos en los documentos seleccionados. El primero atiende a la pluralidad de concepciones de cultura que se ponen en

juego. Comprende los elementos usos, sentidos y dimensiones de lo cultural y se analiza si el concepto de cultura refiere a una visión de corte socio antropológico, es decir, que “menta un hecho social total que transcurre en la vida cotidiana y que incluye múltiples formas de participación social” (Santillán Güemes, 2018:3) y/o a una visión que hace énfasis en la producción simbólica ya sea desde una perspectiva amplia o más restringida, “acotada a la creación y consumo de las artes, donde la noción de ‘bellas artes’ juega un papel importante” (Orozco, 2007:28). El segundo universo de análisis busca reconocer los ámbitos de intervención que propone cada acuerdo, pudiendo tratarse de áreas de formación, intercambio, investigación, información y datos, legalidad, patrimonio e identidad, etc. El siguiente universo está vinculado a la contextualización de los documentos. Se propone comprender qué tipos de acuerdos se generaron y qué autoridades institucionales estuvieron involucradas como también se identifican acuerdos de tipo bilateral o multilateral. Finalmente, un tercer universo está orientado al análisis respecto a las formas que asume la producción cultural y los actores involucrados, ya sea desde el tradicional sector de las artes (museos, teatros y espacios culturales) como desde las industrias culturales.

PERÍODO 1992-1999

Se analizaron un total de quince documentos tratándose la mayoría de actas de reuniones de autoridades culturales del Mercosur. Destacan el Protocolo de Integración Cultural del Mercosur y el Convenio de Integración Cultural entre Brasil y Argentina firmado en 1997. El análisis de estos quince documentos incluye:

- **Acta de la Primera Reunión Especializada de Secretarios de cultura y autoridades del MERCOSUR (1992):** tuvo el objetivo de examinar los mecanismos y medios a través de los cuales iniciar el proceso de consultas periódicas relacionadas con la coordinación y integración de las Políticas culturales de Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay
- **Primera y Segunda Reunión Especializada de Cultura (1995),** las cuales logran consagrar el Mercosur Cultural como ámbito específico para llevar adelante las políticas culturales y asegurar su institucionalidad.
- **Protocolo de Integración Cultural del MERCOSUR (1996):** da inicio al proceso de coordinación e integración entre las políticas culturales de los Estados parte.

- Convenio de Integración Cultural (1997):** firmado entre la República Federativa del Brasil y la República Argentina con el objetivo de promover la cooperación y el intercambio entre las instituciones y agentes culturales de cada Estado.
- Reuniones de Ministros de Cultura del MERCOSUR hasta el 1999 inclusive** desde donde se han impulsado diversas iniciativas de integración cultural vinculadas a la creación del Fondo Cultural del Mercosur, el Sello Mercosur, los Itinerarios Culturales, el Mercado de Industrias Culturales, la Lista de Patrimonio Cultural del Mercosur, etc.

Año	Fecha	Documento	Codificación
1992	25/8/1992	REUNIÓN DE LOS SECRETARIOS DE CULTURA Y AUTORIDADES CULTURALES DEL MERCOSUR	
1992	2/10/1992	RESOLUCIÓN DEL GRUPO MERCADO COMÚN	RES. N° 34/92
1995	15/3/1995	REUNIÓN ESPECIALIZADA DE CULTURA	ACTA 01/95
1995	2/8/1995	SEGUNDA REUNIÓN ESPECIALIZADA DE CULTURA	ACTA 02/95
1995	5/8/1995	DECISIÓN DEL GRUPO MERCADO COMÚN - DEC. N° 2/95	DEC. N° 2/95
1996	2/2/1995	I REUNIÓN DE MINISTROS DE CULTURA	ACTA 01/96
1996	29/8/1995	II REUNIÓN ESPECIALIZADA DE CULTURA	ACTA 02/96
1996	17/12/1996	DECISIÓN DEL GRUPO MERCADO COMÚN	DEC. N° 11/96
1997	5/6/1997	IV REUNIÓN DE MINISTROS DE CULTURA	ACTA 01/97
1997	10/11/1997	CONVENIO DE INTEGRACIÓN CULTURAL ENTRE EL GOBIERNO DE LA REPÚBLICA ARGENTINA Y LA REPÚBLICA FEDERATIVA DEL BRASIL	
1997	1/12/1997	V REUNIÓN DE MINISTROS DE CULTURA	ACTA 02/97
1998	18/7/1998	VI REUNIÓN DE MINISTROS DE CULTURA	ACTA 01/98
1998	8/12/1998	VII REUNIÓN DE MINISTROS DE CULTURA	ACTA 02/98
1999	30/7/1999	VIII REUNIÓN DE MINISTROS DE CULTURA	ACTA 01/99
1999	25/11/1999	IX REUNIÓN DE MINISTROS DE CULTURA	ACTA 2/99

En relación al rango institucional y los actores involucrados durante el período 1992 - 1999 sólo Brasil participa de manera sostenida desde un área del Estado con rango ministerial destinada exclusivamente al campo cultural, el Ministerio de Cultura de Brasil. Argentina mantuvo mayormente la categoría de Secretaría de Cultura. A nivel Mercosur se observa una

tendencia institucional en la que el área cultural aparece vinculada al área educativa. La participación de distintos países desde un sector cultural vinculado al campo educativo se aprecia en los casos de: Argentina en 1995, Paraguay en 1999 y Uruguay en 1997, 1998 y 1999 a través de sus respectivos Ministerios de Educación y Cultura. Paraguay participó en las reuniones desde el Ministerio de Educación y Culto, órgano dependiente del poder ejecutivo encargado de la política educativa del país entre 1996 y 1998. A su vez, tanto Bolivia como Chile participaron desde rangos ministeriales que vinculan los campos de cultura y educación si no es a partir de una División de Cultura como es el caso de Chile en 1998.

Si bien se observan usos y finalidades que comprenden la cultura como factor de integración y motor de desarrollo, como herramienta para el fortalecimiento democrático y de inclusión social, el eje integración destaca de forma preponderante. En función de la integración se aprecian las dimensiones económica, política, social, ciudadana y ecológica de la cultura. También se observa una coexistencia de múltiples sentidos de cultura que contiene a las bellas artes, la identidad y el patrimonio, las políticas públicas y las industrias culturales. Las áreas de intervención para la actividad y política cultural en el plano regional y bilateral fueron la Creación de Organismos; Circulación de bienes culturales; Datos e Información; Enseñanza, Formación, Capacitación y/o Intercambio; Legislación; Lengua; Patrimonio; Política; Proyectos conjuntos y Participación en terceros Estados.

En suma, es posible decir que el período 1992-1999 está marcado un sentido predominante de la cultura como factor de integración. A esto se suma una ampliación y diversificación en los sentidos de lo cultural, pero funcionando como constelación en torno a la integración. Es un período signado por el binomio integración-desarrollo económico.

INTEGRACIÓN Y DESARROLLO

En este período se ven esfuerzos por formalizar y estructurar un área cultural especializada en el marco del proceso de integración regional. Tras la creación del Mercosur, en 1991, el primer Encuentro de Autoridades Culturales se refleja en el Acta de la Reunión de los Secretarios de Cultura y Autoridades Culturales en 1992. Tres años después tendrían lugar las Reuniones Especializadas de Cultura para formalizar, en 1995, la creación del Mercosur Cultural y diagramar su estructura con base en las Reuniones de Ministros de Cultura. A partir de allí se realizaron nueve reuniones hasta 1999 inclusive.

En la primera reunión de autoridades culturales en 1992 los participantes estimaron que *una mayor coordinación y cooperación en el sector cultural permitirían bases más sólidas y estables para el proceso de integración* (Acta 1/92:1) y comprendieron que *el conocimiento y apreciación de las respectivas culturas, el trabajo conjunto y la ejecución de los proyectos comunes son prerequisites de cualquier proceso de integración económica social* (Acta 1/92:1). Allí se examinaron áreas en las cuales desarrollar acciones de cooperación, coordinación e intercambio cultural. Cabe mencionar en el campo legislativo las inquietudes sobre la libre circulación de bienes y servicios culturales para la creación de un mercado común, la adopción de legislaciones nacionales para la generación de incentivos para la cultura y la compatibilización de las mismas sobre derechos autorales. La dimensión económica de la cultura se refleja en el interés por crear un mercado común que permita la circulación de bienes y servicios culturales en la región.

En relación a los productos culturales se observa una ampliación y ensanchamiento en el sentido de cultura que excede y convive con las bellas artes. También se aprecia un sentido social y antropológico junto a la dimensión económica en la valorización de un patrimonio cultural con miras a ser explotado turísticamente. Tal es el caso de las Misiones Jesuíticas, un área de interés para promover acciones conjuntas. Destaca la integración como eje orientador de las acciones culturales, desde la creación de registros que impidan la falsificación de obra, la realización de inventarios de obras de arte en museos, fundaciones y pinacotecas, el incentivo al intercambio y a la cooperación de profesionales como en el estímulo a la enseñanza y a la divulgación de las culturas nacionales *inclusive la revisión de estereotipos que impidan la integración*.

Por último, las autoridades elevan la solicitud para crear la Reunión Especializada sobre Cultura, que sería aprobada en octubre del mismo año por el Grupo Mercado Común, órgano de decisión del Mercosur al considerar que:

“[...] una mayor coordinación y cooperación en el campo de la cultura aseguraría al proceso de integración del Mercosur bases sólidas y estables fundamentadas en el entendimiento derivado del conocimiento y apreciación mutua de las respectivas culturas, así como un hábito de trabajo conjunto y de realización de emprendimientos en común” (MERCOSUR/GMC/RES.Nº34/92).

Se aprecia una interrupción del proceso entre 1992 y 1995 cuando se retoman los encuentros y se realizan dos Reuniones Especializadas que profundizaron la formalización del

status institucional del área Cultural en el Mercosur. En el Acta de Asunción, la segunda de las reuniones especializadas, los *responsables de políticas culturales* aprueban diseñar un programa conjunto que impulse el desarrollo y la cooperación en torno al proyecto “Misiones Jesuíticas, camino de integración”, el cual se propone preservar, restaurar y valorar el patrimonio cultural, contemplando la dimensión ecológica de éste y fomentando el turismo cultural de la región. Aparece la variable ecológica, considerada *un factor insoslayable de la cultura integracionista* y que se articula con la dimensión económica siempre que la actividad turístico-cultural se vuelve fuente de recursos para las economías. La lengua, particularmente el guaraní, también aparece como elemento para dar cuenta del sentido social y antropológico de la cultura para la integración. Se aprueba la adopción de un logotipo del Mercosur Cultural como elemento visual identificador de la voluntad de integración cultural para facilitar la circulación de bienes culturales. También se fomenta el impulso por sancionar leyes para desgravación impositiva de recursos que se destinen a fines culturales que articulen a nivel institucional la participación privada en el sector. Se reconocen actores gestores de estas políticas a las Bibliotecas Nacionales y Centros de Documentación y se establece la importancia de sistematizar y compatibilizar redes informáticas. En iniciativas como la declaración del Guaraní como lengua histórica, en pos de revalorizar el legado cultural, la enseñanza del portugués y el español en todos los países del Mercosur se comprende la cultura como un factor de fortalecimiento democrático y cohesión social en el marco del proceso de integración. Finalmente, la reunión recomienda la creación de la Reunión de Ministros y Responsables de Cultura como Foro negociador de alto nivel en sustitución de la Reunión Especializada. Para ello, se recomienda una estructuración en cuatro comisiones técnicas: Redes de información, Capacitación, Patrimonio e Industrias Culturales, y un Comité Coordinador General, constituido por un representante de cada país.

A partir de esta instancia, se considera que el proceso de integración cultural debe tratarse a nivel ministerial (MERCOSUR/CMC/DEC. N° 2/95) y se crea la Reunión de Ministros de Cultura (RMC) con el objetivo de *promover la difusión y conocimiento de los valores y tradiciones culturales de los Estados Partes del Mercosur*, así como la presentación de propuestas de cooperación y coordinación en el campo de la cultura. La dimensión social y ciudadana de la cultura destacan como formas de abordar preconceitos y estereotipos del imaginario de los cuatro *pueblos* (el destacado me pertenece dado que es la primera vez que aparece esta palabra).

La primera de estas reuniones, conocida como Acta de Canela, tuvo lugar en febrero de 1996. En ella se consideró de interés común el proyecto de Centro de Documentación e Investigación, Museo de las Misiones en San Miguel, en Brasil, como también el proyecto de Misiones Jesuíticas de San Ignacio, Santa Ana y Loreto, en Argentina, con objetivos similares a las propuestas para el Centro de San Miguel. Se reforzó la propuesta por mantener e intensificar el desarrollo de redes nacionales de información cultural con el objetivo de construir una red de información regional integrada. Se aprobó una programación de actividades y proyectos del Mercosur entre las que destaca la responsabilidad que asume Brasil para coeditar, con Argentina, diez títulos de literatura brasileña traducida al español, para la distribución comercial en el Mercosur. La siguiente Reunión de Ministros de Cultura (RMC) del Mercosur aprobaría el Proyecto de Protocolo de Integración Cultural del Mercosur para elevar a consideración por el Consejo del Mercado Común, el Reglamento Interno de la RMC, las bases del Concurso del logotipo e isotipo del Mercosur Cultural y establecería la Agenda de las Reuniones de las Comisiones Técnicas. En 1996, el Consejo del Mercado Común considera *la importancia de la ampliación y el fortalecimiento del intercambio cultural entre los Estados Parte para la profundización del proceso de integración* (CMC/Dec. n° 11/96) y decide aprobar el Protocolo de Integración Cultural del MERCOSUR. En este documento se expresa el centro gravitacional del período ya que considera que *la cultura constituye un elemento primordial en los procesos de integración, que la cooperación y el intercambio cultural generan nuevos fenómenos y realidades y que la dinámica cultural es factor determinante en el fortalecimiento de los valores de la democracia y de la convivencia en las sociedades*. A lo largo de veinte artículos los gobiernos de la República Argentina, la República Federativa del Brasil, la República del Paraguay y la República Oriental del Uruguay acordaron promover programas y proyectos conjuntos. Las líneas de trabajo contemplan el intercambio de artistas, investigadores, grupos artísticos e integrantes de entidades públicas o privadas vinculadas a los diferentes sectores de la cultura, la formación común de recursos humanos involucrados en la acción cultural, la investigación de temas históricos y culturales comunes, la cooperación entre archivos históricos, bibliotecas, museos e instituciones responsables de la preservación cultural, los derechos de propiedad intelectual, la producción de actividades conjuntas en terceros países, la búsqueda de financiamiento para las actividades culturales conjuntas del Mercosur, la facilitación del ingreso temporario de proyectos culturales en sus respectivos territorios y la adopción de

medidas que faciliten la circulación de agentes culturales vinculados a la ejecución de proyectos culturales. Las RMC de 1997 asignaron alta prioridad al Programa “Misiones Jesuíticas”, *por su valor cultural emblemático y por constituir un proyecto estratégico para el desarrollo socioeconómico sostenible* (RMC/Acta n° 1/97) y entendieron *oportuno y necesario que los proyectos culturales sean presentados ante los organismos internacionales de cooperación en forma conjunta* otorgando prioridad a las áreas de Políticas Culturales, Gestión Cultural, Formación Artística y Restauración (RMC/Acta n° 2/97). Se habla entonces de un desarrollo socioeconómico sostenible y se refuerza la dimensión política en la intención de coordinar esfuerzos para presentar como bloque proyectos culturales ante organismos internacionales.

En este contexto, Brasil y Argentina firman el Convenio de Integración Cultural entre el Gobierno de la República Argentina y el Gobierno de la República Federativa del Brasil el 10 de noviembre de 1997, que deja sin efecto el Convenio de Intercambio Cultural anterior, firmado el 25 de enero de 1968 (casi treinta años atrás). Los primeros once artículos definen las áreas de cooperación: Cultura, arte y enseñanza de idioma, Intercambio de información, Extensión y difusión, Actividades conjuntas en terceros Estados, Financiación internacional, Libros, traducción y discografía, Investigación histórica e intercambio entre institutos de formación artística, Instituciones públicas o privadas de difusión cultural, Cinematografía, Material ingresado temporalmente y Banco de datos. Para la aplicación de este Convenio, las Partes crean la Comisión Ejecutiva Cultural presidida por los Directores Generales de Asuntos Culturales de ambas Cancillerías. En el Anexo I de la misma se puede ver el Código General de Actividades y las áreas y subáreas que permiten reconocer una ampliación en los sentidos de cultura considerados en el Convenio ya que se trata de Artes escénicas, Producción audiovisual, Música, Artes plásticas y visuales, Patrimonio cultural, culturas negras e indígenas, artesanías, museología, Literatura y humanidades y Áreas Integradas como ferias culturales, turismo cultural, ecoturismo y seminarios y conferencias.

Destaca la coincidencia en que las acciones planteadas en las reuniones del Mercosur y el Convenio se encuentran en sintonía, abordando las mismas necesidades y propuestas. Es importante señalar que en 1998 el Mercosur Cultural participa por primera vez en la “Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo”, organizada por la UNESCO en la ciudad de Estocolmo, reflejado en la VI RMC. En la VII RMC, las delegaciones acordaron elaborar y presentar ante los organismos internacionales los

proyectos: Cultura, ciudadanía y desarrollo; Programa de Promoción de la Lectura y Página Web del Mercosur Cultural. Al año siguiente continuaron siendo aprobadas instancias organizativas como el Acta del Comité Coordinador General del Mercosur Cultural (RMC/Acta n° 1/99). Allí se consideró la cultura como un *agente de integración y eje para el desarrollo armónico y sustentable* como así también por la consolidación de políticas culturales comunes de carácter regional. Se manifiesta satisfacción *por la consolidación de las reflexiones acerca del estrecho vínculo existente entre Cultura y Desarrollo dentro de los Organismos Internacionales de Desarrollo y Cooperación* (RMC/Acta n° 2/99) y se propone propiciar una sistematización de los estudios existentes acerca del impacto de las industrias culturales sobre el desarrollo económico.

CONCLUSIONES

“Esquecerei ou buscarei em desespero?”
(Tenda dos milagres, de Jorge Amado)

El análisis de contenido de la dimensión cultural en el diálogo internacional entre Brasil y Argentina durante el período 1992 – 1999 da cuenta de una preponderancia de la cultura como factor de integración. Aunque muchos autores reconocen el Mercosur como un proceso de integración principalmente económica, se observan en los discursos esfuerzos por reconocer y valorizar la dimensión cultural y las políticas culturales como un campo de intervención y compromiso de los Estados. En el proceso de integración cultural se presenta la otredad como configuradora de identidades. El análisis de contenido muestra el valor de la identidad cultural regional como proceso social que configura realidades y aparecen varios ejes: la lengua como un valor identitario, la relación del hombre con el medio ambiente, con su patrimonio tangible e intangible, en el diálogo de los Estados con el resto de los países del mundo y en relación a sus artistas e instituciones culturales y la necesidad de sistematizar la información: es necesario conocer-se. Es posible decir que el proceso de integración del campo cultural presenta dinámicas complejas, heterogéneas, conflictivas y cambiantes. Cabe entonces reconocer una concepción de *cultura* que no sea unívoca ni homogénea ya que la dimensión cultural atraviesa distintas dinámicas a través del tiempo, como busca demostrar la investigación en curso en la que se enmarca esta ponencia.

BIBLIOGRAFÍA

BAUMANN, Alfonsina. (2020). Una mirada sobre las políticas públicas del Mercosur en materia de cultura. *Revista Integración Y Cooperación Internacional*, (30), 13–24.
<https://doi.org/10.35305/revistamici.v0i30.44> Consulta: 23 de agosto de 2024

BARCELOS RIBEIRO DA SILVA, Ana Paula. (2023) Diplomacia y intercambio cultural y de ideas: pasado y presente en las propuestas integracionistas entre Brasil y Argentina. En Loureiro, M. (Org.). *Brasil y Argentina. 200 años de relaciones diplomáticas*. (pp. 7-15) Fundação Alexandre de Gusmão.

DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, Lorenzo. (1994) Factor cultural en las Relaciones Internacionales: una aproximación a su análisis histórico. *Consejo Superior de Investigaciones Científicas. España: Hispania*, vol. 1 (186), 257-278.

DORATIOTO, Francisco. (2023) Brasil-Argentina: de la construcción histórica de la rivalidad a las bases de la cooperación (1822-1912). En Loureiro, M. (Org.). *Brasil y Argentina. 200 años de relaciones diplomáticas*. (pp. 7-15) Fundação Alexandre de Gusmão.

MALAMUD, Andrés. (2011), *Conceptos, Teorías y Debates sobre la Integración Regional, Norteamérica*, vol. 6, N°2, México, julio/diciembre. Disponible en línea:
<https://www.scielo.org.mx/pdf/namerica/v6n2/v6n2a8.pdf> Consulta: 20 de Agosto de 2024

NOGUERO LÓPEZ, Fernando. (2002), El análisis de contenido como método de investigación, *XXI, Revista de Educación*, 4, 167-179, Universidad de Huelva.

RECONDO, Gregorio. (1995). *El Mercosur y la Cultura*. Instituto de Integración Latinoamericana, p. 23-41

SANTORO, Vanesa. (2023). Políticas culturales regionales en el Mercosur - Patrimonio cultural del Mercosur. 1991. *Revista De Estudios Internacionales*, 4(2), 9–24. Recuperado a partir de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/revesint/article/view/40625>

VIEIRA, Mauro. (2023). Presentación. En Loureiro, M. (Org.). *Brasil y Argentina. 200 años de relaciones diplomáticas*. (pp. 7-15) Fundação Alexandre de Gusmão.

VIVA, Julieta. (2011) *Mercosur Cultura*. *Revista Pampa*, N° 7, p. 159-169. Disponible:
http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2314-02082011000100008&lng=es&nrm=iso&tlng=es Consulta: 20 de Agosto de 2024

WILSON, Melosa Solange. (2019). MERCOSUR:: la cultura en el proceso de integración. *Perspectivas Revista De Ciencias Sociales*, 4(8), 139–149.
<https://doi.org/10.35305/prcs.v0i8.54>

SANTILLÁN GUEMES, Ricardo. (2009). Políticas culturales, cultura y gestión cultural. *rcg [revista gestión cultural]*, 1 (1). Disponible en: <https://rgcediciones.com.ar/1548-2/>

**POLÍTICAS CULTURALES LOCALES EN EL MARCO DE PROCESOS DE
DEMOCRATIZACIÓN DE GOBIERNOS PROGRESISTAS.
COMODORO RIVADAVIA, CHUBUT 2003-2007.**

Mariana Cerdeira¹

RESUMO: El presente artículo busca analizar las políticas culturales locales de la ciudad de Comodoro Rivadavia, entre los años 2003 y 2007, período de tiempo de la presidencia de Néstor Kirchner. Específicamente interesa conocer y analizar estas políticas en su contexto local, dando cuenta de los vínculos con las jurisdicciones provincial y nacional. Nos preguntaremos ¿Cuáles son los principales lineamientos de las políticas culturales locales en el contexto y vínculo (o no) con las políticas culturales provinciales y/o nacionales? ¿Qué tipo de vínculo existía entre las distintas jurisdicciones? ¿Qué aspectos incidieron y/o condicionaron las políticas culturales locales? Para el abordaje de estas preguntas trabajamos con una metodología cualitativa, realizando entrevistas a referentes y revisión de documentos oficiales y prensa escrita.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas culturales locales, Comodoro Rivadavia, democratización, kirchnerismo.

INTRODUCCIÓN

La presente ponencia busca dar cuenta de algunos avances de mi investigación doctoral en curso cuyo objetivo es analizar las políticas culturales locales de la ciudad de Comodoro Rivadavia, entre los años 2003 y 2015. Específicamente interesa conocer cómo desde el Gobierno Local fueron pensadas y practicadas las intervenciones en el marco de una ciudad configurada social e identitariamente por una matriz productiva petrolera.

En este trabajo me centraré en analizar las políticas culturales locales en relación al proyecto del gobierno nacional de Néstor Kirchner (2003-2007) y sus políticas culturales. El período analizado forma parte de un tiempo mayor (2003-2015) en el cual los gobiernos nacionales formaron parte del llamado “giro a la izquierda” latinoamericano (STOESSEL, 2014) y se caracterizaron como gobiernos progresistas.

Comodoro Rivadavia es una ciudad ubicada en la costa sur de la provincia del Chubut. Es la ciudad más poblada de la Patagonia Austral², cabecera de la producción,

¹Lic. en Sociología (UBA). Doctoranda en Humanidades y Ciencias Sociales (UNPSJB)
IIDEPYS / CONICET - IESyPPat / UNPSJB
mcerdeira@outlook.com

² La población de la ciudad era de 103.795 habitantes en 2001, 186.000 habitantes en 2010 y 201.228 en 2022. (CENSO INDEC)

comercio, transporte y servicios de la Cuenca Petrolera del Golfo San Jorge. Desde su descubrimiento en 1907, la actividad petrolera marca la vida económica, social y cultural de la ciudad.

El período analizado (2003-2007) muestra una ciudad en transformación y recuperación luego de los impactos de la década del 90 y la crisis del año 2001. Durante los años 90, en el marco de las políticas neoliberales del gobierno de Carlos Menem, la ciudad y la región atravesaron un profundo cambio con la reestructuración de la empresa estatal YPF y su posterior privatización, con la consecuente emergencia de altos índices de desempleo y recesión económica (CABRAL MARQUES, 2011:23; PACHECO, 2004). Durante ese período, el contexto de crisis social y económica y las reformas estatales que tendieron a la descentralización de competencias nacionales a las provincias y municipios, significó para el gobierno municipal, la necesidad de pensar en proyectos económicos, y también identitarios, alternativos al petróleo. En sintonía con una tendencia a nivel mundial, el gobierno local pone énfasis en las potencialidades del desarrollo local y de instrumentos de planificación estratégica³. En esta época las políticas culturales locales en un sentido amplio se alinearon con proyectos de reconfiguración urbana (BASILE, 2020). De este modo, el Plan de Desarrollo Estratégico de la Ciudad (1999) menciona la necesidad de jerarquizar el área de Cultura, como así también se pone énfasis en el desarrollo de la actividad turística, buscando destacar sus “atractivos culturales a través de un rescate histórico y cultural” y desarrollarla como una “ciudad de Congresos, ferias y convenciones”. Como ejemplo de esto, en 1997 se define a través de una Ordenanza Municipal⁴ el “Área del Museo Ferroportuario” declarando como Patrimonio histórico de la ciudad a Sitios y edificios del área costera de la ciudad (CERDEIRA, 2024). Asimismo el ingreso al nuevo milenio muestra una ciudad con una institucionalidad cultural débil y pequeña, expresada en términos de discontinuidades, infraestructura, jerarquía en el organigrama, presupuesto asignado y recursos humanos.

Entendemos a la política cultural como conjunto de intervenciones realizadas con el fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social (GARCÍA

³ Un ejemplo en este punto es el Plan de Desarrollo Estratégico de Comodoro Rivadavia del año 1999 en el cual se propone que con un proceso de planificación participativa el gobierno local “asuma y lleve adelante el nuevo rol de Promotor de Desarrollo Económico y Social en su territorio” (1999:6)

⁴ Ordenanza Municipal 6406/97

CANCLINI, 1987). Podemos decir que desde mediados del siglo XX, el principio de democratización, guió y legitimó la mayoría de estas intervenciones. Este es el modelo de “políticas de acceso a la cultura” fundamentalmente a través de grandes equipamientos culturales y de producción de oferta cultural directa y centralizada por parte del estado (BARBIERI, 2014; BAYARDO, 2008; FIORUCCI, 2007). Desde los años 70, se desplegó una mirada alternativa y complementaria al paradigma de la democratización, que consiste en modelos de política cultural más descentralizados, vinculados a políticas de reconocimiento y socioculturales, que incorpora la promoción de espacios de participación y expresión, denominadas políticas de democracia cultural (GARCÍA CANCLINI, 1987; URFALINO, 2022). En Latinoamérica este paradigma comienza en los contextos de transición democrática (GARCÍA CANCLINI, 1987:52,53) pero su auge se da en la primera década del siglo XXI.

Focalizando la mirada en las intervenciones desplegadas por los estados municipales, algunos autores refieren que a partir de los años 80 se lleva a cabo (en los países europeos) un proceso de desestructuración de la política cultural a escala nacional. Este proceso es descrito como una “reinención” de la política cultural a escala local vinculado al paradigma de democracia cultural, pero también vinculado con el giro hacia la economía como nueva perspectiva de evaluación y legitimación de la acción cultural pública, donde las ciudades aparecen como territorios privilegiados (RODRIGUEZ MORATÓ, 2005; BASILE, 2020). Estos procesos pueden ser pensados en la realidad latinoamericana y en Argentina a partir de los años 90, década en la que comienza un proceso de “descentralización” estatal que culmina con la Constitución de 1994. Estas políticas de descentralización significaron la cesión de competencias a provincias y municipios y estuvo vinculada a la crisis fiscal del Estado, a la distribución de los costos del ajuste así como a la atención de la cuestión social desde realidades más cercanas (GARCÍA DELGADO, 1998; BARROS, 2016). Basile (2020) argumenta que en ese contexto las políticas culturales locales confluyeron en la necesidad de modernizar y contribuir al desarrollo económico local, alineándose con proyectos de reconfiguración urbana que pudieran promover a la ciudad de manera competitiva dentro del circuito global mercantilizado. (BASILE 2020: 147, 155).

Desde los 90, pueden percibirse entonces los rasgos más característicos del sistema municipal argentino; un marco institucional con elevados niveles de autonomía

institucional y política, pero dotado de escasos recursos y con instrumentos potencialmente capaces para el ejercicio participativo, pero de uso limitado (CRAVACUORE, 2017). Este mismo autor señala y describe también un proceso de “recentralización” municipal en Argentina, a partir de la crisis de 2001, y más fuertemente a partir del 2003 con diseño centralizado de políticas públicas, inversión nacional en infraestructura, y también con la transferencia directa de recursos financieros desde nación a municipios. Su conclusión es que esta “recentralización” supone una “nueva modalidad de relaciones interjurisdiccionales” (Op.cit, 2017:11).

A partir de los años 2000, en el contexto de gobiernos progresistas dentro del “giro a la izquierda” en América Latina (STOESSEL, 2014) se produjeron transformaciones vinculadas a procesos de democratización, que en el campo de las políticas culturales apelaron a una ampliación de las nociones de democratización cultural, y a políticas culturales vinculadas a la democracia participativa y de base comunitaria (MORAIS, 2018). Estas transformaciones pusieron en escena también, las tensiones y limitaciones de los paradigmas de democratización y democracia cultural en las instituciones culturales públicas (LACARRIEU y CERDEIRA, 2016). Las políticas culturales entre los años 2003 y 2015, han sido analizadas en investigaciones centradas mayormente en la escala nacional (FERNANDEZ, 2020; ZAMORANO, 2016; LLANTADA, 2019; PRATO y SEGURA, 2018; BAYARDO et al. 2024), existiendo una mayor vacancia en el análisis en escalas provinciales o locales y en el vínculo entre jurisdicciones.

Entendemos que la ciudad como espacio de “lo local” es una configuración cultural como articulación compleja de la heterogeneidad social, con una lógica específica de interrelación entre las partes y una trama simbólica común (GRIMSON, 2011). Asimismo la construcción de estas comunidades situadas, con determinados tipos de agencia social, de sociabilidad y de reproductibilidad se realiza en un vínculo complejo con los proyectos de los estados nacionales (APPADURAI, 2001:199). Considerando estas perspectivas, entendemos que los modos de intervención en políticas culturales asumen características particulares en su despliegue en el espacio de “lo local”.

Desde estas perspectivas nos preguntaremos en esta ponencia ¿Cuáles son los principales lineamientos de las políticas culturales llevadas a cabo por los gobiernos locales de Comodoro Rivadavia, en el contexto y vínculo (o no) con las políticas culturales provinciales y/o nacionales? ¿Qué tipo de vínculo existía entre las distintas

jurisdicciones? ¿Qué aspectos incidieron y/o condicionaron las políticas culturales locales?

Para responder a estos interrogantes trabajé con una metodología que utiliza técnicas cualitativas. Realicé entrevistas a actores que participaron del proceso, y un relevamiento bibliográfico sobre investigaciones previas y de la prensa escrita.

El trabajo se estructura con una contextualización sociohistórica y luego se describe y analiza las políticas culturales nacionales y locales del período, y la vinculación entre ellas. Finalmente se realiza un apartado de conclusiones.

LAS POLÍTICAS CULTURALES NACIONALES DURANTE EL KIRCHNERISMO (2003-2007)

A fines del 2001, la Argentina atravesó una de las más profundas crisis de su historia en términos sociales, económicos y de representación política. El 25 de mayo de 2003 Néstor Kirchner asumió la presidencia de la Nación con un 22% de los votos desde el peronismo y apelando a la transversalidad, sumando a actores por dentro y fuera de la política institucional a integrar la coalición de gobierno. En este contexto, el Presidente apeló a un discurso refundacional que tenía al “neoliberalismo” como contrapunto de la retórica y de las iniciativas del gobierno: al mercado se le opondría el Estado, al juicio experto la voluntad política, al abandono estatal de las mayorías, la intervención distributiva y la justicia social. (PERELMITER, 2011: 88, 89)

¿Qué lugar ocupó la política cultural en este proceso? En términos generales, según PAÍS ANDRADE (2016) en la Argentina para todo el período 2003-2015, “gestionar” la cultura para el desarrollo inclusivo de la ciudadanía se resignificó como un imperativo en el marco de las políticas nacionales (2016:245). Asimismo, las políticas culturales plantearon nuevos horizontes democratizadores, descolonizadores y soberanistas con el desafío de articular lo nacional con la diversidad cultural y con los intereses del mercado (ZAMORANO, 2016).

En la editorial “Una década ganada: 10 años de transformaciones culturales”, el entonces Secretario de Cultura, Jorge Coscia, decía

Una nueva concepción cultural atraviesa la totalidad del proyecto puesto en marcha con la llegada al gobierno del presidente Néstor Kirchner. Este cambio se expresó también en las políticas llevadas a cabo por la SCN de la Presidencia de la Nación en sus múltiples y diversificadas áreas. (REVISTA NUESTRA CULTURA, 2013)

Nos detendremos en el período 2003-2007, como un primer momento del Kirchnerismo, que nos permitirá ponerlo, además, en relación con lo que sucedía a nivel local en la ciudad de Comodoro Rivadavia.

El gobierno de Néstor Kirchner (2003-2007) tuvo como Secretarios de Cultura a Torcuato Di Tella (desde mayo de 2003 hasta noviembre de 2004) y a José “Pepe” Nun (desde noviembre de 2004 hasta julio de 2009, ya en el mandato de Cristina Fernandez de Kirchner). Ambas primeras designaciones corresponden, si bien con trayectorias diferentes, a figuras de intelectuales no asociados directamente al peronismo y sin experiencia en la gestión pública. Esto puede leerse como una tradición que vincula a la Cultura (con mayúsculas) con la Razón, pero también, con cierta idea de transversalidad de los comienzos del Kirchnerismo⁵.

Di Tella mencionaba como principales líneas de su gestión "recuperar valores nacionales, integrando a todo el país y dando participación al pueblo, para que se exprese libremente" (LA NACIÓN, 25 de mayo de 2003). Entre los objetivos de la SCN se mencionaban entre otros: Fortalecer la dimensión nacional y latinoamericana de la cultura argentina; instalar la cultura como herramienta de construcción de la nacionalidad; preservar las identidades profundas de las diversas regiones culturales de la Nación; valorar las contribuciones de los pueblos originarios del continente a la cultura nacional; democratizar el acceso a la cultura; descentralizar radicalmente los ámbitos en que se crean, reproducen y guardan las expresiones de la cultura; valorar las expresiones populares de la cultura, tendiendo puentes entre ellas y las formas más elaboradas, sin desmerecer ninguno de estos modos de expresión de sentimientos. (MEMORIA DETALLADA DEL ESTADO DE LA NACIÓN, 2003).

Los dos años de gestión estuvieron marcados por discontinuidades y confrontaciones públicas. Algunas de las principales acciones realizadas fueron el impulso a iniciativas en museos y en el Registro Nacional de Bienes Culturales, la creación del Centro de Economía de las Actividades Culturales, y el programa de Organizaciones Populares y Empresas Recuperadas. (BAYARDO et. al, 2024). También aparecen iniciativas vinculadas a la inclusión social con una mirada transversal de la cultura, por ejemplo el Plan Nacional de Inclusión Cultural que incluía como programas

⁵ Diario La Nación. 25 de mayo de 2003. Di Tella: "Soy un socialista moderado que participará de un gobierno cuyo objetivo prioritario debe ser lograr la unión nacional"

integrado, en su primera etapa, por el Programa de Cultura en Cárceles, el Programa de Integración de Niños y Adolescentes Institucionalizados, el Programa de Integración de Adolescentes y Jóvenes en situación de Riesgo y el Programa de Integración de Culturas Originarias. (MEMORIA DETALLADA DEL ESTADO DE LA NACIÓN, 2004).

Se articulaba una mirada de la cultura como expresión de una identidad nacional (que reconoce también las identidades regionales) y un interés en el reconocimiento de expresiones populares (aunque, según lo expresado en los objetivos, aún conservando una idea de oposición entre “alta cultura” y cultura popular.). Asimismo, también existía según los programas, un interés en pensar la cultura en su transversalidad em pos de la inclusión y como recurso para el desarrollo económico.

La gestión de José Nun (2005-2009) retoma y profundiza alguna de estas iniciativas y consolida una idea de política cultural que entiende a la cultura en un sentido ampliado, vinculado a la inclusión social y como un componente central para la construcción de ciudadanía⁶. En el año 2006 se profundiza esta línea y se menciona como objetivo principal de la política cultural: “Incorporar a los sectores más vulnerables de la sociedad a través de una política cultural de concepción integral que incorpora a la cultura como un factor estratégico para el desarrollo humano”. Se explicita en el mismo documento que las acciones a desarrollar apuntan a: recrear y fortalecer los vínculos comunitarios; fortalecer las capacidades expresivas y la generación de una cultura democrática, plural y participativa; federalizar la Cultura; consolidar un criterio de ciudadanía plena para todos los argentinos, impulsando la reflexión y el pensamiento crítico como condiciones para fomentar la participación activa en la esfera pública; revitalizar nuestra identidad como nación a partir de la celebración del Bicentenario de la Revolución de Mayo. (MEMORIA DETALLADA DEL ESTADO DE LA NACIÓN, 2006)

Como vemos en alguno de estos objetivos se profundiza la idea de políticas culturales para la inclusión social y para el desarrollo humano. Asimismo es muy

⁶ Esto es expresado explícitamente en la Memoria institucional del año 2005. “La Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación entiende, en cambio, que la cultura abarca un objeto mucho más amplio, que incluye lo designado por esa definición restringida pero incluye, también, los conocimientos, las prácticas, las creencias, los valores, las normas, las costumbres y, en fin, las realidades no naturales que organizan y dan forma tanto a las relaciones cotidianas de una sociedad con el medio que habita como a los modos de articulación que tornan viable la vida en común y hacen posibles su reproducción y su cambio. Por ello, los lineamientos políticos trazados en este primer año de gestión responden a esta definición abarcativa del término.” (Memoria detallada del estado de la Nación, 2005:164).

interesante la incorporación de la noción de ciudadanía cultural, en tanto las políticas culturales promoverían una cultura democrática, plural y participativa, y también la alusión a los festejos del Bicentenario (hacia el año 2010) pensada como un hito para “revitalizar” la identidad como nación.

Esta gestión marcó los lineamientos, programas y principales líneas de acción que se mantuvieron muchas de ellas hasta el año 2015. Asimismo gran parte de su estructura organizativa se fue consolidando en estos años, aunque el reconocimiento pleno de la expansión de esta estructura en un nuevo organigrama fuera recién hacia el año 2013⁷.

Algunos de los puntos centrales de esta gestión en su vínculo con otras jurisdicciones fueron la creación del Sistema de Información Cultural de la Argentina (SINCA) en 2007 como un sistema de diagnósticos, información y cifras de alcance federal; la realización de los primeros dos Congresos Argentinos de Cultura (2006 y 2008) como “camino para integrar culturalmente al país”⁸; y finalmente la creación del Consejo Federal de Cultura en 2008 como hito de descentralización, en un espacio que nuclea a autoridades de cultura de todas las provincias.

LA GESTIÓN MUNICIPAL Y CULTURAL EN EL CONTEXTO NACIONAL Y PROVINCIAL (2003-2007)

Entre los años 1999 y 2003, gestión previa al período que analizamos, el gobierno local fue conducido por el intendente de la Unión Cívica Radical (UCR), Jorge Aubía. En ese mismo período en la provincia conduce un gobernador también de la UCR, José Luis Lizurume. Durante esa gestión el área de cultura adquirió el rango de Secretaría (fue Secretaría de Cultura y Turismo entre los años 1999 y 2001), pero luego, a partir de enero de 2002 volvió a ser una Dirección General a cargo de Guillermo Rodríguez⁹, en este

⁷ La Secretaría de Cultura de la Nación mantuvo el mismo organigrama entre los años 2002 (Decreto 1058/02) y 2013 (Decreto 587/2013)

⁸ Durante la gestión de Nun, se realizó el Primer Congreso Argentino de Cultura “Hacia Políticas Culturales de Estado: Inclusión Social y Democracia”, como resultado del cual se formuló la denominada Declaración de Mar del Plata (2006). En esta se afirman los derechos culturales como fundamento de las políticas públicas, el carácter multicultural del país y el respeto por las identidades de los pueblos originarios e inmigrantes que lo componen; la responsabilidad del Estado en el acceso a bienes y servicios culturales, el estímulo de las artes, la protección del patrimonio, y el desarrollo de una economía cultural acorde a los principios de la diversidad cultural de la unesco; la necesidad de modernizar y de jerarquizar la institucionalidad cultural en todos los niveles públicos, y de incrementar sustancialmente su presupuesto. Asimismo se convoca a la elaboración de un “Plan Estratégico Nacional de Cultura” retomando los aportes del Congreso y otros debates en todo el país, y a la construcción de un “Sistema Nacional de Información Cultural”. (Bayardo, 2008:31)

⁹ Guillermo Rodríguez nació en Río Gallegos, en 1947. Fue un escritor patagónico y director de Cultura entre 2002 y 2004 durante el gobierno radical de Jorge Aubía.

caso, dependiente de la Secretaría de Gobierno. Esa Dirección General contaba con tres Direcciones Simples: de Desarrollo Cultural, de Biblioteca Pública y Popular Municipal, y de Acción y Preservación Histórica, eran un total de 53 cargos ocupados¹⁰.

Uno de los puntos salientes de este período fue el proceso de recuperación de uno de los Galpones del Puerto para su uso como Centro Cultural de la Ciudad, llevado a cabo por un grupo de Artistas Autoconvocados, que luego formarían la Asociación Cultural El Puerto. En un trabajo reciente (CERDEIRA, 2024) mostramos cómo éste fue un punto “bisagra” en el campo cultural de la ciudad y puso en tensión algunas miradas sobre la política cultural local entre paradigmas de democratización cultural, democracia cultural y políticas culturales para la reconfiguración urbana. Por un lado, los Artistas Autoconvocados impulsados en el reclamo por cuadros burocráticos medios (en este caso el Director de Cultura) ponían en discusión la necesidad de contar con una infraestructura cultural que les permitiera desarrollar y mostrar sus actividades y reclamaban para sí la gestión de ese futuro espacio. Ante esta posición, el Gobierno Local mostró cierta apertura, no obstante, insistió en la necesidad de que ese espacio funcionara también como centro de convenciones. Finalmente, como veremos más adelante, las dos gestiones siguientes continuaron con el proyecto y el Centro Cultural se inaugura en el año 2011 com una perspectiva de democratización cultural¹¹.

La asunción de Néstor Kirchner -peronista y patagónico- en mayo del año 2003, acomoda y configura el escenario regional, provincial y local de cara a sus elecciones. La victoria de Kirchner, da impulso a los candidatos del PJ que triunfan en Provincia, y en la ciudad. En el mes de noviembre, Mario Das Neves es electo Gobernador con el 45,6% de los votos y Raul Simoncini como intendente de Comodoro Rivadavia con el 35,8% de los votos.

Raúl Simoncini era un médico hombre del PJ, sin experiencia en la gestión, que expresaba cierta idea de renovación política, su victoria fue narrada como “inesperada y sorpresiva”. En términos de vínculos interjurisdiccionales la gestión de Simoncini está marcada por una tensión central entre el gobierno local y el provincial. Simoncini no

¹⁰ Boletín Oficial Consejo Deliberante. Municipalidad de Comodoro Rivadavia 37/01

¹¹ Uno de los puntos en tensión de este proceso mostraba que Un proceso que comenzó bajo una premisa de la organización de la cultura por los propios hacedores, -que podemos ubicar en línea con una perspectiva de democracia participativa, aunque bajo la idea de “centralizar” las acciones en un Centro Cultural - devino en una infraestructura cultural que en sus modos de funcionar, lo hace bajo el paradigma de la democratización cultural.

estaba alineado ni respondía al liderazgo político de Das Neves, y buscaba, además, marcar una agenda regional propia¹².

Bajo su gestión la dirección de cultura pasa a ser Subsecretaría bajo la órbita de una Secretaría de Cultura y Turismo (en 2004) y Secretaría de Cultura, Ciencia y Turismo (a partir de 2005), a cargo de Mario Morón (escritor y también médico). En abril de 2004, asume como Subsecretario de Cultura, José Luis Tuñón (artista visual y médico psicoanalista), que fuera presidente de la Asociación Civil El Puerto. De modo similar a lo que sucedía a nivel nacional, los funcionarios elegidos para los cargos en Cultura no estaban vinculados a una afinidad partidaria sino personas provenientes de ámbitos intelectuales y/o artísticos.

En un primer acercamiento al período vemos que el vínculo con las políticas culturales nacionales pareciera estar más en el plano de un “espíritu de época”, de una visión general de la política en términos no partidarios que de financiamiento o realización de acciones concretas en el ámbito municipal. En relación a este punto uno de los funcionarios entrevistados refiere:

Se veía que en la mesa de discusión de presupuesto podía haber presupuesto para cultura, y eso era una novedad. (...) Había un plan regional, y patagónico de estas cuestiones culturales yo creo que, es un poco aquello que se empujaba políticamente como esperanza desde el kirchnerismo después del 2001 para la recuperación del país. Muchos nos sentimos identificados no necesariamente con el kirchnerismo pero sí con la idea de inaugurar nuevas áreas y generar identidades (...) nos subimos a algo que se estaba haciendo y en esa época y que trataba de romper con una cuestión de marketing, y una cuestión de venta y empezar a pasar por el lado de la producción de cosas no.(...)
Había como una historia un empuje, de la misma población para hacer este tipo de cosas no? y yo creo que sirvió el hecho de que económicamente esos años de Kirchner la gente empezó a encontrar soluciones (...) era la cosa de tener recursos y tener la libertad de decir podemos, tenemos la cabeza como para poder reglamentar, y modificar y hacer las leyes, y las normas sobre los recursos. Esa cosa se dijo por primera vez después del 2001 en la política de 2003 en adelante.
(ENTREVISTA 2)

En términos de institucionalidad cultural, al adquirir rango de Secretaría de Cultura y Turismo, le permitió contar con un presupuesto propio que representaba un

¹² Esto puede observarse en los encuentros entre intendentes de Chubut, organizados por el intendente, por ejemplo en simultáneo a actos del gobernador en Comodoro Rivadavia. “Reunión en Camarones de intendentes de Chubut y Santa Cruz impulsada por Simoncini”. Diario Crónica. 17 de mayo de 2004. Cabe destacar que Comodoro Rivadavia históricamente mantuvo cierta autonomía en relación a los gobiernos provinciales, por ser la ciudad con mayor población y recursos presupuestarios y productivos.

2,27% del presupuesto total municipal en 2004 y de 4,49% en 2005¹³. Esta expansión presupuestaria, según un funcionario se debía a cierto aval de la gestión

El decía (el Secretario de Hacienda), ustedes hagan, lo que se pasen de presupuesto, vemos, si funciona y se agrega para el año que viene. Así que a medida que la secretaría fue creciendo en actividades y en capacidades de financiar proyectos, el presupuesto se iba incrementando. (ENTREVISTA 1)

Durante esa gestión también se llevó a cabo una modificación del organigrama (que se mantuvo hasta 2023), había ahora una Subsecretaría de Cultura dentro de la Secretaría de Cultura, Ciencias y Turismo. Se aumentaron los cargos a 64, y las direcciones simples, pasaron a ser Direcciones Generales. Funcionarios destacan que esa gestión, que se expresa en ese organigrama, sentó las bases o “primer ladrillo” para lo que luego fue la secretaría en los siguientes veinte años (ENTREVISTA 1) y que existía cierta voluntad de institucionalizar las prácticas y “poner los papeles al día” (ENTREVISTA 2). También, que “muchas de las cosas que alcanzamos en esa época quedaron ahí, en la misma situación como cuando las dejamos” (ENTREVISTA 2)

En relación a la institucionalidad también se implementó un sistema de pasantías, articulado con la Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco y otro con el Gobierno Provincial. Para uno de los funcionarios este sistema permitía un mayor dinamismo y renovación de la institución y también una mayor profesionalización de su equipo de trabajo. Algunos de estos pasantes continúan hoy en funciones ya en la planta permanente de la Secretaría.

La tensión entre el gobierno provincial y el municipal se manifestaba también en el ámbito de Cultura. Uno de los funcionarios refiere algunos celos entre actividades de alcance provincial y regional que se hacían desde la gestión local, por ejemplo una muestra de artistas visuales chubutenses (ENTREVISTA 1). Otro de ellos (ENTREVISTA 2) refiere a una disputa en relación al patrimonio y la jurisdicción y residencia de la colección del Museo de Ciencias Naturales. Frente a eso el funcionario menciona un proceso de institucionalización, que permitió inventariar las colecciones, darles “residencia” en el museo local y lograr la plena “municipalización” del Museo (que, por su origen histórico, tenía una dependencia difusa entre la ciudad y provincia).

¹³ Boletín Oficial 37/2004 Consejo Deliberante Municipalidad de Comodoro Rivadavia.

Uno de los puntos de articulación con el Gobierno Provincial tuvo que ver con el acompañamiento de un programa de pasantías y con la inversión en infraestructura. Es a partir de 2004 cuando se logra que una parte del financiamiento para la obra del Centro Cultural sea transferido desde provincia y se termina de definir el uso cultural de ese espacio.

LAS POLÍTICAS CULTURALES DE LA GESTIÓN LOCAL

Uno de los principales diarios locales publicaba como noticia en la sección política “Tuñón ya está al frente de Cultura”. Allí decía: “el plástico valoró la amplia red de talleres barriales que tiene la ciudad, indicando que Comodoro es uno de los pocos municipios que tiene una experiencia tan rica en los barrios. El nuevo director también adelantó que el Secretario le pidió expresamente que trabaje en la designación de Comodoro como sede de un futuro Encuentro de Artes Visuales”¹⁴. Es interesante que en esta primera aparición como funcionario se marquen como líneas de la gestión una valoración de la dimensión territorial y de una acción que proviene de gestiones anteriores (el caso de los talleres barriales) y una línea vinculada a las artes visuales (que se corresponde con el perfil del funcionario).

Uno de los funcionarios refiere “una línea clara (de la gestión) era que la cultura no era espectáculo, esa la teníamos clara. Podría haber espectáculo, pero nos interesaba, si había una relación con la cultura central, digamos era para nutrir la propia.”(ENTREVISTA 1). Es interesante allí la primacía de lo local en relación a una idea de espectáculo (vinculado a una cultura central o foránea).

Aparece además, una idea de la cultura como recurso político (YÚDICE, 2002; WRIGHT, 1998):

El presupuesto siempre fue creciendo en función de lo que se iba haciendo. Eso tuvo buena recepción por parte de la ciudadanía dps nos enteramos que nos medían continuamente con encuestas.. creo que se empezó a generar esta idea que la cultura era redituable políticamente que después alcanzó su esplendor.. era la herencia del alfonsinismo de los recitales al aire libre. de todo ese “cultura para todos” digamos, entonces, hay ahí una herencia. nosotros nos criamos con eso. (ENTREVISTA 1).

Esto último permite pensar la gestión local vinculada a ciertas tradiciones democráticas y marcas generacionales pero que, a su vez, no están alejadas de una propuesta de transversalidad del kirchnerismo de los primeros años.

¹⁴ Diario Crónica, 4 de mayo de 2004.

En un interesante documento programático de 2006 se decía: “Entendemos que el Estado no produce cultura, ni ciencia ni deporte, pero que sí puede pensar estas actividades humanas como un derecho, y actuar en consecuencia, cuidando y potenciando su existencia y desarrollo”. Asimismo se remarcaba el rol del Estado en relación con los poderes del mercado

La política general está orientada a la intervención conciente y activa en los procesos de inclusión social, entendiendo a la exclusión como el eje central de la problemática social actual, a partir del poder del mercado como regulador de los intercambios sociales, reemplazando al estado en ese rol (...) El eje de las políticas pretendidas, se incluyen entonces en una tramitación democrática de los conflictos y las diferencias, contribuyendo a la formación de ciudadanos, responsables de sus derechos y deberes y con capacidad crítica en dinámico desarrollo (SECRETARÍA DE CULTURA, CIENCIA Y DEPORTE, MCR, 2006)

Al respecto un funcionario dice:

Se me bajaron todas las ideas elitistas que yo tenía, y aprendí después de un tiempo a que no puedo ir yo a poner mis propias ideas. Puedo aportar por acá y por allá, pero eso es un proceso, que el estado tiene que ver cómo aporta ahí, y mantenerlo vivo lo mas que se pueda. pero el estado no puede imponer ahí su criterio. (Entrevista 1)

También se hace mención a la participación de cultura en su transversalidad, por ejemplo “nos metimos con el área social. Teníamos contacto con los derechos humanos, participamos de todo ese movimiento que tenía que ver con la cultura en relación con lo que pasaba en la sociedad en lo social.” (Entrevista 1).

Aquí aparece una mirada de la política cultural transversal y vinculada a la democracia participativa. Dentro del Organigrama se creó la Dirección de Red Comunitaria, que alojó el programa de Talleres Barriales y el Programa de apoyo a las murgas y revalorización del carnaval.

La propuesta de Talleres Barriales se consolidó bajo esta dirección con los objetivos de “reparación de lazos solidarios, recreación de las tradiciones; participación en prácticas creativas y; transmisión de oficios y competencias”

En relación al Programa de apoyo las murgas y carnavales, ya a partir de 2004 se comenzaron con los corsos y murgas para el festejo de los carnavales, y se brindó asistencia técnica con talleristas y subsidios y apoyos para instrumentos, vestimentas y accesorios. Se mencionaban como objetivos del programa: el aprendizaje e incorporación

de pautas organizativas y “cambios en la visibilidad de los integrantes y disminución de la estigmatización”

En este sentido es interesante la referencia hacia una forma de pensar la gestión, que se enmarcaría en un modelo de democracia cultural, incipientemente institucionalizado en una forma de política cultural. Cabe destacar que muchos de los programas y acciones de esa gestión perduraron a lo largo de los años, por ejemplo la creación de la Banda Municipal, el Fondo Editorial Municipal, y los talleres barriales que se mantuvieron y aumentaron en alcance y presupuesto.

REFLEXIONES FINALES

En la presente ponencia describimos y analizamos las políticas culturales de la ciudad de Comodoro Rivadavia en el período 2003-2007, buscando contextualizarlas y dar cuenta de los vínculos con lo que sucedía en términos políticos en general y de política cultural en particular, en las jurisdicciones provincial y nacional.

En principio observamos que, durante el período 2003-2007 se produce una situación en la cual los dirigentes de los tres niveles de gobierno pertenecen al peronismo en un sentido amplio. En este sentido Das Neves en la provincia y Simoncini en la ciudad, mostraron un acompañamiento y apoyo a las políticas y principales lineamientos del gobierno nacional. Observamos también que la dinámica en el vínculo provincia-municipio tenía características particulares. Este punto es interesante en tanto podemos pensar que, aún en un acuerdo general de línea política e ideológica, las relaciones de poder a nivel local van delimitando y configurando la agenda de la gestión. Así es como ciertos acuerdos permitieron, por ejemplo, la inversión en la construcción del Centro Cultural, mientras que, por otro lado, algunas iniciativas locales, eran resistidas por creer que se excedían en su alcance y jurisdicción. Vimos además, que la ciudad de Comodoro Rivadavia mantuvo históricamente una posición de relativa autonomía de recursos y financiamiento en relación al gobierno provincial, y que esto dio lugar a distintas configuraciones de poder.

En términos de los vínculos con el Gobierno Nacional, podemos decir que en el caso de las políticas culturales locales, estas se vieron influenciadas por cierto clima de época, y lineamientos generales del gobierno nacional en tanto una oposición a iniciativas del neoliberalismo vinculadas al marketing o la cultura del espectáculo. Asimismo

aparecen referencias a pensar la cultura en su transversalidad, en proyectos para la inclusión social o el abordaje de problemáticas sociales y a la cultura como recurso político. En sintonía con lo que sucedía a nivel nacional, como un sentido de época y vinculado a la recuperación económica, observamos el fortalecimiento de la institucionalidad cultural de la ciudad en términos de organigrama y presupuesto.

No hemos podido dar cuenta de un vínculo directo entre los programas y acciones de la política cultural nacional en relación a las políticas culturales locales. En principio y a futuro, una línea de trabajo a analizar son las formas organizativas y de gestión, por parte de la Secretaría de Cultura de la Nación en el período analizado, que podrían haber habilitado una descentralización hacia los niveles locales. Si bien relevamos algunas experiencias de federalización de la gestión, por ejemplo el caso del SINCA o de la creación del Consejo Federal de Cultura, estos mantenían vínculo con los gobiernos provinciales.

Otro punto a profundizar en trabajos posteriores es cómo se dió la relación entre jurisdicciones en los años posteriores a 2007, y en todo caso, si ocurre la “recentralización” del vínculo entre municipios y el gobierno nacional en el caso de las políticas culturales locales en general y de Comodoro Rivadavia en particular.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APPADURAI, A. **La modernidad desbordada**: Dimensiones culturales de la globalización. México: Ediciones Trilce-FCE, 2001 [1996].

BARBIERI, N. Cultura, políticas públicas y bienes comunes: hacia unas políticas de lo cultural. **En Kult-ur**. Vol. I, núm. 1. Barcelona, 2014.

BARROS, S. Estudios sobre el gobierno en la Argentina contemporánea; **Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales**; 77-170. Buenos Aires, 2016.

BASILE, M. Las políticas culturales municipales en los años noventa. El caso de la ciudad de Córdoba (Argentina, 1991-2003). En: **Mediaciones**, 25 (16). Pp. 142-157. 2020

BAYARDO, R. **Políticas Culturales en Argentina**. En RUBIM, A. y BAYARDO, R. (Eds.). **Políticas Culturais na Iberoamérica** (pp. 19-49). Salvador, Brasil: EDUFBA. 2008.

BAYARDO, R. et. al. **(Dis)continuidades de las políticas culturales en Argentina (2003-2023)**. En Canelas Rubim et. al [Coords.] **Políticas culturales en el siglo XXI en ocho países de América latina**. Buenos Aires: CLACSO, pp.25-78. 2024.

CABRAL MARQUES, D. Hacia una relectura de las identidades y las configuraciones sociales en la historia petrolera de la ciudad de Comodoro Rivadavia y de la Cuenca del Golfo San Jorge. **IV Jornadas de Historia Social de la Patagonia Santa Rosa**. 2011.

CERDEIRA, M. La creación del Centro Cultural de Comodoro Rivadavia (2001-2011). **XII Jornadas de Sociología de la UNLP**. En prensa. 2024.

CRAVACUORE, D. La recentralización municipal en Argentina. **Estado Abierto**. 2(1), pp. 167-190. 2017.

FERNANDEZ, C. Estado y políticas culturales en Argentina. Un análisis comparativo entre el Kirchnerismo y la Alianza Cambiemos (2007-2017). **Revista Sociohistórica**. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP, Núm. 45. 2020

FIORUCCI, F. La administración cultural del peronismo. **Latin American Studies Center**. University of Maryland, College Park. Working Paper n°20. 2007.

GARCÍA CANCLINI, N. **Políticas culturales en América Latina**. Grijalbo. México. 1987.

GARCÍA DELGADO. **Nuevos escenarios locales**. El cambio en el modelo de gestión en J.C.VENESIA (Comp.) IDR, CEI – UNR, FLACSO. 1998.

GRIMSON, A. **Los límites de la cultura**. Crítica de las teorías de la identidad. Buenos Aires, Siglo XXI editores. 2011.

LLANTADA, N. “Políticas culturales en Argentina”, **Cuadernos de Antropología**, No. 22: 9-22 Julio-Diciembre. ISSN: 0328-9478 (impreso). 2019.

MORAIS, I. Cartas, juegos y naipes. Producción teórica sobre organizaciones y políticas culturales argentinas entre 2002 y 2017. En PRATO, A y SEGURA, M. (Ed.) “**Estado, sociedad civil y políticas culturales Rupturas y continuidades en Argentina entre 2003 y 2017**”. RCG Libros. Buenos Aires. 2018.

PACHECO, M. **De capital del petróleo a capital de la esperanza**. Reestructuración del estado, privatización de la petrolera estatal y nuevas festividades en Comodoro Rivadavia. Tesis de Maestría en Antropología Social. UNM. 2004.

PAIS ANDRADE, M. **Políticas y Gestión cultural pública en Argentina**: Apuntes teóricos-metodológicos para su investigación/intervención; Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras; 2016; 243-275. 2016.

PERELMITER, L. **La burocracia asistencial en funcionamiento Relaciones y prácticas en la vida íntima del Ministerio de Desarrollo Social de la Nación Argentina (2003-2009)**. Tesis de Doctorado. Facultad de Ciencias Sociales. UBA. 2011.

PRATO, A y SEGURA, M. (Ed.) “**Estado, sociedad civil y políticas culturales Rupturas y continuidades en Argentina entre 2003 y 2017**”. RCG Libros. Buenos Aires. 2018.

RODRÍGUEZ, MORATÓ, A. La reinención de la política cultural a escala local: el caso de Barcelona. **Sociedade e Estado**, vol. 20, núm. 2, mayo-agosto, 2005, pp. 351-376. Universidade de Brasília. Brasília, Brasil. 2005.

STOESSEL, SOLEDAD « Giro a la izquierda en la América Latina del siglo XXI. », **Polis** [En línea], 39 | 2014, Publicado el 22 enero 2015, consultado el 30 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/polis/10453>

URFALINO, P. **La invención de la política cultural**. RGC. Caseros. 2022 [1996]

ZAMORANO, M. La transformación de las políticas culturales en Argentina durante la primera década kirchnerista: entre la hegemonía y la diversidad. Aposta. **Revista de Ciencias Sociales**, 70, 53-83. 2016.

Documentos oficiales

Decreto Presidencia de la Nación 1058/02 y 587/2013)

Boletín Oficial Consejo Deliberante. Municipalidad de Comodoro Rivadavia 37/01.

Ordenanza Municipal 6406/97/.

Memoria detallada del estado de la Nación. Jefatura de Gabinete de Ministros. 2003, 2004, 2005, 2006, 2007

Plan de Desarrollo Estratégico de Comodoro Rivadavia 1999.

Documentos de Prensa

Crónica (2001). Crónicas del Centenario. Diario Crónica.

Revista La Cartelera. Secretaría de Cultura. Comodoro Rivadavia.

Revista Nuestra Cultura n° 19 (2913). Secretaría de Cultura de la Nación.

Diario La Nación. 25 de mayo de 2003. “Confirman a Torcuato Di Tella como Secretario de Cultura” <https://www.lanacion.com.ar/cultura/confirman-a-torcuato-di-tella-como-secretario-de-cultura-nid498693/>

Diario Crónica. 4 de mayo de 2004. “Tuñon ya está al frente de Cultura”

Entrevistas citadas:

Entrevista 1. Funcionario de la Secretaría de Cultura y Turismo. Realizada en Septiembre de 2024.

Entrevista 2. Funcionario de la Secretaría de Cultura y Turismo. Realizada en Octubre de 2024.

MESA XXXI
Patrimônio e
Memória III

MEMÓRIA, TRABALHO E IDENTIDADE: O PAPEL DA EDUCAÇÃO PATRIMONIAL NO CENTRO DE MEMÓRIA DA INDÚSTRIA TÊXTIL DE PARACAMBI

Allana Pessanha de Moraes¹

Julietta Romeiro²

RESUMO: Este artigo realiza uma discussão sobre a importância da memória coletiva como elemento de formação da identidade e de coesão das comunidades. Em Paracambi, no Rio de Janeiro, esta memória da população esteve durante um longo período vinculada à história da Companhia Têxtil Brasil Industrial (CTBI). Assim, o objetivo deste trabalho é ressaltar a relevância do Centro de Memória da Indústria Têxtil de Paracambi como espaço de reflexão e sensibilização desta memória coletiva. Através de iniciativas voltadas para educação patrimonial, o Centro de Memória tem fomentado uma participação ativa da comunidade na intervenção do patrimônio histórico e cultural da cidade, e se consolidado como um espaço fundamental para a reunião de documentação, conservação e divulgação dos registros históricos da CTBI e de seus trabalhadores.

PALAVRAS-CHAVE: Memória. Trabalho. Educação Patrimonial.

INTRODUÇÃO

A memória coletiva constitui um componente fundamental na construção da identidade de uma comunidade, uma vez que compreende um conjunto de recordações partilhadas que conferem sentido à experiência coletiva, moldam os referenciais identitários e desempenham um papel central na coesão social. Sua formação se dá através das interações

¹Allana Pessanha de Moraes é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Educação, Contextos Contemporâneos e Demandas Populares da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (PPGEDUC/UFRRJ), pedagoga e integrante da equipe do Centro de Memória da Indústria Têxtil do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ) Campus Paracambi. E-mail de contato: allana.moraes@ifrj.edu.br

²Julietta Romeiro é doutora em Ciências Humanas (Sociologia) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ) Campus Paracambi e coordenadora do Centro de Memória da Indústria Têxtil de Paracambi. E-mail de contato: julietta.romeiro@ifrj.edu.br

sociais estabelecidas por indivíduos e instituições, mediadas pela cultura (Halbwachs, 1990). Em Paracambi, no estado do Rio de Janeiro, a história da cidade e a memória de sua comunidade estiveram intimamente ligadas à história da Companhia Têxtil Brasil Industrial (CTBI), uma das mais significativas indústrias têxteis do estado que, em decorrência de sua estrutura e poder, acabou moldando a vida social, econômica e cultural da região ao longo de décadas.

Construída na segunda metade do século XIX, a Companhia se tornou um dos símbolos do desenvolvimento do Brasil Imperial ao introduzir novos maquinários no setor têxtil, trazendo a promessa de um volume maior de produção, bem como um aumento na qualidade dos tecidos que eram produzidos até então no país. Junto a isso, como uma alternativa à carência de mão de obra na região, a empresa instituiu um modelo de gestão de “fábrica com vila operária”, ampliando seu poder patronal para além das relações de trabalho, criando padrões e regras de comportamento que passaram a organizar e a conformar as relações sociais que eram estabelecidas na vila operária (Keller, 2007). Sua abrangência e poder acabaram conferindo à Companhia centralidade na organização da vida social, econômica, política e cultural de Paracambi, sendo um elo imprescindível na construção da memória e da identidade da classe trabalhadora da cidade.

Após 125 anos de funcionamento, a Companhia Brasil Industrial encerrou as suas atividades em decorrência de crises financeiras sistemáticas e de mudanças no cenário econômico internacional nos anos 1990. Com o fechamento e o fim do trabalho na fábrica, encerraram-se os vínculos que ligavam patrões e trabalhadores, e este espaço – que até então era centralizador e responsável pelo agrupamento desses atores sociais durante muito tempo – fragilizou-se, impactando a dinâmica da comunidade e, consequentemente, os elementos que sustentavam a memória coletiva daquele grupo. Segundo Pierre Nora (1993), os lugares de memória surgem precisamente quando há uma ruptura no elo direto entre a experiência vivida e a memória coletiva. No caso da fábrica, o fim de suas atividades não apenas desarticulou a convivência diária dos trabalhadores, mas também ameaçou apagar as histórias, práticas e valores que foram construídos ao longo do tempo nesse espaço.

Nos anos 2000, as dependências da antiga fábrica foram compradas pela Prefeitura Municipal de Paracambi e transformadas em um dos mais ousados polos educacionais do estado do Rio de Janeiro, com a presença de instituições públicas de ensino de nível médio e superior, bem como com a oferta de cursos livres de artes. No entanto, apesar dos esforços da

Prefeitura para a conservação e preservação do patrimônio material da Companhia Brasil Industrial, não houve no município nenhuma ação institucional voltada para a história do trabalho e memória da classe trabalhadora.

O Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ) é uma das instituições que fazem parte do complexo educacional que hoje é chamado de “Fábrica de Conhecimento”. O reconhecimento da importância histórica do prédio e, sobretudo, da história daqueles que colaboraram para a construção da cidade de Paracambi, acabaram levando à instituição a criar, em 2018, o *Núcleo de Estudos e Centro de Memória da Indústria Têxtil de Paracambi*. Pautado nas premissas da educação patrimonial, o Centro de Memória tem como objetivo ser um espaço voltado para a reflexão e sensibilização da memória coletiva, adaptando-a aos novos contextos e realidades, propondo uma participação ativa da comunidade na intervenção/invenção do patrimônio.

Segundo Santos e Santos (2022, p. 01), a memória é uma categoria essencial para a reprodução do ser social, desempenhando um papel indispensável na acumulação de conhecimentos, técnicas e materiais necessários para a continuidade da vida em sociedade. Embora o trabalho seja responsável por criar causalidades, sem a memória tais realizações seriam efêmeras, limitadas a dados que poderiam ser rapidamente esquecidos, comprometendo o contínuo processo de aquisição e acumulação de conhecimento.

A educação patrimonial propõe a preservação da memória e favorece a construção de identidades culturais mais resistentes e reflexivas de seu valor histórico, cultural e social. Consequentemente, gera a responsabilidade na busca, no reconhecimento e na perspectiva de intervenção ao patrimônio, contribuindo para a formação de um sujeito que consegue discernir e transcender à sua herança e experiência adquirida, “lança-se o homem num domínio que lhe é exclusivo – o da História e o da Cultura” (Freire, 1984, p. 36).

Partindo disso, o objetivo deste artigo é destacar a importância do Centro de Memória da Indústria Têxtil de Paracambi no processo de valorização e preservação do patrimônio histórico e cultural da cidade de Paracambi. Através de projetos voltados para a educação patrimonial, o Centro de Memória vem sendo um importante espaço de agrupamento de documentação, de conservação e divulgação dos registros históricos de Paracambi, da Companhia Têxtil Brasil Industrial e de seus trabalhadores.

MEMÓRIA E TRABALHO: A HISTÓRIA DA COMPANHIA TÊXTIL BRASIL INDUSTRIAL

A história do município de Paracambi, localizado na Baixada Fluminense, tem seu nascimento vinculado à antiga Companhia Têxtil Brasil Industrial. Fundada em 1871 com o objetivo de fabricar tecidos finos de algodão e de boa qualidade, já que até então no Brasil a produção era destinada a confecção de sacos e vestimentas mais rudes, a Companhia fazia parte do projeto de modernização do Brasil Imperial, sendo a primeira grande indústria têxtil do Brasil (Stein, 1979).

Ao longo de seus 125 anos de operação, a “Fábrica”, como é popularmente conhecida pelos moradores de Paracambi, desempenhou um papel fundamental na configuração espacial do município através da construção da vila operária e da posse de boa parte das terras da região. Além disso, a empresa foi responsável pela criação de uma rede de assistência anteriormente inexistente, abrangendo serviços como escola, creche e atendimento médico. Soma-se a isso o fato de a empresa ser a dona do clube e do campo de futebol, sendo a principal responsável por promover atividades recreativas, esportivas e de lazer na comunidade.

A centralidade e onipresença da Companhia nas dinâmicas sociais permitia à empresa um rígido controle sobre a vida dos trabalhadores, que ultrapassava os limites do trabalho e se alastrava para as atividades no clube, no campo de futebol, na vendinha, na igreja e na vila operária. No entanto, como destaca Paulo Keller (2007), apesar de a Companhia ser a proprietária da vila e exercer poder sobre as dinâmicas ali instituídas, ela era também “o lar dos operários, um espaço onde o operariado tecia cotidianamente relações sociais dotadas de sentido” (p. 121).

Durante boa parte do século XX, a história dos moradores de Paracambi se cruzava e se fundia com a história da fábrica, direta ou indiretamente, como resultado das peculiares relações que o modelo “fábrica com vila operária” era capaz de promover (Keller, 2007). A intrínseca relação entre trabalho e vida pessoal acabou afetando diretamente a construção da identidade local. Ser operário e, especificamente, *trabalhador* da Companhia Têxtil Brasil Industrial, era aquilo que sustentava a identidade e o senso de pertencimento a uma coletividade da classe trabalhadora local.

No entanto, como pontua Keller (2007), o declínio do modelo “fábrica com vila operária”, as mudanças de gestão, as crises internas da Companhia, o atraso tecnológico, a crise nacional do setor têxtil e as mudanças nas relações de trabalho acabaram por enfraquecer os vínculos que uniam os operários à fábrica e, conseqüentemente, seu senso de pertencimento e sua identidade coletiva.

Em 1996, com o fechamento da Companhia Têxtil Brasil Industrial e o declínio do setor têxtil na cidade³, o imponente prédio da Fábrica e seu entorno foram comprados pela Prefeitura Municipal de Paracambi. A vila operária, o clube Cassino e o campo de futebol, denominado *Brasil Industrial Esporte Clube* (BIEC) até hoje, já haviam sido desmembrados pela empresa anos antes: as casas foram vendidas aos antigos operários pelo sistema de crédito do Banco Nacional da Habitação (BNH) ainda nos anos 1970; o clube Cassino, local de bailes e festividades, foi repassado para a Prefeitura; o campo esportivo passou a ter sócios e a ser gerido por uma direção própria. O dismantelamento desses espaços e o fim do trabalho na Companhia encerrou um longo ciclo de vinculação entre patrões e trabalhadores, bem como enfraqueceu os laços comunitários e identitários que vinculavam os trabalhadores. A despeito da existência de um sindicato têxtil na cidade, ele não foi capaz de manter suas atividades ou promover ações de fortalecimento de uma memória trabalhadora após o fechamento das fábricas de tecidos.

Em meio a esse conjunto de mudanças e diante das novas configurações espaciais, sociais e econômicas que começaram a emergir no município, a noção de uma memória operária coletiva acabou sendo esquecida⁴. Apesar de histórias individuais de antigos trabalhadores terem a antiga Companhia Têxtil Brasil Industrial como centro de suas narrativas, a ausência de ações e de políticas de valorização e salvaguarda da história da cidade acabou reduzindo a memória do trabalho têxtil de Paracambi às biografias de seus operários. Nesse contexto, fotografias, documentos, objetos decorativos, máquinas e quadros, dentre tantos outros itens, acabaram dispersos, compondo apenas o acervo pessoal de algumas pessoas na cidade.

³Além da Companhia Têxtil Brasil Industrial, existiam em Paracambi outras duas grandes indústrias têxteis denominadas Crow e Maria Cândida, ambas fechadas nos anos 2000.

⁴É preciso destacar que, desde o fechamento da Brasil Indústria, alguns moradores de Paracambi tiveram um papel importante no processo de criação de um acervo sobre a história da cidade, dos quais destacam-se os professores Paulo Keller e Marcelo Armond e Cleia Natal.

A ausência de uma política estruturada de preservação patrimonial resultou diretamente na perda de elementos fundamentais da memória coletiva local. A fragmentação e dispersão das histórias de vida, das fotos, documentos e objetos que marcaram a história da cidade e de milhares de pessoas, acabaram dificultando a construção de uma memória coletiva e, conseqüentemente, a construção de uma narrativa que fosse capaz de conectar as novas gerações com o local onde elas vivem. Essa desconexão compromete não apenas o reconhecimento do valor histórico da antiga Companhia e da história da cidade, mas sobretudo, invisibiliza a história do trabalho e dos operários que contribuíram para a configuração da cidade que temos hoje.

O CENTRO DE MEMÓRIA DA INDÚSTRIA TÊXTIL DE PARACAMBI

Após a compra da Fábrica em 2001 pela Prefeitura, o espaço que até então havia sido ocupado por umas das mais expressivas fábricas de tecido do estado do Rio de Janeiro e do Brasil acabou sendo refuncionalizado, passando a abrigar inúmeras instituições de ensino e artes. Rebatizado como “Fábrica do Conhecimento”, o espaço passou a acolher instituições como o CEDERJ, o IFRJ, a FAETEC (Fundação de Apoio à Escola Técnica), a Escola de Música Villa-Lobos, a Escola de Dança Curió, bem como inúmeros cursos livres e secretarias vinculadas à estrutura da Prefeitura Municipal. Dada a diversidade de cursos e atividades ofertadas de forma gratuita, atualmente a “Fábrica do Conhecimento” é um relevante polo educacional da Baixada e do Sul Fluminense, contando com um público estimado de 6 mil pessoas, entre alunos e servidores públicos. Além disso, parte das terras que pertenciam à Companhia foi convertida no Parque Municipal do Curió, uma reserva ambiental com 913 hectares de Mata Atlântica, consolidando-se como o segundo maior parque do estado do Rio de Janeiro.

O Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ) ocupa, hoje, boa parte do prédio principal da Fábrica. Inaugurado em 2008, possui aproximadamente 1200 alunos e 150 servidores, destacando-se na oferta de cursos técnicos integrados na área de mecânica e eletrotécnica, licenciatura em matemática, bacharelado em engenharia mecânica e pós-graduação em educação e diversidade. Além disso, o Campus Paracambi desenvolve inúmeros projetos de ensino, pesquisa e extensão, conferindo a ele reconhecimento e legitimidade por parte da comunidade pela sua excelência e compromisso com a educação pública.

Desde 2016 são realizados projetos no Campus Paracambi voltados para a temática da história da Fábrica e de seus trabalhadores⁵. No entanto, apenas em 2019 foi criado o Núcleo de Estudos e Centro de Memória da Indústria Têxtil de Paracambi, localizado nas dependências do IFRJ Campus Paracambi. Composto por servidores da instituição e representantes da comunidade, ele tem como missão investigar, conservar, documentar, analisar e divulgar os aspectos relacionados ao processo de industrialização e desenvolvimento da cidade, bem como valorizar a memória do trabalho e de seus trabalhadores.

Uma das principais motivações para a criação do Centro de Memória deve-se ao reconhecimento de que o prédio que hoje é ocupado pelo Instituto existe para além de seu espaço físico, de suas antigas máquinas e relações de trabalho – trata-se de um espaço que existe nas lembranças, nos afetos, nas amizades, nas experiências e falas de todos aqueles que um dia lá trabalharam. Ele compõe o cenário das centenas de histórias de vida e na forma como a coletividade se percebeu e se interpretou ao longo do tempo, sendo aquilo que Nora (1993) definiu como um “lugar de memória”. De acordo com o autor, os “lugares de memória” podem ser entendidos como espaços onde a memória se entrecruza com o concreto, com os objetos, com as imagens e espaços abarcando, simultaneamente, uma dimensão material, simbólica e funcional em que diversos elementos se inter cruzam e criam teias de sentidos e significados específicos, e por isso não podem ser pensados de forma desassociada.

O Centro de Memória da Indústria Têxtil de Paracambi é um espaço educativo que se apresenta como o primeiro esforço institucional do município voltado para preservar e valorizar esses “lugares de memória” e suas múltiplas dimensões. Vinculado ao IFRJ Campus Paracambi, seu objetivo é criar ligações entre o passado e o presente, entre as memórias individuais e coletivas, garantindo às novas gerações um entendimento problematizado sobre sua história.

Desde a sua criação, o Centro de Memória vem desenvolvendo várias ações educativas em Paracambi, divulgando a história da cidade e convocando à comunidade a participar do seu processo de construção. A resposta da população foi imediata e o Centro de Memória prontamente recebeu inúmeras doações de antigos operários e da comunidade local, tais como fotos, documentos e objetos que ajudaram a reconstruir a história da cidade e dos

⁵Em 2016, a professora e historiadora Angelissa Azevedo desenvolveu o projeto “Fábrica de Memórias”, em que ela entrevistou inúmeros ex-operários da Brasil Industrial.

trabalhadores. O reconhecimento da importância histórica do prédio que abrigava a Fábrica, bem como as particularidades da história local, levaram a Prefeitura Municipal de Paracambi a ceder para o IFRJ- Campus Paracambi em 2024, uma área dentro do complexo da Fábrica do Conhecimento, para a construção do futuro Museu da Indústria Têxtil de Paracambi.

A EDUCAÇÃO PATRIMONIAL: CAMINHOS E POSSIBILIDADES PARA O CENTRO DE MEMÓRIA DA INDÚSTRIA TÊXTIL DE PARACAMBI

Assim como muitas cidades da Baixada Fluminense, a cidade de Paracambi vem passando por um intenso processo de urbanização que, apesar de trazer benefícios para a comunidade, acaba por deixar vulneráveis e, por vezes esquecidos, esses “lugares de memória”. Isso pode ser identificado no desconhecimento da população sobre o tombamento do prédio da Fábrica⁶ e suas imediações; nas intervenções inadequadas dentro da área tombada promovidas, muitas vezes, pela própria Prefeitura Municipal de Paracambi; na ausência de organizações populares de defesa e conservação do patrimônio municipal e no afastamento da comunidade de sua própria história. Tal cenário é apontado por José Clerton Martins (2015) como um processo recorrente no Brasil. Para o autor, o afastamento e a ausência da participação popular nos processos decisórios sobre a preservação do patrimônio cultural indicam uma grave violação do direito à memória e se apresentam como impasses no que diz respeito às políticas de preservação patrimonial. Como destaca Milton Santos (1998), o fato de viver em um território não é sinônimo de um vínculo com esse espaço. Isso porque o território não pode ser entendido como um simples conjunto de objetos, mas sim como um dado simbólico que se constrói na intrínseca articulação entre os espaços e os símbolos, gerando as bases da territorialidade e da própria identidade.

Nesse contexto, a educação patrimonial emerge como uma possibilidade de intervenção na realidade, ao expandir as práticas educacionais para além da sala de aula e colocar o patrimônio cultural no centro do debate. Segundo Márcia Bezerra (2020), a educação patrimonial é capaz de criar mecanismos de sensibilização entre sujeitos, sua própria história e o patrimônio, sendo um mecanismo fundamental nos processos de reivindicação dos direitos coletivos e de fortalecimento da identidade e cidadania. É através

⁶O conjunto fabril foi tombado provisoriamente em 16 de dezembro de 1985 pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC), incluindo o prédio central, a usina de força, a casa do diretor, a capela de Nossa Senhora da Conceição e edificações complementares. Disponível em: http://www.inepac.rj.gov.br/index.php/bens_tombados/detalhar/173. Acesso em: 16 jan. 2025.

da participação mútua por parte das comunidades e indivíduos do seu Patrimônio, que a Educação Patrimonial pode ser significativa.

Importante destacar que a educação patrimonial é reconhecida como uma estratégia essencial para a preservação e valorização do patrimônio cultural pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), órgão responsável pela proteção do patrimônio cultural no Brasil. O IPHAN define a educação patrimonial como um processo que promove a sensibilização das comunidades para a importância de seus bens culturais, sejam eles materiais ou imateriais, incentivando sua preservação e uso sustentável. A partir da Portaria do IPHAN n.º 137, lançada em 2016, identificamos a compreensão do órgão sobre a educação patrimonial:

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 sócio-histórica das referências culturais, a fim de colaborar para seu reconhecimento, valorização e preservação (IPHAN, 2016).

Assim, ao integrar o patrimônio cultural às práticas educacionais, a Educação Patrimonial proporciona um meio eficaz para a intervenção e o engajamento da comunidade com a sua história e identidade. A compreensão da educação enquanto um processo social que se estabelece na interface das relações que os sujeitos constroem ao longo de sua vida faz com que qualquer espaço possa se tornar um espaço educativo, desde que ele estimule o desenvolvimento de experiências, da convivência, do agir e do pensar (Goulart, 2010). É desta forma que a educação patrimonial não se limita à transmissão de conhecimentos, mas se torna um processo ativo de construção de sentido e valorização dos bens culturais ao mesmo tempo em que fortalece a identidade coletiva e promove a coesão social.

Baseado nesses princípios da Educação Patrimonial, o Centro de Memória da Indústria Têxtil vem desenvolvendo ações de cunho educativo, de pesquisa e extensão, que buscam criar pontes entre as histórias individuais e coletiva, permitindo que a comunidade possa compreender a importância de sua história e de seu legado para as gerações futuras. Essas ações tiveram início em 2021, com o evento de comemoração dos 150 anos da antiga Companhia. Organizado de forma remota, em decorrência das diretrizes sanitárias impostas pela pandemia do Covid-19, o evento contou com a participação de pesquisadores, ex-operários e figuras emblemáticas da cidade que discutiram a importância histórica do

patrimônio industrial existente em Paracambi, bem como ações futuras em relação à memória e o patrimônio. Neste mesmo evento foi promovido um concurso de redação para alunos do ensino fundamental e médio de todas as escolas da cidade com o tema “Brasil Industrial: passado, presente e futuro”.

Desde então, já foram desenvolvidos três projetos de pesquisa, além do primeiro projeto de extensão que atualmente se encontra em curso – todos com financiamento do IFRJ e apoio da Prefeitura Municipal de Paracambi. Esses projetos, que têm objetivos diversificados, buscam consolidar o Centro de Memória como um espaço de referência sobre a história da Companhia e seus trabalhadores, destacando a importância da classe trabalhadora na história da cidade. Os produtos resultantes dessas pesquisas têm sido convertidos em material para a realização de cursos e palestras sobre a história da cidade e orientado a criação de um *tour* pelas antigas dependências da Companhia. Além disso, os projetos têm contribuído para a organização do acervo doado pelos ex-operários e permitiram a criação de uma biblioteca e um banco de imagens *online*.⁷

Ao reafirmar a importância da Educação Patrimonial como um instrumento essencial para a preservação e valorização da história local, o Centro de Memória tem trabalhado para garantir à comunidade não só o fortalecimento de sua identidade, mas também garantir a construção de um espaço dinâmico de aprendizado e reflexão em que todos possuam voz e relevância.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisarmos a história de Paracambi e de seus moradores, é inegável a relevância que a Companhia Têxtil Brasil Industrial desempenhou na configuração das histórias individuais e coletivas. Isso fez com que o encerramento das atividades da fábrica inaugurasse não apenas uma nova realidade econômica no município, mas também provocasse uma reconfiguração nas dinâmicas sociais e nas narrativas de seus ex-trabalhadores sobre suas histórias individuais. A ausência de ações institucionalizadas voltadas para a salvaguarda dessa memória coletiva e de novos espaços que garantissem a manutenção dos laços comunitários acabou dispersando e fragmentando a história da Companhia e de seus operários.

⁷O Centro de Memória conta com um *website* onde vem sendo organizada uma biblioteca digital e um banco de imagens. O link de acesso é o seguinte: <https://www.memoriaoperariaparacambi.com.br/>

É esse sentido que o Centro de Memória da Indústria Têxtil de Paracambi emerge como uma iniciativa educacional e política voltada para a reconstrução e valorização da memória coletiva local e para a defesa do patrimônio industrial da cidade. Por meio de seus projetos, o espaço não apenas preserva e registra a trajetória da fábrica e de seus trabalhadores, mas também promove o engajamento da comunidade no reconhecimento de sua própria história. Isso ocorre por meio de cursos, palestras e da criação de um banco digital com textos, livros e documentos sobre a Companhia Brasil Industrial. Além disso, seus membros desempenham um papel ativo na defesa e no planejamento de ações voltadas à preservação da área tombada, em colaboração com os órgãos municipais e o Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC).

Ao tomar a educação patrimonial enquanto uma estratégia metodológica, o Centro de Memória busca possibilitar a sensibilização da comunidade de Paracambi sobre a relevância de seu patrimônio material e histórico. Ao integrar a comunidade nesse processo, o Centro de Memória tem procurado fortalecer o vínculo dos cidadãos com o seu território, seja através da valorização das histórias individuais dos seus ex-trabalhadores, da participação em eventos na cidade ou na recepção de visitantes às dependências da antiga fábrica têxtil. Essas ações, ainda que recentes, têm permitido a mobilização da comunidade local e a ressignificação de muitas histórias individuais, contribuindo diretamente para a formação de sujeitos críticos, responsáveis e mais participativos na defesa de sua herança histórica. A experiência de Paracambi e de seu Centro de Memória da Indústria Têxtil demonstra a importância da articulação entre memória, trabalho e identidade na construção de uma sociedade mais perceptiva e atuante sobre o seu passado e comprometida com a valorização do seu patrimônio.

REFERÊNCIAS

BEZERRA, Márcia. “Educação Patrimonial”. In: CARVALHO, Aline; MENEGUELLO, Cristina (Orgs.). *Dicionário Temático de Patrimônio: debates contemporâneos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2020.

FREIRE, Paulo. *Educação como prática de liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

GOULART, Bya. *Cadernos Pedagógicos: territórios educativos para a educação integral – a reinvenção pedagógica dos espaços e tempos da escola e da cidade*. Brasília: Ministério da Educação, ago. 2010.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). *Portaria IPHAN nº 137, de 27 de abril de 2016*. Estabelece princípios e diretrizes para a preservação do patrimônio cultural brasileiro. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 27 abr. 2016. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Portaria_n_137_de_28_de_abril_de_2016.pdf. Acesso em: 25 jan. 2025.

MARTINS, José Clerton de Oliveira. “Patrimônio cultural: sujeito, memória e sentido para o lugar”. In: PINHEIRO, Adson Rodrigo S. (Org.). *Cadernos do Patrimônio Cultural: Educação Patrimonial*. Fortaleza: Secultfor: Iphan, 2015. Disponível em: [EduPat_Cadernos_do_patrimonio_educacao_patrimonial_voli\(3\).pdf](#). Acesso em: 1 set. 2024.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*. São Paulo, 1993.

KELLER, Paulo. Apropriação da memória operária. In CIAVATTA, Maria (org.) *Memória e Temporalidades do Trabalho e da Educação*. Rio de Janeiro: Lamparina/FAPERJ, 2007. p. 117-128.

SANTOS, Alexandre de Jesus; SANTOS, Cláudio Eduardo Felix dos. Memória, imitação e assimilação na vida cotidiana. *Cadernos Cajuína Revista Interdisciplinar*, v. 7, n. 2, e2272, 2022. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.52641/cadcaj.v7i2.609>. ISSN: 2448-0916. Acesso em: 25 jan. 2025.

SANTOS, Milton. *O espaço e o cidadão*. São Paulo: Nobel, 1998.

STEIN, Stanley. *Origens e Evolução da Indústria Têxtil no Brasil, 1850/1950*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1979.

O AÇAÍ NA POLÍTICA CULTURAL: UM ENSAIO PELA MANUTENÇÃO DO PERTENCIMENTO MACAPAENSE¹

Fátima Lucia Carrera Guedes²

RESUMO: O açaí na Amazônia envolve alimentação, tradição, ancestralidade e, hoje, tenta resistir ao sistema de homogeneização cultural. Em Macapá/AP, o hábito de consumi-lo aponta-o como recurso indissociável da economia e bem de uso constituinte da identidade local. No entanto, o atual mercado lucrativo em expansão e intensificada comercialização local, nacional e internacional vem engendrando impacto social e perda cultural por descaracterizar a base alimentar da população. Assim, o objetivo deste trabalho, assentado em pesquisas de campo e bibliográfica, é propor uma inicial reflexão sobre a possibilidade de a política pública cultural assumir a construção de um modelo de formulação e implementação de política integrada e complementar entre a cultura e o setor produtivo do açaí, de forma a atingir a sustentabilidade e a preservação desse patrimônio natural e cultural local.

PALAVRAS-CHAVE: Açaí; identidade cultural macapaense; perda cultural.

INTRODUÇÃO

Em Macapá, o açaí (*Euterpe oleracea*) desperta interesses diversos e sua cultura evoca interesses multidisciplinares, permite distintos enfoques e usos e possui um caráter transversal que perpassa por diferentes arenas da vida cotidiana (Canedo, 2009; Macarian, 1980) da população. O açaí, além de movimentar a economia, constitui o alimento tradicional – como prato principal ou complementar – e diário nas refeições da população local e, particularmente, constitui o alimento básico e principal da população de baixa renda macapaense. A preferência alimentar evidencia uma ligação identitária e o enfoque, aqui, abarca os impactos da dinâmica de comercialização do açaí sobre o consumo e

¹ Este trabalho foi apresentado, em sua primeira versão parcial, no XXXIII Congresso Latino-Americano ALAS México 2022, ocorrido de 14 a 19 de agosto de 2022, na Universidade Nacional do México (UNAM), na Cidade do México. Num outro escopo, foi aprovado, em 2023, pelo 3º Fórum Internacional sobre a Amazônia; entretanto, não fora possível apresentá-lo e publicá-lo. Assim, dada a continuidade da pesquisa e novos dados, trazemos para apreciação e debate, agora, nesse XIV Seminário Internacional de Políticas Culturais da Fundação Casa de Rui Barbosa.

² Doutora em Ciências Sociais, vinculada ao Curso de Ciências Sociais do Departamento de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Amapá (DFCH/Unifap). E-mail: faguedan@uol.com.br.

cultura alimentar do macapaense. Desse modo, avaliamos o açaí enquanto elemento constituinte da identidade de lugar, assim, relaciona-se com a economia e a cultura local.

O mercado do fruto e a valorização da cultura alimentar do açaí crescendo, a comercialização se expandindo às regiões brasileiras e ao exterior e o fruto adentrando no mercado global, como vêm ocorrendo, impactam a população macapaense em diversos aspectos e nas dimensões social e cultural.

A globalização, ainda que opere sob a justificativa de oportunidades de “visibilizar” culturas d’antes desconhecidas e invisíveis, na realidade, sua dinâmica modifica padrões e vivências, das menos às mais tradicionais e típicas e as coloca num balaio de regras globais do capital, sem qualificá-las na essência ou respeitar suas particularidades culturais (Dantas; Silva, 2022, p. 7).

Apesar do processo de globalização, o açaí tem resistido em seu simbolismo local graças ao costume das populações locais – porém, enfatizamos, não dimensionamos até quando. Tal fato embasa e justifica o debate que trazemos aqui, visto que este trabalho traz às considerações a força do consumo do açaí como cultura alimentar e infere sobre os impactos gerados pela “nova” forma de comercialização deste, em Macapá, capital do estado do Amapá.

Intencionamos pautar o processo cultural que define a identidade culinária e a base alimentar macapaense a partir do açaí enquanto recurso natural e bem cultural. Nesse contexto, buscamos compreender como a cultura do lucro, mesmo dinamizando a economia local, pode configurar perda cultural; situamos os agentes envolvidos nessa disputa e relatamos como os grupos sociais são afetados, argumentando sobre o modelo e o papel das políticas públicas nessa pauta, especialmente a da política cultural.

O açaí na cultura amapaense/macapaense: identidade e pertencimento

Conforme Costa e Oliveira (2019), o açaizeiro³ destaca-se como recurso vegetal, por sua abundância nas várzeas do estuário do Rio Amazonas – onde estão as suas maiores concentrações e num ecossistema de floresta natural (Homma *et al.*, 2006) –, garantindo alimento para as populações rural e urbana. O açaí, “principal elemento da economia familiar de base agrária do Amapá” (Carvalho *et al.*, 2017, p. 127), no que tange à

³ “o açaizeiro (*Euterpe oleracea*) é a espécie arbórea de maior frequência relativa e de maior importância socioeconômica” (Carvalho *et al.*, 2017, p. 109).

ingestão alimentar, traz suas especificidades de incorporação no costume e comportamento bem acentuados e, aos amapaenses, peculiarmente, é sinônimo de descanso – diferente daquele modo concebido em outras culturas exógenas à Amazônia, onde é tido como energético polivitamínico nas academias desportivas, no consumo doméstico e outros, mundo afora, e onde se altera o sabor tradicional pelas várias e “improváveis” (sob ideário amazônico) misturas as quais o açaí é submetido nesses locais. Na região amazônica, diferentemente, é ‘tomar e dormir’ – num sentido repleto de simbolismo, ritos e mitos no imaginário regional.

Nesse contexto, o açaí vai além da capacidade de “matar a fome” de quem o tem como fonte de renda e/ou nutrição e inúmeras são as relações arranjadas entre o açaí e “o jeito de ser do povo daqui”⁴ (Gomes; Milhomem, 1997) – fenômeno caracterizado como etnicidade, em *A identidade cultural na pós-modernidade*, por Hall (1992). Também chama a atenção as relações estabelecidas na compra-venda-consumo doméstico do açaí no cotidiano local. São relações análogas àquelas relações nutridas entre as pessoas e os seus médicos particulares: em Macapá, todos têm seu “ponto” / “massadeira”⁵ ou seu “freguês” de confiança na hora de comprar ou vender o açaí, respectivamente. Entre outras, tais peculiaridades denotam quão este alimento é singular e vai além de constituir, apenas, um alimento qualquer ou produto comercial e sofisticado – assim, considerado no ideário exógeno e veiculado nas redes sociais e veículos midiáticos.

À luz e discernimento da concepção conceitual de homogeneização cultural de Hall (1997) – na qual a contemporaneidade estaria submetida a um ideário de padrão cultural único, ocidentalizado e sem singularidades locais – consideramos que, até o momento, o açaí não constitui um produto homogeneizado, uma vez que a ideia marqueteira veiculada sobre este é refutada, pelo menos na região. Entretanto, em vias de, assim, tornar-se e, isso, por algumas insuficiências, talvez, ao nível de regulação e políticas públicas mais efetivas no trato à questão.

Daí, a necessidade de estudos que garantam a comprovação dos fenômenos culturais em sua relação com a dinâmica de dada sociedade e que o acervo de informações adquiridas possa assentar políticas públicas capazes de garantir a promoção e o fortalecimento da tradição local (Dantas; Silva, 2022, p. 5).

⁴ Trecho da música amapaense “Jeito Tucuju”, celebrada como um hino local.

⁵ Termo popular usado para se referir aos pontos de venda do “vinho” (emulsão) do açaí.

Ainda, num sentido oposto à lógica de homogeneização cultural, percebemos a resistência e persistência do açaí na cultura alimentar macapaense – porém, sendo impactada, gradativamente, pois, “Em determinados momentos, a cultura popular resiste e impugna a cultura hegemônica; em outros, reproduz a concepção de mundo e de vida das classes hegemônicas” (Escosteguy, 2000, p. 7). Assim, percebemos, essa é uma disputa entre o ‘bem de uso’ (elemento cultural, material ou imaterial) e o ‘bem de troca’ (produto mercadológico); entre o local e o transnacional; entre a ideia de ‘ser’ ou ‘estar’ e um não lugar.

Maciel (2005) percebe que, no processo de construção, afirmação e reconstrução de identidades culturais, elementos como a comida podem se transformar em marcadores identitários apropriados e utilizados pelo grupo como sinais diacríticos, símbolos de uma identidade reivindicada.

Mais do que hábitos e comportamentos alimentares, as cozinhas implicam formas de perceber e expressar um determinado modo ou estilo de vida que se quer particular a um determinado grupo. Assim, o que é colocado no prato serve para nutrir o corpo, mas também sinaliza um pertencimento, servindo como um código de reconhecimento social (Maciel, 2005, p. 54).

Tal código existe e, de maneira empírica e peculiar, o exemplificamos pelo “macapaense raiz”⁶ ao se alimentar: em termos de conduta psicológica⁷, construiu o sentimento de satisfação alimentar associada a presença cotidiana do “adubo”/“petróleo”/“sustança”⁸; quanto à ‘forma’, ingere o denominada “vinho” do açaí, bebendo-o ou comendo-o (esta, é a forma mais adaptada) e sem adição de açúcar ou qualquer outro aditivo, senão a farinha de mandioca.

Beber ou comer o açaí, nessa realidade, depende da quantidade de farinha adicionada. Respectivamente, bebe-se o açaí quanto menos farinha adicionar e come-se o açaí quanto mais a farinha adicionada atingir a consistência de um “pirão”⁹, com o acompanhamento de uma proteína salgada que, por ordem preferencial, é camarão, charque, peixe ou outras carnes e, até mesmo, com alimentos processado industrialmente – este último, caso mais atual e atípico¹⁰.

⁶ No popular, denomina-se, assim, aquela pessoa que preserva as tradições locais.

⁷ Lembrando Herskovits (1963, citado por Lakatos, 1990, p.135).

⁸ Regionalmente, esses são termos usados para se referir ao açaí enquanto alimento nutritivo.

⁹ Empapado duro.

¹⁰ Em nossa análise, um dos indicativos de impacto, pois, pelo aumento do valor do açaí, a opção fica condicionada, sendo, então, pelo açaí e uma proteína “mais em conta” (aquelas processadas, enlatadas).

Ou seja, há um condicionamento ritualístico no ato de se alimentar, onde não basta ingerir o açaí, mas, ingeri-lo da ‘forma’ mencionada, acima. São os “contornos adquiridos” (Herskovits, 1963, citado por Lakatos, 1990, p.135). E, essa forma e conduta do macapaense advém da significativa influência das populações tradicionais, ribeirinhas e indígenas e foi essa ancestralidade que permitiu o hábito caracterizado, acima, ser repassado de geração em geração, por vivências e oralidade. Contrariando o tempo, hoje, ainda, é significativo o percentual da população urbana que tem o açaí como alimento principal ou complementar, mas, não deixam de tê-lo.

Na época da safra, quando o preço do açaí é mais acessível à população mais carente, o consumo do produto torna-se bastante popular, sendo muitas vezes o principal componente das refeições diárias desses amazônidas. Para a população de melhor poder aquisitivo, o açaí não é o prato principal, mas por questão de hábito é um complemento alimentar importante que não pode faltar (Carvalho *et al.*, 2017, p. 109).

Na citação, acima, observamos um consumo com considerável condicionante econômico relativo ao poder aquisitivo da população.

Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), o Amapá é o Estado que, *per capita*, mais consome açaí e, em média, cada amapaense comprou em casa, ao longo de um ano, 26 litros de açaí em emulsão (“vinho”). O segundo estado do ranking é o Pará, com média de 16 litros por pessoa/ano. Tais informações são parte da Pesquisa de Orçamentos Familiares (POF/IBGE), com apuração de dados entre julho de 2017 a julho de 2018, em mais de 700 residências no Amapá (Figueiredo, 2020).

Portanto, identificando a dinâmica do consumo do açaí na capital Macapá, e entendendo a atual estrutura de produção estabelecida no Estado e seus resultados no mercado, este constituiu um recurso que, no tempo, movimentando a economia local, se instalou através de novos arranjos produtivos, mas, constituído interconexo a traços elementares da típica tradição cultural.

Os novos arranjos da cadeia produtiva do açaí no amapá, mercado local e expansão comercial em Macapá

Para dar cabo do processo de produção em vistas ao abastecimento alimentar existe o Arranjo Produtivo Local (APL) do Açaí no Amapá¹¹ que conta com o contributo da Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária (Embrapa). Conforme o Ministério da Economia, os APLs são:

aglomerações de empresas e empreendimentos, [...] em um mesmo território, que apresentam especialização produtiva, [...] governança e [...] articulação, interação, cooperação e aprendizagem entre si e com outros atores locais [...] como: governo, associações empresariais, instituições de crédito, ensino e pesquisa (Brasil, 2018).

Interessa-nos apresentar breves características desse dinâmico processo produtivo de forma a compreender-se, *a posteriori*, as inferências produzidas sobre a sua interconectividade com a política de cultura.

O processamento do açaí, predominantemente, ocorre no centro urbano, e a incumbência é dos setores de interesse dentro do Arranjo Produtivo: o beneficiamento estadual para distribuição ao consumo local efetua-se pelas “batedeiras”/ “massadeiras”¹² – em sua forma mais comum e tradicional na região, o açaí “batido” ou “vinho” em estado de emulsão¹³; depois, há o sorvete e o picolé que constituem as duas outras formas mais populares de consumo local e que sofrem uma mínima transformação; e, paralelamente, a atuação das indústrias de transformação estadual – empresas locais de médio e grande porte que nutrem o mercado externo com polpa congelada, sorvete, geleia e outros – que agregam insumos tecnológicos, processamento especializado e, até, certificam o produto às exigências do mercado internacional.

Atualmente, o mercado do açaí em expansão constitui um atrativo para as indústrias alimentícia, farmacêutica, cosmética e outras que o transformam em produtos diversos, projetando-os, midiaticamente, como “saudáveis”, “*fitness*”, “naturais”, tais como, xaropes, energéticos, cápsulas concentradas, sorvetes, cosméticos, medicamentos, entre outros. De fato,

O elevado teor em nutrientes que o açaí proporciona, conquistou vários adeptos da “geração saúde”, difundindo seu consumo [...]. A venda do produto congelado, para outros Estados brasileiros, vem aumentando significativamente com taxas anuais superiores a 30%, podendo chegar à cerca de 12 mil toneladas (Embrapa, 2005, citado por Pelais, 2007, p. 10).

¹¹ “sistema formado por agentes econômicos, produtos e unidades geográficas”.

¹² Denominação popular dos pontos de venda para consumo doméstico.

¹³ “O açaí é uma emulsão do tipo O/A formada durante o despolpamento dos frutos, após amolecimento obtido por processos tecnológicos adequados” (Pelais, 2007, p. 9).

No APL do Açaí local, hoje, a exportação aumentou, fator sugestivo na geração de divisas para o Estado e tem demonstrado potencial de avolumar-se para “mais de US\$ 10 milhões anuais”, caso se estabeleçam políticas públicas adequadas ao setor (Carvalho *et al.*, 2017, p. 127-128). A comercialização do açaí antes localizada nas regiões produtoras e, hoje, expandida, inegavelmente, tornou-se importante fonte de renda para diversos segmentos da cadeia produtiva (Nogueira *et al.*, 2013), interna e externa a região.

Estudos de Carvalho *et al.* (2017, p. 127) indicam que

O montante do VBP¹⁴ é **distribuído de forma bastante homogênea entre todos os agentes mercantis** que participam dessa cadeia produtiva. E, inclusive, observa que o agroextrativista/produtor ribeirinho do açaí, hoje, se encontra em melhores condições de comercializar sua produção frente a tempos passados. Pois, os extrativistas, **mesmo tendo menor participação, detém 14% de toda a renda monetária transacionada na cadeia.**

Nesse sentido, quanto à manutenção de seu hábito alimentar tradicional, este continua íntegro, pois seu sustento familiar é retirado de sua própria base de produção/extração.

Nos estudos de Carvalho *et al.* (2017, p. 127), duas afirmativas nos chamam a atenção: uma de que o APL do Amapá “é um sistema tipicamente endógeno, com fortes bases em hábitos culturais e de um grande mercado interno” e, outra, para “o fato de que o sistema funciona de forma autônoma, sem necessitar da presença governamental ou de qualquer outro grande agente integrador”.

Ressaltamos que a primeira nos impacta positivamente, pois diz respeito ao nível de organização e o protagonismo alcançado pelos produtores agroextrativistas e agentes dessa cadeia produtiva. Enquanto, na outra, questionamos a dita ‘autonomia’ do referido APL que, obviamente, foca em satisfazer o mercado, apesar de possuir uma constituição endógena a cultura local. Dessa forma, somos instigados a indagar: a ‘autonomia’, afirmada pelo autor, seria do processo produtivo operacional, em si mesmo, interno ao “chão de fábrica” ou seria uma ‘autonomia’ relacionada ao direcionamento das negociações nas relações mercadológicas e, obviamente, com alcance, repercussão e impacto social e cultural e seus desmembramentos?

¹⁴ Valor bruto da produção (VBP).

Caso a ‘autonomia’ afirmada aplique-se a este último questionamento, preocupamos, justifica nossa inquietação e indica acuidade e trato por parte da gestão pública, uma vez que advogamos em favor da ideia de controle social e de ação enérgica do Estado sobre o mercado através de políticas públicas de ações regulatórias (e, a ideia, é válida de estar no interior da política cultural), especialmente, hoje – no Brasil, plural e diverso, que padeceu de um desmonte estrutural da cultura e, politicamente, retoma à pauta de reconstrução da democracia aniquilada nos “traumáticos anos recentes” (Rubim, 2024) – e, nesse sentido, presumisse a intervenção política estatal em todos os segmentos, pelo menos, com ações e programas de controle e monitoramento, tendo em vista a perseguir a promoção da justiça e equidade social.

Até este momento da pesquisa, ainda, desconhecemos ao que se refere a tal ‘autonomia’, mas, por conta dessa incógnita, fomos sugestionados a partir para a abstração sobre a dinâmica mercadológica de um recurso que constitui, por um lado, um ativo econômico, mas, por outro, um bem cultural e que requer o trato político, em particular, tomado pelas mãos da política pública de cultura em conjunto com as instâncias deliberativas de participação popular como os conselhos de cultura, o Fórum Popular de Cultura do Amapá e demais organizações.

Essa é uma pauta necessária no debate do campo cultural, em particular, urbano macapaense e, que iniciaremos neste trabalho, tomando algumas considerações sobre dados, já, levantados e situaremos o papel da política cultural local no referido debate. Por enquanto, seguiremos, apresentando o estado da arte da problemática.

Disputa, ganhos e perdas, exclusão socioeconômica e cultural

A respeito da atividade de exportação do açaí, conforme Dantas e Silva (2022, p. 13):

A exportação do açaí amapaense [...] causa uma intranquilidade dos envolvidos no âmbito do beneficiamento estadual local. Segundo os ‘batedores’, os ‘intermediários’ (atacadistas) favorecem a venda do açaí para comercialização externa (empresas de exportação), ofertando-os os melhores frutos em detrimento dos comerciantes internos (‘batedores’), os quais adquirem as sobras. Isso ocorre através da supervalorização do preço das sacas de açaí as quais os ‘batedores’ não tem condições de pagar – fator que dificulta a manutenção da economia de subsistência destes e rebaixa a qualidade do produto no consumo local – pois, é deles a atividade bater e vender ao consumo local diário.

Ou seja, há uma primazia do mercado externo em detrimento do interno que é corroborada por Nogueira *et al.* (2013, p. 325) quando afirma que “o crescimento da venda de polpas congeladas e, ou, pasteurizadas, para outras regiões e países, ocasionou a diminuição da oferta do fruto para o mercado local e, conseqüentemente, o aumento do preço.”

A alta de preços, segundo ‘extratores’, ‘batedores’ e outros vendedores de polpa de açaí, pode resultar na escassez do produto para a demanda local, num futuro próximo. Esses trabalhadores, na maioria, possuem baixa renda econômica e seu único meio de sobrevivência é a venda de açaí para o consumo doméstico local e, assim, estando eles com reduzido poder de compra do fruto para comercialização local do “vinho”, sua sobrevivência familiar fica comprometida – outro dado, a partir da visão dos envolvidos diretos, o qual nos delata impacto.

Da parte do cliente de consumo doméstico, outra afirmativa de impacto: a alegação de dificuldade que suas famílias (de baixa renda), hoje, sentem para comprar o açaí diariamente e, como alternativa, resta-lhes substituir o açaí por salsichas, mortadela e sucos artificiais; ou seja, alimentos ultraprocessados, industrializados e de baixo teor nutricional – o que nos acende um alerta relacionado a saúde nutricional dessa população.

No que tange ao fator nutricional e a tradição alimentar, esses grupos, constituem parte da população urbana que mais exhibe perdas¹⁵, pois, a inacessibilidade desta população ao consumo do principal produto que compõe sua alimentação a posiciona em situação desfavorável.

Ratificando, a importância nutricional do açaí para as camadas sociais populares:

É considerado um alimento de alto valor calórico, com elevado percentual de lipídios (50% da matéria seca) e nutricional, pois é rico em proteínas e minerais, constituindo um dos componentes básicos da dieta local, principalmente das famílias de baixa renda (Rogez, 2000, citado por Pelais, 2007, p. 9).

Ora, sendo esse o nível nutricional do açaí e se, hoje, o mesmo se situa de forma pujante enquanto produto de alto valor mercadológico – o que, supondo, o tornará inacessível a algumas camadas sociais –, logo, tal alimento, subtraído da mesa da população que o consome como prato principal, além de estabelecer um déficit

¹⁵ Especialmente, se comparados aos agroextrativistas da área rural que se alimentam do açaí dentro de sua própria base produtiva.

nutricional, primeiro, apontando-nos, quiçá, a um problema de saúde pública; e, segundo, nos dá a discernir que, tal problema, constitui consequência do processo de subtração alimentar. Supomos, mais uma vez, a possibilidade de mitigação, apenas, via processo político à luz de uma visão de ações interativas, interconectadas e complementares entre as políticas produtiva e a da cultura.

Demonstrada a preocupação com o formato e dinâmica do APL do açaí no Amapá e suas consequências no consumo macapaense, sintetizamos: há, em dado nível, a exclusão de pequenos comerciantes e da população local do processo de aquisição do fruto (déficit socioeconômico). Consequentemente, é provável a desnutrição desta população pela deficiente ingestão de seu alimento-base (déficit saúde nutricional). Somado a estes, uma terceira variável, a restrição imposta ao hábito alimentar tradicional (impacto cultural). Com este último, aportamos na seara cultural.

O atual processo produtivo do açaí impacta o açaí enquanto bem cultural de identidade

No meio da disputa desigual na comercialização e distribuição do fruto, emergem os efeitos da fragmentação do sentimento de pertencimento cultural. Entendendo, como Hall (2006), que as condições atuais da sociedade estão **“fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade que, no passado, nos tinha fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais”** (p. 9, grifo nosso), inferimos, a perda cultural do macapaense, incide numa perda do “sentido de si” – *deslocamento* ou *descentração* do sujeito, como Stuart Hall nos instrui.

E, nessa realidade, está em processo uma espécie de desestruturação do panorama cultural da culinária e do padrão alimentar tradicional, além de impactar uma classe social incapaz, economicamente, de lançar mão de um substituto alimentar rico em nutrientes e que contenha a mesma representatividade simbólica e suas subjetividades culturais. Engendra-se, ainda, uma perda étnica, pois o rito de se alimentar macapaense – com ‘esse’ alimento e ‘dessa’ maneira¹⁶ – traz embutido o costume e o conhecimento ancestral das populações tradicionais da Amazônia. Logo, ratificamos, é um fato que se faz desafio à política cultural local.

¹⁶ Para ilustrar, “um pirão de açaí com tamuatá”.

Apontada a vulnerabilidade da população macapaense ao fenômeno, identificamos, já, posta a fragmentação do “sentido de si”, o que significa a amputação do sentimento de pertencimento do cidadão e de seu direito a fruição cultural. Logo, inferimos, há exclusão e prejuízo sociocultural direto da população e, tudo, decorrente da disputa entre a finalidade de comercialização do açaí enquanto produto/mercadoria, bem de troca (para lucro e reprodução do capital de poucos) e o direito da população majoritária em existir fruindo culturalmente do seu ‘bem de uso’ alimentar e de identidade.

Consideramos ser da política cultural a responsabilidade por uma busca ativa ao setor produtivo do açaí e o chamamento à uma relação de proximidade no sentido de debater possibilidades de planejamento em forma/modelo interativa e complementar, respeitando, sim, a sustentabilidade econômica, mas, concomitantemente, a cultural e ambiental das comunidades envolvidas, da extração ao consumo (da cadeia produtiva).

Assim, para além dos benefícios que a dinâmica da cadeia produtiva desse bem identitário – que é o açaí – possa prosperar, o seu processo, também, denuncia fragilidades que, a nosso entender, desencadearam os impactos de várias ordens e dimensões no âmbito social e cultural demonstrados, acima, e que devem estar contemplados na agenda pública.

Possibilidades de políticas públicas interativas e complementares e seus desafios

Politicamente, do que discorremos, até aqui, vê-se estabelecido um conflito (não explícito ao plano político) entre duas arenas, a cultural e a produtiva/econômica. Mas, entendendo que um dos meios para se administrar conflitos sob consenso é a política (Weber, 1974), urge ao poder público amapaense a tomada de decisões políticas vocacionadas ao entrelaçamento entre o campo cultural e o setor produtivo do açaí e, em ambos, propor-se a implementação de ações mitigadoras ao que está posto, já, a curto prazo; bem como, presumir o futuro dessas políticas, em médio e longo prazos.

Relevante é lembrar que a cultura, hoje, sob um status de centralidade na arena pública, é um campo de disputas e responsável por dinamizar a economia com produção, distribuição e consumos de bens e serviços culturais e, por tal, requer gestão pública apropriada com

programa de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários **com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas**. [...] apresenta-se assim [...] **visando promover a produção, a distribuição e o uso da cultura, a preservação e divulgação do patrimônio histórico** e o ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável (Coelho, 1997, p. 292, grifo nosso).

Chegamos, então, à arena das políticas públicas. Segundo Hofling (2001, p. 31),

Políticas públicas são aqui entendidas como o “Estado em ação” (Gobert, Muller, 1987); é o Estado implantando um projeto de governo, através de programas, de ações voltadas para setores específicos da sociedade. [...] São formas de interferência do Estado, visando à manutenção das relações sociais de determinada formação social.

Entretanto, não basta qualquer política e advogamos a favor da construção de políticas públicas nas quais prevaleçam ações combinantes, interativas e complementares nas quais as decisões, o planejamento, a implementação e avaliação das mesmas ocorram, metodologicamente, diferenciada da antiga cultura política. Dessa forma, percorram caminhos estratégicos endógenos e considerações apropriadas à região, mesmo que lancem mão de exemplos lógicos de metodologias de planejamento mais universais e de comprovada aceitação e adequação ao ambiente amazônico.

Especificamente, para o caso da política cultural macapaense – mexida pelo setor produtivo do açaí –, uma sugestão metodológica seria a interação entre ambas sob aplicação do tipo metodológico orientado para duas matrizes de análise, a de “harmonização e complementaridade entre políticas”¹⁷ que, segundo Colle (2017, p. 7), “pode ser aplicada para a análise e verificação de outras políticas públicas a partir da definição de objetivos, metas e resultados, por exemplo.”

Neste caso, em questão, seria uma aplicabilidade-teste à política cultural em interação com o setor produtivo do açaí afim de avaliar seus níveis (alto e baixo) de harmonização e complementaridade, especialmente e, sobretudo, com relação ao parâmetro da dimensão sociocultural, uma vez que estamos diante de dois campos políticos detentores de uma unidade-base, a cultura, pois, ambos se estruturam ‘na’ e ‘a partir da’ dela.

¹⁷ Numa lógica similar ao arranjo feito pela União Europeia, no final da década de 1950, com sua Política Agrícola Comum (PAC) quando, norteadas por medidas ambientais globais com intuito de as incorporá-las, testou a metodologia de harmonização e complementaridade entre suas duas políticas, a agrícola e a ambiental, avançando e se consolidando neste sentido (Colle, 2017).

Considerando a política como liderança do Estado – embora, democraticamente, inconcebível sem a participação social –, o desafio está, preferencialmente, na interface. Sim, para que ambos consigam compor a preservação da vida integral da população, incluindo seus ativos naturais, econômicos, sociais e culturais (materiais e imateriais).

Advém que as políticas públicas tem ocorrido primeiro por necessidade de responder questões econômicas (custos, gastos) e, somente depois, incorporadas à área social, cultural e à outras. Daí, necessário atentarmos ao que nos instrui Sachs (2002): sustentabilidade política constitui democracia definida em termos de apropriação universal dos direitos humanos e compõe-se na capacidade do Estado em implementar dado projeto de desenvolvimento num patamar crível de coesão social. Não seria essa a questão necessária ao caso, aqui, posto?!

Numa outra perspectiva, Bourdieu (2015, p. 233) afirma: “As lutas pela apropriação dos bens econômicos ou culturais são, inseparavelmente, lutas simbólicas pela apropriação desses sinais distintos como são os bens ou as práticas [...]”. Considerando que a citação nos aponta que bens econômicos e culturais estão inseridos na seara de disputas políticas e, “na perspectiva do ciclo, a primeira ação é a do reconhecimento de um problema e ele será o ponto de partida para a geração de uma política” (Dantas, 2019, p. 62). Logo, o Estado reconhecendo o problema do impacto cultural trazido pela expansão comercial do açaí, estaremos diante do início de um processo novo e de abertura da burocracia vigente às políticas públicas combinantes, interativas complementares.

Por outro lado, a questão deveria ser debatida, de imediato, com a participação dos grupos de interesse nesse “jogo político” afim de comporem a *agenda* pública para, em seguida, passarem à formulação da política; à tomada de decisão; à implementação e, por fim, à avaliação. Entretanto, ocorre que nem o campo cultural, nem o setor produtivo local estão sensíveis o suficiente, cientes e motivados a mirar na questão e, tampouco, a cultura política hegemônica de Estado se deixa conduzir sob diagnósticos da academia científica. Mas, fortalecidos pelo ideal democrático, cremos ser possível a mudança de postura, ação, ideia e cultura e, isso, com base nas palavras de Chauí (2006 citado por Calabre, 2023, p. 2018) quando afirma que “o processo democrático abre espaços para o questionamento da hierarquia, dos segredos e controle dos cargos e ações”.

Uma coisa é certa, hoje, não há mais possibilidade de se acolher políticas para os territórios amazônicos sem que um modelo de desenvolvimento, contraposto ao que está posto, seja planejado estrategicamente como guia e, tal modelo, deve estar consonante com a restituição plena da democracia e acompanhar o paradigma da sustentabilidade. Estes, talvez, sejam os iniciais e maiores desafios a serem enfrentados.

À luz de Sachs (2022), dos fenômenos trazidos aqui, pelos menos, quatro das dimensões básicas do paradigma da sustentabilidade compõem o cerne de nossa preocupação imediata sobre o caso amapaense: a) a própria *dimensão política* já ponderada, acima; b) a *dimensão econômica*, que pressupõe um desenvolvimento intersetorial em equilíbrio (com segurança alimentar; capacidade continuada de modernização do setor produtivo; pesquisas científica e tecnológica com considerável grau de autonomia para adequação e inserção na economia internacional com soberania local/regional); c) a *dimensão social*, implicando no alcance de uma homogeneidade social, em nível aceitável, com relação a distribuição de renda justa, emprego/ocupação capaz de permitir qualidade de vida digna e igualdade no acesso aos recursos e serviços sociais; e, por fim, d) a *dimensão cultural*, com capacidade de continuidade cultural equilibrada (apesar das mudanças possíveis no interior desse equilíbrio e onde prevaleça o respeito entre tradição e inovação), integrada, endógena (à luz das necessidades e adequações locais apropriadas, sem modelos alienígenas), com autoestima e visão aberta para o mundo.

Imperativo é resolver, pelo menos, a médio prazo os impactos negativos motivados pelo fenômeno de expansão comercial do açaí, uma vez que a população já detém tais impactos comprovados na perda do hábito cultural.

No que tange ao plano cognitivo, conjecturamos dar-nos à reflexão e ao discernimento sobre o fenômeno discorrido: o açaí, enquanto ‘bem de uso’, quando é utilizado como ‘bem de troca’ por seus próprios construtores sociais, não está lhes rendendo retorno social, mas, subjugando-os. Em seguida, necessário é perceber em que nível o Estado, enquanto ente implementador de políticas públicas, está disposto em capacidade técnica e capital social para a tomada de decisão e implementação de políticas por essa via e, conseqüentemente, intermediar tal disputa interna entre os campos cultural e o econômico para, então, seguir construindo um desenvolvimento, a rigor, sustentável em todas as frentes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, trouxemos inferências não caracterizadas como soluções, integralmente, pragmáticas a problemática do impacto cultural pela expansão do açaí. Mas, aventamos possibilidades de reflexão sobre o referido fenômeno – fato não explícito, à primeira vista, nem a sociedade civil, nem a gestão do Estado – a partir da investigação científica. Enquanto achado de investigação, importante foi ter identificado e situado os grupos sociais impactados sob condições reais e qualificado o fenômeno da exclusão da população de sua base cultural identitária, interpretando que a exclusão é estabelecida pelo ‘jogo’ na arena econômica global dessa cadeia produtiva e os impactos vertem no local, na socioeconomia (e seus desmembramentos) e na cultura.

Essa é uma parte da face mundializada do capital que, apropriando-se de um recurso orgânico, aparta a população local do benefício e direito de fruir seu próprio pertencimento cultural. De outra parte, a cultura política local, ainda, padece de considerável obsolescência ante ao desafio de refletir e pautar suas tomadas de decisão política à luz da ciência comprometida com critérios, tecnologias e ações apropriadas à região – no sentido de conceder sugestões metodológicas adequadas à diversidade de casos intrínsecos à própria região na avaliação de implementação de políticas públicas –, assim, como subestima, ainda, o planejamento sob o paradigma da sustentabilidade e o olhar sistêmico – quer seja por desconhecimento, quer seja por opção e/ou vontade política.

A popularização globalizada do açaí e, conseqüentemente, o subjugado exercido pelo mercado ao interesse do capital hegemônico, somado a insuficiência de políticas públicas apropriadas na gestão desse recurso natural e cultural, comprometem e vem definindo uma realidade a partir da qual inspirou-nos nomear o título deste trabalho, *O açaí na política cultural em interação com o setor produtivo: um ensaio pela política de manutenção do pertencimento macapaense*.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. Tradução Daniela Kern; Guilherme J. F Teixeira. 2 ed. rev. 2. reimpr. Porto Alegre: Zouk, 2015. 560 p.

BRASIL. Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovações. **Portaria MDIC nº 958, de 01 de junho de 2018**. Disponível em: https://antigo.mctic.gov.br/mctic/opencms/legislacao/portarias/Portaria_MDIC_n_958_de_01062018.html. Acesso em: 22 dez. 2024.

CALABRE Lia; ANICETO, Flavio; SEMENSATO, Clarissa. Políticas culturais em tempos de desmonte: um olhar para o estado do Rio de Janeiro. *In: Federalismo cultural em tempos nacionais sombrios*. Alexandre Barbalho, Antonio Albino Canelas Rubim, Lia Calabre (Orgs.). Salvador: Edufba, 2023. p. 213-239.

CANEDO, Daniela. “Cultura é o quê?”: reflexões sobre o conceito de cultura e a atuação dos poderes públicos. *In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA*, 5, 2009. **Anais [...]** Faculdade de Comunicação UFBA, Salvador, 2009. Disponível em: www.cult.ufba.br/enecult2009/19353.pdf. Acesso em: 15 jan. 2024.

CARVALHO, Antonio C. A. de; COSTA, Francisco de A.; SEGOVIA, Jorge F. O. Caracterização e análise econômica do arranjo produtivo local do açaí nativo no estado do Amapá. *In: OLIVEIRA, C. W. de A. et al. (orgs.). Arranjos produtivos locais e desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Ipea, 2017. cap. 7. p. 109-128. Disponível em: <https://www.infoteca.cnptia.embrapa.br/infoteca/handle/doc/1081159>. Acesso em: 21 dez. 2024.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural cultura e imaginário**. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda. 1997.

COLLE, Célio Alberto. **Harmonização e complementaridade entre as políticas para a agricultura do Brasil e da União Europeia**. Tese (Doutorado em Economia do Desenvolvimento) – PUCRS, Porto Alegre, 2017. Disponível em: https://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/7475/2/TES_CELIO_ALBERTO_COLLE_COMPLETO.pdf. Acesso em: 21 jan. 2025.

DANTAS, Fátima L. C. Guedes; SILVA, Thaysa P. Souza da. Açaí: expansão da cultura do lucro e impacto na cultura local no contexto amazônico do Amapá. *In: CONGRESO LATINOAMERICANO DE SOCIOLOGIA*, 33, 2022. **Anais [...]** Cidade do México, Alas, 2022. Disponível em: <https://alas2022.opc.uy/pt/programa/extendido?search=A%C3%87A%C3%8D%3A+EXPANS%C3%83O+DA+CULTURA+DO+LUCRO+E+IMPACTO+NA+CULTURA+LOCAL+NO+CONTEXTO+AMAZ%C3%94NICO+DO+AMAP%C3%81>. Acesso em: 21 jan. 2025.

DANTAS, Fátima Lucia Carrera Guedes. **Política cultural: a implementação do Sistema Nacional de Cultura no Município de Macapá/AP - 2006-2016**. Tese (doutorado) do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2019. 366 f. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/27942>. Acesso em: 25 mai. 2022.

ESCOSTEGUY, Ana C. Estudos Culturais: uma introdução. *In: JOHNSON, Richard; ESCOSTEGUY, Ana Carolina; SCHULMAN, Norma. Tomaz Tadeu da Silva (Org. e trads.). O que é, afinal, Estudos Culturais?* 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. Disponível em: <https://www.studocu.com/pt-br/document/universidade-federal-fluminense/historia-da-america-iii/silva-escosteguy-o-que-e-afinal-estudos-culturais/26160065?shared=n&sid=260794791685057918>. Acesso em: 20 jan. 2025.

FIGUEIREDO, F. AP é o estado que mais consome açaí no Brasil, aponta IBGE; média é de 26 litros por pessoa no ano. **G1, Macapá**, 7 abr. 2020. Disponível em:

<https://g1.globo.com/ap/amapa/noticia/2020/04/07/ap-e-o-estado-que-mais-consome-acai-nobrasil-aponta-ibge-media-e-de-26-litros-por-pessoa-no-ano.ghtml>. Acesso em: 2 dez. 2024.

GOMES, J.; MILHOMEM, V. **Jeito Tucuju** (Música). Macapá, 1997. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/joaozinho-gomes-val-milhomem/1893943>. Acesso em: 26 dez. 2024.

HALL, S. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação e Realidade**, v. 22, n. 2, jul-dez, 1997. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71361/40514> . Acesso em: 12 jan. 2025.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1992.

HOFLING, Eloisa de Mattos. Estado e políticas (públicas) sociais. **Cad. CEDES**, v. 21, n. 55, p. 30-41, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-32622001000300003>. Acesso em: 3 jan. 2025.

HOMMA, A. K. O.; NOGUEIRA, O. L.; MENEZES, A. J. E. A. de; CARVALHO, J. E. U. de; NICOLI, C. M. L.; MATOS, G. B. de. Açaí: novos desafios e tendências. Belém: **Amazônia: Ci. & Desenv.**, v. 1, n. 2, jan./jun., 2006. Disponível em: <https://ainfo.cnptia.embrapa.br/digital/bitstream/item/30457/1/AcaiDesafiosTendencias.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2022.

LAKATOS, Eva Maria. **Sociologia geral**. 6. ed. rev. e ampl. São Paulo: Atlas, 1990.

MACIEL, M. E. Olhares Antropológicos sobre a alimentação: Identidade cultural e alimentação. In: CANESQUI, Ana Maria; GARCIA, Rosa Wanda Diez. (Orgs.). **Antropologia e nutrição: um diálogo possível**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2005. 306 p. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/v6rkd/pdf/canesqui-9788575413876-03.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2025.

MARCARIAN, Eduardo S. Lugar e papel das investigações da cultura nas Ciências Sociais modernas. In: ENGELS, Friedrich; GEERTZ, Clifford; BAUMAN, Zygmunt; LEONTIEV, Aleixei Nikolaevich; MARCARIAN, Eduardo S.. **O papel da cultura nas Ciências Sociais**. Coleção Rosa dos Ventos, v. 3. Porto Alegre: Editorial Villa Martha, 1980. p. 93-114.

NOGUEIRA, A. K. M.; SANTANA, A. C.; GARCIA, W.S. A dinâmica do mercado de açaí fruto no Estado do Pará: de 1994 a 2009. **Revista Ceres**, v. 60, n. 3, 2013. p. 324-331, 2013.

PELAIS, Ana Carla Alves. **Estudo dos fatores que influenciam a estabilidade da emulsão do açaí**. Dissertação (Mestrado em Ciência e Tecnologia de Alimentos) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2007. Disponível em: <https://ppgcta.propesp.ufpa.br/ARQUIVOS/dissertacoes/2007/Ana%20Carla%20Pelais.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2024.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Desafios da IV Conferência Nacional de Cultura. **Revista Teoria e Debate**, n. 241, fev. 2024. Disponível em: <https://teoriaedebate.org.br/2024/02/22/desafios-da-iv-conferencia-nacional-de-cultura/>. Acesso em: 25 fev. 2024.

SACHS, Ignacy. **Caminhos para o desenvolvimento sustentável**. Paula Yone Stroh (Org). Rio de Janeiro: Garamon, 2002.

WEBER, Max. **Ensaaios de Sociologia**. Gerth, H. H.; Mills, C. Wright (Org.), tradução de Waltensir Dutra, revisão técnica de Fernando Henrique Cardoso. Rio de Janeiro: Zahar, 1974. 3ª Ed. (publicado em 1946 pela Oxford University Press, Inc. Tradução da 6ª edição).

**FUNDAÇÃO DA MEMÓRIA REPUBLICANA BRASILEIRA:
DEMOCRACIA, CIDADANIA E INCLUSÃO CULTURAL**

Kécio da Silva Rabelo¹
Vicente Saul Moreira dos Santos²

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo apresentar e analisar o trabalho da Fundação da Memória Republicana Brasileira (FMRB), que desde sua criação, em 2011, valoriza difundir a memória nacional, consolidar a democracia, fortalecer a cidadania e incentivar a multiplicidade cultural. Localizada no histórico Convento das Mercês, no centro de São Luís / Maranhão, a sede é e foi palco e cenário de atividades culturais, além de guardar e disponibilizar para consulta o acervo do presidente José Sarney. Entre 2023 e 2024 diversas exposições e outras atividades foram realizadas, demonstrando a pluralidade de práticas culturais brasileiras, nordestinas e maranhenses, contribuindo para fortalecer circularidades de experiências e a política cultural no Nordeste e no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Instituição Cultural, Maranhão, Política Cultural, Memória, Cidadania.

INTRODUÇÃO

Após o fim do Regime Militar (1964-1985), a instauração da Nova República, em 1985, e durante o primeiro quartel do século XXI, a sociedade brasileira enfrentou e enfrenta desafios de garantia dos ideais democráticos e de fortalecer a cidadania, algo que deve ser feito por todos os cidadãos, especialmente na articulação da democratização social e da democratização das instituições republicana, “o que pode ser comprovado pelo fato de que, em todo o mundo, as lutas recentes por integração a comunidades políticas têm ocorrido em escala, compatível com as alargadas demandas por igualdade social” (CARVALHO, 2019, p. 105). A busca por democracia e cidadania passa por um constante embate e negociação, especialmente por consolidar direitos e deveres, mas também por ampliar espaços e lugares de fala, algo que a Fundação da Memória Republicana Brasileira (FMRB) busca e faz em seu trabalho como instituição cultural.

Atualmente um dos grandes desafios das instituições na consolidação da

¹ Bacharel em Direito pela Faculdade do Maranhão (Facam). Mestre em Direito, Justiça e Desenvolvimento pelo Instituto Brasileiro de Ensino, Desenvolvimento e Pesquisa (IDP). Preside a Fundação da Memória Republicana Brasileira (FMRB) sediada em São Luís, Maranhão. Email: keciorabeloadv@gmail.com.

² Historiador, mestre em História das Ciências pela Fiocruz e doutor pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC-FGV). Pesquisador associado do Laboratório de Imagem, Memória, Arte e Metrópole (IMAM), História / UFRJ. Email: vsaul2@gmail.com.

democracia é a incorporação da setores sociais que são e foram excluídos dos direitos e deveres. Embora deva-se reconhecer que a Constituição de 1988 trouxe importantes ganhos nesses aspectos, mas sempre devemos trabalhar, nos respectivos campos profissionais, para ampliar as possibilidades e trazer milhares de brasileiros que ainda estão nas margens da sociedade. Uma das formas de inclusão é através de políticas públicas que possibilitem o “direito de usufruir dos bens da cultura, criando locais e condições e acesso aos bens culturais para a população” (CHAUÍ, 2021, p. 92) e possibilitem formação cultural e artística de modo a fomentar o ensino e o fazer cultura.

José Murilo de Carvalho destacou que “uma cidadania plena, que combine liberdade, participação e igualdade para todos, é um ideal desenvolvido no Ocidente e talvez inatingível” (CARVALHO, 2004, p. 8), mas que devemos buscar a consolidação da cidadania no Brasil, algo que implica na atuação contínua em prol da conscientização social sobre as liberdades civis e políticas garantidas com a referida Constituição. As lutas coletivas vêm ganhando força no Brasil e em todo mundo contemporâneo, com proliferação de grupos que lutam pela entrada, manutenção e ampliação dos direitos e liberdades.

Assim como em outros estados democráticos contemporâneos, a legislação elaborada durante a Nova República trouxe importantes conquistas em relação aos direitos concernentes as esferas individual e social, os direitos de solidariedade. Tais direitos envolvem todo o espectro do Estado e da Nação, como priorizar o desenvolvimento sustentável, o meio ambiente, a livre circulação e determinação dos povos e o direito à paz. O direito aos bens culturais assim como o direito de preservar e difundir o patrimônio histórico são diretamente de interesse do presente trabalho e integram a essência da FMRB.

A cultura ainda passa por várias dificuldades, como o financiamento e a continuidade de políticas públicas, mas a inclusão na Constituição de 1988 e nas cartas constitucionais estaduais, assim como nas leis orgânicas municipais trazem garantias maiores que em outros períodos históricos, porém, na esfera federal, o campo cultural alternou períodos de maior prioridade governamental e fases de política anticultural, literalmente alternando contextos de continuidade e rupturas.

Logo no primeiro ano de governo, em 1985, o presidente José Sarney criou o Ministério da Cultura, desmembrando da pasta da Educação, tendo o jornalista e político

José Aparecido de Oliveira como primeiro titular da nova pasta. Aparecido era deputado federal no início do Regime Militar (1964-1985), foi cassado e somente retornou a vida política partidária, na década de 1980, quando foi eleito deputado federal e apoiou a chapa Tancredo Neves / José Sarney. No dia 2 de julho de 1986 foi sancionada a Lei 7.505, a primeira de incentivo à cultura conhecida como Lei Sarney. Foram criadas as bases da parceria público e privada visando dinamizar as produções culturais no Brasil, estabelecendo isenção de até 10% do Imposto de Renda devido pelas empresas, desde que os valores fossem aplicados em produções de artistas brasileiros. Deve-se lembrar de tais iniciativas como pioneiras no campo cultural e que foram base para políticas públicas no âmbito federal, estadual e municipal.

Especialmente nos países da América-Latina, que padeceram com a brutalidade de regimes ditatoriais, valorizar resgates de memória democrática significa pensar nas lutas individuais e coletivas pela democracia, pela conquista dos direitos e liberdades fundamentais. As vitórias e garantias sociais vieram com novos documentos constitucionais, sendo imprescindível implementar políticas públicas de memória democrática como política de estado (FRANÇA; AGUILAR 2022). Desse modo visa-se difundir socialmente tal resgate e buscar aplicação pedagógica no sentido de instruir e educar, promovendo e transmitindo conhecimento da memória e da democracia.

ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE A FUNDAÇÃO DA MEMÓRIA DA REPÚBLICA BRASILEIRA (FMRB)

A Fundação da Memória Republicana Brasileira (FMRB) foi criada por meio da Lei Estadual nº 9.479, de 21 de outubro de 2011, sancionada pela governadora Roseana Sarney (2011-2014) e tem como uma das finalidades manter e conservar a História do Brasil Republicano, sobretudo, por meio do acervo presidencial de José Sarney que reúne mais de 1 milhão de documentos entre documentos e correspondências oficiais, agendas, fotografias, vídeos, acordos diplomáticos, projetos de leis, planos econômicos e documentação sobre a Assembleia Nacional Constituinte (1987-1988), sendo este um dos mais importantes eventos-chave (BERSTEIN, 1998) do processo de afirmação da democracia e consolidação da cidadania no Brasil.³

³ Maiores informações, ver: MARANHÃO. Lei nº 9.479, de 21 de outubro de 2011 que dispõe sobre a

Sua sede está localizada no prédio secular do Convento das Mercês, no Centro Histórico de São Luís, no Maranhão, com entrada na rua da Palma e com vista para o rio Bacanga. A visitação é gratuita, realizada de terça a sábado entre 8 e 17 horas e aos domingos das 8 às 13 horas.

Figura 1 – Vista panorâmica do Convento das Mercês – Acervo FMRB.



A própria construção merece destaque por ser um dos principais patrimônios da capital maranhense. Entre 1654 e 1655, religiosos vinculados a Ordem dos Mercedários iniciaram a construção da Igreja e do Convento das Mercês. Após a Independência do Brasil (1822) o prédio foi gradualmente deixado ao abandono, até que em meados do século XIX a sede abrigou o Seminário Menor. Também teve outras finalidades com o passar dos anos. Com o advento da República (1889) o governo estadual adquiriu o imóvel e na década de 1920 fez reformas importantes como inverter a frente que era voltada para o mar e modificar a fachada, sendo instalado o quartel da Polícia Militar e do Corpo de Bombeiros, onde permaneceram até o final dos anos 1980.

criação de Fundação Pública, e dá outras providências.

A histórica construção passou por ampla restauração entre 1987 e 1990, durante o mandato do governador Eptácio Cafeteira (1987-1990), quando foram retirados anexos que descaracterizavam o prédio principal. Durante o restauro ainda foram achados o poço utilizado pelos religiosos e os alicerces da igreja que fora demolida. Atualmente o prédio tem 5.800 m² de área edificada, assim como o Centro Histórico de São Luís, o convento é tombado como Patrimônio Histórico Nacional desde 1974 e como Patrimônio Mundial pela Unesco desde 1997.

No ato de criação da FMRB, ficou instituído que se trata de uma instituição pública de incentivo à cultura e educação, e que possui personalidade jurídica de direito público e duração ilimitada, sem finalidade lucrativa, dotada de autonomia administrativa e financeira, e de patrimônio próprio, possuindo jurisdição em todo o Estado do Maranhão. Todo o acervo presidencial da Fundação José Sarney foi doado ao Governo do Estado do Maranhão e ficou sob guarda da FMRB.

Suas finalidades estão delimitadas no art. 2º da Lei nº 9.479 de 2011, as quais são:

- I - a promoção dos ideais republicanos e da República Federativa do Brasil;
- II - a pesquisa e o registro de fatos da História do Brasil e, particularmente, do Maranhão;
- III - o estudo e o debate dos problemas brasileiros, em especial dos maranhenses;
- IV - a defesa, a preservação e a divulgação do patrimônio histórico e cultural, material e imaterial, do povo brasileiro;
- V - a defesa, a preservação e a divulgação do patrimônio histórico e cultural das ibero-americanas e lusófonas, e a promoção da amizade e do intercâmbio cultural entre seus povos;
- VI - a guarda, a preservação, a organização e a divulgação os acervos documentais, bibliográficos, iconográficos e artísticos do Patrodo da Fundação, José Sarney;
- VII - a promoção do desenvolvimento, a formação de lideranças jovens e a preparação de recursos humanos para as necessidades da sociedade maranhense;
- VIII - o ensino em seus diversos graus, o incentivo a estudos, pesquisas e projetos de natureza cultural e educacional, inclusive mediante a realização de concursos, a atribuição de prêmios e a concessão de bolsas (MARANHÃO, 2011).

Sua estrutura é composta pelo Conselho Curador (Órgão Colegiado de Direção Superior), Presidência (Órgão de Direção Executiva Superior), Órgãos de Representação e Assessoramento do Gabinete da Presidência e Assessoria Técnica e de Comunicação e pelos Órgãos de Gerenciamento, que são a Diretoria Administrativa e Financeira, a

Diretoria Técnica e a Diretoria Educacional. Suas competências e atribuições estão delimitadas nos artigos 5º a 8º, além de constar no Regimento Interno da FMRB (MARANHÃO, 2011).

Destaca-se que, ao vincular a instituição à estrutura administrativa da Secretaria da Cultura, o Governo do Estado do Maranhão efetiva, na prática, as finalidades estabelecidas pelo art. 215, da Constituição Federal de 1988, que determina 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” (BRASIL, 1988b).

No entanto, mencionamos que, apesar da FMRB ser uma instituição criada em 2011, a proposta de preservação da história por meio do conteúdo dos acervos presidenciais não é recente. Em janeiro de 1988, por meio do Decreto nº 95.598, o presidente José Sarney criou a Comissão Especial para levantamento, preservação e organização do acervo privado documental dos Presidentes da República (BRASIL, 1988a), contribuindo para assegurar o direito à memória nacional.

Até aquele momento, alguns presidentes doaram seus registros ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB); outros, como Getúlio Vargas, tiveram seu acervo organizado pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getulio Vargas (CPDOC-FGV) (LOPES; RODRIGUES, 2019). No entanto, é com a edição da Lei nº 8.294, de 30 de dezembro de 1991, que os acervos documentais privados dos presidentes da República passam a receber tratamento legislativo (BRASIL, 1991).

Nos últimos trinta anos, desperta-se o interesse público e privado na conservação dos acervos documentais dos presidentes da República, sobretudo em razão dos conteúdos históricos neles contidos. Especialmente quando olhamos para o acervo do presidente José Sarney, este possui alguns documentos cuja densidade informacional para a História do Brasil Contemporâneo é tão importante, que sua perda, caso não fosse devidamente preservado, poderia esmaecer um fragmento da história democrática brasileira. Cabendo ressaltar que se encontra nessa documentação o exemplar da Constituição Federal de 1988 com a assinatura de todos os membros da Mesa da Assembleia Constituinte de 1987/1988.

A construção da memória nacional passa por formação, organização, conservação

e difusão de acervos que podem ser formados por documentos textuais e iconográficos, objetos de variados suportes e depoimentos orais, como o caso do fundo do presidente Sarney, mas também de experiências individuais e coletivas da comunidade e dos visitantes como é o exemplo dos registros que vem sendo catalogados das experiências da FMRB. Segundo as diretrizes do Plano Nacional Setorial de Museus (PNSM) elaborado pelo Ministério da Cultura (MinC), a FMRB encontra-se na definição “museus e centros culturais que trabalhem no campo da memória, com a finalidade de promover ações de preservação e dinamização dos bens patrimoniais locais” (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2012, pág. 13).

É interessante mencionar que no Brasil algumas medidas já foram adotadas pelo poder público para preservar e difundir informações históricas dos ex-presidentes do país. Do ponto de vista jurídico, duas normas foram editadas: a Lei nº 8.394, de 30 de dezembro de 1991, que dispõe sobre a preservação, organização e proteção dos acervos documentais dos presidentes da República, e determina que estes acervos integrem o patrimônio cultural do Brasil, além de criar, para sua proteção, o Sistema dos Acervos Documentais Privados dos Presidentes da República; e o Decreto nº 4.344, de 26 de agosto de 2002, que regulamenta a lei acima e dispõe sobre a preservação, organização e proteção dos acervos documentais privados dos presidentes da República.

O projeto “Memória dos Presidentes - Bibliografia Especializada” foi desenvolvido pela Biblioteca Nacional com a finalidade de identificar a documentação de autoria dos presidentes que constam nos seus catálogos, informatizados e não informatizados, incluindo obras gerais, obras raras, periódicos, iconografia e manuscritos.

Mais do que apoio, incentivo e valorização da cultura nacional, a FMRB tem atuado como uma autêntica instituição de pesquisa e fomento da história, da cultura e da arte, desenvolvendo atividades permanentes de formação em parceria com universidades e outros centros acadêmicos, bem como financiando e abrigando eventos culturais e artísticos com grande participação popular.

DEMOCRACIA, MEMÓRIA NACIONAL, ARTE E CULTURA MARANHENSE NA GESTÃO 2023/2024.

Datas comemorativas são pensadas para lembrar e registrar acontecimentos e grupos que devem ser lembrados, pois ao rememorar o passado, constrói-se um presente e um futuro mais inclusivo e democrático. Em março de 2023 foi inaugurada a exposição literária “Espelhos da vida: mulheres na literatura maranhense” com 54 obras representativas que buscavam resgatar a presença feminina na construção identitária e cultural do estado. Também foram organizadas palestras como forma de ampliar a discussão e difusão do conhecimento. Outras exposições abordaram a pluralidade das mulheres como “Divas, por Airton Marinho” em cartaz em março de 2024.

Uma das metas da FMRB é valorizar os maranhenses e um dos principais literatos brasileiros foi homenageado por ocasião do bicentenário de nascimento com a exposição “Dias de Gonçalves e poesia” que trouxe 12 telas do artista contemporâneo Betto Pereira, sendo uma tátil e descrição das obras em braile como forma de viabilizar a inclusão das pessoas cegas. Para cada obra foi musicada uma canção por Betto Pereira e Josias Sobrinho que podiam ser ouvidas com fones. Outra exposição de 2023 buscou outros olhares sobre o aspecto indianista da obra do autor e realizada em parceria com a Academia Maranhense de Letras. “Aldeia de ideias – Gonçalves Dias e os povos originários” foi assinada pela artista plástica Carmem Thompson e utilizou de fotografias expandidas. A exposição “O tempo e o poeta: Universalidade & Obras e Retalhos” utilizou de ampla gama de documentos textuais e iconográficos para apresentar a vida, a obra e a contemporaneidade de Gonçalves Dias.

O patrono da FMRB foi homenageado com “Hoje é dia de... José Sarney”, em 2024, destacando a vasta produção literária, com trechos e capas das obras; críticas publicadas em jornais e revistas; solenidades na Academia Brasileira de Letras e na Academia Maranhense de Letras e fotografias de lançamentos e eventos do mercado livreiro.

Em setembro de 2024, o Convento das Mercês sediou a exposição e o seminário “Caminhos e reflexões antirracistas e antissexistas” juntamente com o Projeto Memória que foi dedicado a escritora e ativista Lélia Gonzalez. Atualmente sabe-se da importância de integrar as instituições com sua vizinhança, dessa forma no mês de dezembro, a Fundação realizou o Natal Solidário voltado à comunidade do Desterro, próxima ao prédio do convento, quando foram distribuídas 220 cestas natalinas e 245 brinquedos para

as crianças, além de atividades culturais como foram de integrar os moradores com o espaço histórico do Convento das Mercês.

Ainda em 2024, mais uma vez a FMRB e a Casa do Autor Maranhense se juntaram para organizar “Conversações de Além-mar – Encontro Internacional de Língua Portuguesa”. O evento de grande relevância cultural na valorização da literatura lusófona, contou dessa vez com o escritor moçambicano Mia Couto, os escritores angolanos José Eduardo Agualusa e Ondjaki e a historiadora brasileira Mary Del Priore em três dias de evento com cerca de mil pessoas lotando o auditório “Norte das Águas”.

A diversidade natural do estado do Maranhão é reconhecida nacionalmente, sobretudo por lugares como os Lençóis Maranhenses, que foi mostrado através de telas do artista Joel DuMara na exposição “Lençóis Poéticos: A invenção da paisagem” realizada em 2024.

No mesmo ano foi a vez de sublinhar a riqueza das manifestações culturais do estado, sendo importante premissa para a FMRB, com a exposição “Danças e sotaques” que mostrou a diversidade da cultura popular através dos figurinos e dos ritmos musicais. O Festival Regional de Teatro de Bonecos reuniu grupos do Maranhão, Ceará e Piauí apresentando importante panorama cultural do Nordeste e contribuindo para formar novos públicos entre crianças e adultos que ultrapassaram 800 pessoas que compareceram nos três dias de programação gratuita. O “Projeto Arcos Musicais – Choro, Samba e outras Bossas”, realizado no claustro do Convento das Mercês, já teve 14 edições, convidando mais de 300 artistas maranhenses (entre músicos, compositores / compositoras, cantoras / cantores e bailarinas / bailarinos) e com público ultrapassando 40 mil pessoas. Além de divulgar as produções artísticas do estado, os eventos contribuem para os moradores do Desterro ter uma renda extra com comercialização de bebidas e alimentos.

“30 cores em maio – Salão de Arte” realizado em 2024 contou com mais de 200 inscritos, dos quais foram selecionadas 30 obras entre pinturas, esculturas, fotografias, gravuras e outros formatos. Um júri premiou três artistas e as respectivas obras. A mostra contou com mais de 6 mil visitantes. No mesmo ano, “História em imagens” foi a mostra dedicada ao Festival Guarnicê de Cinema que completava 47 anos. Um dos mais longevos do país é um importante panorama e vitrine da produção do audiovisual, especialmente para as produções maranhenses.

Entre 12 de setembro e 31 de outubro de 2024 o Convento das Mercês recebeu a exposição “Nordeste Expandido”, com curadoria de Jacqueline de Medeiros e Cecília Gallindo Cornélio e iniciativa do Banco do Nordeste de divulgar artistas da região, como Tiago Sant’Ana, Davi Jesus do Nascimento, Iris Helena, Ani Ganzala, Binário Amada, Jamex, Luciano Feijão, Aslan Cabral, entre outros. A mostra itinerante já tinha passado por Recife, Fortaleza e Natal.

Resgatar a história recente do Brasil está entre os principais objetivos da FMRB desde sua fundação. Em 2024 a exposição “Caminhos da Democracia – Transição, memória e desafios” reuniu diversos tipos de documentos para problematizar e buscar respostas para a pergunta incluída no percurso expositivo: “Como chegamos até aqui?”

Políticas públicas podem e devem fomentar o aumento do público interessado em manifestações artísticas. Com esse objetivo a FMRB realiza atividades como a Oficina de Produção Textual & Ilustração voltada para crianças de 7 a 12 anos. Projeto coordenado pelo jornalista e escritor Wilson Marques resultou no livro “Eu, Poeta”. Wilson também coordenou a “Oficina de Literatura de Cordel”, integrante do projeto “Fazendo Arte” e voltada para crianças entre 7 e 12 anos. Durante a Semana dos Museus foram realizadas a “Oficina de cerâmica” e a “Oficina de Aquarela” direcionadas para crianças entre 6 e 12 anos.

Entre as atividades do projeto “Vamos festejar” e na busca por valorizar a cultura popular maranhense a realização da Oficina de Artesanato para Mulheres do Desterro reuniu as moradoras vizinhas ao convento para confeccionar peças de decoração das festas juninas. Outra atividade do projeto foi a “Oficina de Tambor de Crioula” que reuniu moradores e turistas em prol da valorização das manifestações artísticas. O claustro do Convento das Mercês foi palco do “Vamos festejar – São João nas férias” reunindo 40 grupos folclóricos de bumba meu boi, quadrilhas, cacuriá e tambor de crioula e com mais de 50 mil visitantes aproveitando a programação cultural em pleno mês de julho. Visando a acessibilidade, a barraca Girassol emprestou abafadores de ruídos para pessoas com TEA ou hipersensibilidade auditiva. O Espaço Girassol acolheu crianças com TEA, sendo um local de inclusão.

Figura 2 – Apresentação de grupo de Bumba Meu Boi – Acervo FMRB.



Cabe uma observação sobre manifestações culturais populares: conforme observou Jose Reginaldo Santos Gonçalves (2019, p. 137), elas “persistem; continuam a existir e se reproduzir de modos altamente diversificados e, muitas vezes, com força extraordinária”. Com funções sociais e simbólicas, artistas populares dialogam intensamente com contextos locais e culturais, atualizando noções de temporalidade, mas sempre ligados ao espaço, ao território de origem. O autor menciona o bumba meu boi maranhense, como exemplo, de produção cultural contemporânea, feita no tempo presente, de modo criativo e que instituições de cultura como a FMRB divulgam e priorizam dar espaço e voz.

Em 2023 e 2024, o “Sarau das Mercês”, coordenado pela poeta e integrante da Academia Maranhense de Letras, Laura Amélia Damous, realizado no Jardim dos Poetas contou com mais de 500 pessoas. Resgatando uma tradição literária e cultural as edições do Sarau buscaram valorização de práticas culturais populares, compartilhamento de experiências, apresentação de novas perspectivas e tendências através de novas vozes em diversos campos artísticos.

Figura 3 - Edição do Sarau das Mercês – Acervo FMRB.



Iniciativas de capacitação dos servidores foram realizadas, como a “Oficina de conservação de acervos”, ministrada por Cezar Karpinski, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e voltada para os integrantes do Laboratório de Conservação e Restauro da FMRB. Eventos sobre gestão de acervo e curadoria criativa e acessibilidade e inclusão em museus foram realizados. Profissionais da Fundação participaram do 8º Fórum Nacional de Museus realizado em Fortaleza, entre os dias 25 e 29 de novembro de 2024, tendo como tema principal “Democracia e direito à memória”.

A 22ª Semana Nacional de Museus teve como temática “Museus, Educação e Pesquisa”. Com isso o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) objetivou fomentar a difusão de conhecimento das instituições museológicas e a conexão com as sociedades.

A FMRB realizou exposições, oficinas, seminários e atividades itinerantes. Ainda nesse âmbito de educação, a FMRB e a Escola de Governo do Maranhão (EGMA) implementaram em parceria o curso de pós-graduação em Gestão da Cultura Maranhense voltado para qualificação e aperfeiçoamento profissional dos servidores ligados à cultura do Estado, disponibilizando 50 vagas.

Considerando que a democracia é um pilar da sociedade brasileira contemporânea e que sempre deve ser valorizado e defendido, a Diretoria Educacional da FMRB, com periodicidade bimestral, convida profissionais da instituição ou externos para debates como “Patrimônio, Cultura e os caminhos da democratização”, “Caminhos da redemocratização no Brasil – Uma reflexão a partir do acervo presidencial de José Sarney” e “Democracia e a construção das identidades coletivas em ambientes virtuais”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando que nos casos de centros de memória, como a Fundação da Memória Republicana Brasileira (FMRB), são essenciais investimentos para conservação do acervo documental e da construção histórica, como o conjunto arquitetônico do Convento das Mercês, contudo também são imprescindíveis recursos para divulgação nos vários suportes e para facilitar o acesso de todos os cidadãos, sendo que, atualmente a digitalização, a informatização e a acessibilidade são uma realidade que integram o campo das políticas culturais no Brasil.

A FMRB vem sempre buscando aumentar a visibilidade sociocultural e o acesso à instituição. Em 2023, o museu recebeu 10.884 visitantes e o Convento das Mercês contou com 19.120. No ano seguinte notou-se significativo crescimento, pois o museu teve 17.489 e o convento contou com 70.144 visitantes, sendo resultado das atividades que vem sendo desenvolvidas e pelos esforços de divulgação.

Recentemente foi estabelecida parceria com a Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão (Fapema) para editar a revista “Memória Hoje”, da FMRB, que reúne artigos relacionados à políticas públicas, direitos sociais, história, política e ciência. Outro projeto na área educacional será a pós-graduação em Museologia, com parceria da Fundação com a UemaNet, ligada a Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), objetivando a formação em preservação de bens culturais assim como implementação, organização e gestão de museus. O enfoque

teórico da museologia contemporânea será privilegiado, sobretudo no que tange as práticas inclusivas, de acessibilidade e de interdisciplinaridade.

Nos próximos anos pretende-se que o Convento das Mercês e a FMRB venham se firmar, cada vez mais, como um dos lugares de preservação da memória maranhense, nordestina e brasileira. Visamos também que o passado da cidade de São Luís, da região central e do convento seja conhecido, atualizando o espaço histórico como cenários de iniciativas culturais contemporâneas, criando assim uma memória coletiva presente e compartilhada pelo público visitante.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERSTEIN, Serge. A cultura política. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean François (orgs). *Por uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998, p. 349-363.

BRASIL. Decreto nº 95.598, de 6 de janeiro de 1988. Brasília, Câmara dos Deputados, 1988 (a).

_____. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília: Senado, 1988 (b), 498 páginas.

_____. Lei nº 8.394, de 30 de dezembro de 1991. Brasília: Poder Executivo, 1991.

CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro, FGV Editora, 2008, 129 páginas.

_____. (org.). *Políticas culturais: olhares e contextos*. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa; São Paulo: Itaú Cultural, 2015, 312 páginas.

CARVALHO, José Murilo de. *Cidadania no Brasil: o longo caminho*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2004, 226 páginas.

CARVALHO, Maria Alice Rezende de. Cidadania e direitos. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lília Moritz (orgs). *Agenda Brasileira: temas de uma sociedade em mudança*. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 102-109.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Volume 1. Petrópolis: Editora Vozes, 2014, 320 páginas.

CHAUÍ, Marilena. *Cidadania Cultural: O Direito à Cultura*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021, 224 páginas.

FRANÇA, Eliacir Neves; AGUILAR, Luis Enrique. Editorial – A favor de políticas públicas de memória democrática: Reflexões construídas sobre a realidade democrática brasileira e o anteprojeto de Lei da Memória Democrática na Espanha. RBEC: Revista Brasileira de Educação Comparada, Campinas, v. 4, 2022, p. 1-4.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Culturas populares: patrimônio e autenticidade. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lília Moritz (orgs). *Agenda Brasileira: temas de uma sociedade em mudança*. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2019., p. 134-141.

LOPES, Bruna Pimentel; RODRIGUES, Georgete Medleg. Os acervos privados de presidentes da República no Brasil: entre as noções de propriedade privada e de interesse público. *Revista de Ciência da Informação e Documentação*, Ribeirão Preto, v. 10, n.1, p. 64-80, mar./ago. 2019.

MARANHÃO. *Relatório de gestão: 2023-2024*. São Luís: Fundação da Memória Republicana Brasileira, 2025, 100 páginas.

MINISTÉRIO DA CULTURA. *Plano Nacional Setorial de Museus - 2010/2020*. Brasília: Ministério da Cultura, Instituto Brasileiro de Museus, 2010, 134 páginas. Disponível em <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2012/03/PSNM-Versao-Web.pdf>. Acesso em 13 fevereiro 2025.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Cultura é Patrimônio: um guia*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008, 207 páginas.

RABELO, Kécio da Silva. *Os caminhos da redemocratização no Brasil: uma reflexão a partir do acervo presidencial de José Sarney (1985-1990)*. Orientadora: Monique Goldfeld. Dissertação (Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação profissional *stricto sensu* em Direito). Instituto Brasileiro de Ensino, Desenvolvimento e Pesquisa (IDP/SP), São Paulo, 2024, 138 páginas.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. *Políticas culturais: Diálogos possíveis*. São Paulo: Edições Sesc, 2023, 320 páginas.

CIDADANIA CULTURAL: AS MÚLTIPLAS REFERÊNCIAS DE PATRIMÔNIO DO SERTÃO CENTRAL CEARENSE.

Pauliana Pereira de Sousa¹

Michelle Pinto Maciel²

RESUMO: Este trabalho discute a trajetória dos direitos culturais a partir da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (UNESCO, 2005) e a importância do reconhecimento das múltiplas referências culturais no processo de construção das políticas públicas culturais a partir da abordagem de execução do projeto de Mapeamento do Patrimônio Cultural e Natural do Sertão Central Cearense, concebendo-o como uma ferramenta de gestão com o patrimônio, capaz de gerar indicadores quantitativos e qualitativos dos bens culturais, com o objetivo de fortalecer o Sistema Nacional de Cultura (SNC), o Sistema Estadual de Cultura do Ceará (SIEC-CE) e os Sistemas Municipais de Cultura (SMC). Em defesa da cidadania cultural e patrimonial participativa, integradora e democrática.

PALAVRAS-CHAVE: Mapeamento, Patrimônio, Cultura, Cidadania, Política.

¹ Graduada em Licenciatura Plena em História pela Faculdade de Educação Ciências e Letras do Sertão Central (FECLESC - UECE); Supervisora Regional integrante da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará. Email: pauliannasousa@gmail.com

² Graduada em Licenciatura Plena em História pela Faculdade de Educação Ciências e Letras do Sertão Central (FECLESC - UECE); Gestora Executiva da Casa de Saberes Cego Aderaldo. Email: michelle.maciel@idm.org.br

Introdução

O direito à cultura e a participar da vida cultural em comunidade é um direito humano³. Pensando nisso, as políticas públicas, devem em aliança com a sociedade civil, construir leis, planos e diretrizes com o objetivo de garantir esse direito de maneira democrática, inclusiva e acessível, contemplando as múltiplas identidades culturais dos diferentes grupos e coletividades.

Nesse sentido, este trabalho pretende discutir a trajetória dos direitos culturais no contexto mundial, analisando documentos como a Declaração Universal dos Direitos Humanos (UNESCO, 1948), e o conceito de diversidade cultural a partir da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (UNESCO, 2005).

A partir dessa discussão, desdobra-se sobre o território nacional brasileiro, a partir da Emenda Constitucional de 2012 que institui a criação do Sistema Nacional de Cultura, acrescida ao artigo 216-A, onde aborda o reconhecimento da diversidade cultural do país, reconhece a importância de preservar e estabelece a organização gestão pública de cultura em regime de colaboração com os entes federativos da União. Deslocamos esse debate para o território do Estado do Ceará, com a regulamentação do Sistema Estadual de Cultura (SIEC-CE, 2022) e dos Sistemas Municipais de Cultura (SMC). Até adentrar a Região do Sertão Central cearense, onde abordaremos a execução da ferramenta de gestão com construção de indicadores culturais integradores através do projeto de Mapeamento do Patrimônio Cultural e Natural desenvolvido pela Casa de Saberes Cego Aderaldo⁴.

Buscaremos a partir desses apontamentos, debater a diversidade dos bens patrimoniais desta Região e a ressaltando a importância da construção de políticas públicas culturais que se adequem à realidade local, com vias a atender as demandas locais e garantir a cidadania cultural⁵ e patrimonial nos diferentes territórios nacionais.

³ Artigo 27 da Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948.

⁴ É um espaço do Governo do Estado do Ceará, por meio da Secretaria de Cultura (Secult Ceará), que integra a Rede de Equipamentos Culturais do Ceará (ReCe), gerido em parceria com o Instituto Dragão do Mar (IDM).

⁵ Diz respeito ao exercício do direito ao acesso à cultura, de participar de atividades culturais e de ter sua cultura preservada e protegida.

Patrimônio Cultural e Cidadania Cultural

Sobre o conceito de patrimônio cultural, nos voltamos a etimologia dessa duas palavras, patrimônio ou patrimonium, vem do latim e deriva-se da palavra pater, que significa pai, e aplica-se nesse sentido ao conjunto de bens paterfamilias, apresentando a possibilidade de serem transmitidos às gerações futuras, e que portanto traduz um sentido de herança (MENDES, 2012), Cultura, vem do latim colere, e apresenta vários significados: “habitar, cultivar, proteger, honrar com veneração” (WILLIAMS, 2007, p. 117), a partir do século XVIII assume um sentido de formação e educação, concebida como a “soma dos saberes acumulados e transmitidos pela humanidade, considerada como totalidade, ao longo de sua história” (CUCHE, 2002, p. 21).

Quando associados, patrimônio cultural, refere-se ao conjunto de práticas, crenças, objetos, celebrações, formas de expressões, saberes e fazeres, arquiteturas, monumentos, obras de artes, entre tanto outros que carregam significado e valor histórico, afetivo e simbólico para diferentes povos e que são herdados de geração em geração em comunidades, grupos e coletividades.

A partir do século XX, excepcionalmente com a Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948 em seu artigo 27, veio a defesa da cultura como um direito humano básico, enfatizando a importância de ser protegida:

[...] toda pessoa tem direito de tomar parte livremente na vida cultural da comunidade, de gozar das artes e de participar no progresso científico e nos benefícios que dele resultam, e toda pessoa tem direito à proteção dos interesses morais e materiais que lhe correspondem por razão das produções científicas, literárias ou artísticas de que seja autor (apud FERNANDES, 2011, p.04)

A cultura, portanto, se apresenta como um patrimônio coletivo e individual, das vivências e experiências dos sujeitos em comunidade, representando suas memórias e compondo suas identidades, tanto em âmbito local, como nacional.

Quando assinalado o direito à cultura e a preservação do patrimônio cultural, entra em debate o processo de garantia desse direito, ou seja, o desenvolvimento de ações estratégicas. Para o cumprimento desta última, seria necessário uma definição que fosse possível contemplar a diversidade, a fim de que esse processo acontecesse de forma inclusiva.

Destacamos aqui a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, promovida pela UNESCO em Paris no ano 2005, na qual, entre os objetivos, ressaltamos o de: “reafirmar o direito soberano dos Estados de conservar, adotar e implementar as políticas e medidas que considerem apropriadas para a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais em seu território”. O Brasil, veio a ratificar esse texto no ano seguinte por meio do Decreto Legislativo 485/2006.

Na defesa pela diversidade e proteção das Expressões culturais, o texto levanta ainda algumas definições para a compreensão desse campo, tais como: 1. Diversidade cultural: “multiplicidade de formas pelas quais as culturas dos grupos e sociedades encontram sua expressão”. 2. Conteúdo Cultural: “refere-se ao caráter simbólico, dimensão artística e valores culturais que têm por origem ou expressam identidades culturais.” 3. Expressões Culturais: “resultam da criatividade de indivíduos, grupos e sociedades e que possuem conteúdo cultural”. 4. Políticas e Medidas Culturais: “políticas e medidas relacionadas à cultura, seja no plano local, regional, nacional ou internacional, que tenham como foco a cultura”. 5. Proteção: a adoção de medidas que visem à preservação, salvaguarda e valorização da diversidade das expressões culturais”. 6. Interculturalidade: “interação equitativa de diversas culturas, assim como à possibilidade de geração de expressões culturais compartilhadas por meio do diálogo e respeito mútuo”.

No âmbito dos objetivos da convenção e as definições do campo do patrimônio cultural que elenca, nos cabe concluir o reconhecimento do protagonismo dos Estados nacionais em, a partir das realidades e dinâmicas territoriais construir suas políticas de preservação e fomento aos patrimônios culturais. Uma ferramenta importante para essa finalidade são sistemas de dados que comuniquem o multiculturalismo, promova a interculturalidade, através dos quais se torne possível desenvolver medidas que promovam a salvaguarda e valorização da diversidade cultural.

Na experiência brasileira, foi criado em 2012, o Sistema Nacional de Cultura (SNC), por meio da Emenda Constitucional nº 71, acrescida ao Art. 216-A da Constituição Federal de 1998, como uma política de gestão compartilhada com o objetivo de formular e implementar de forma democrática e descentralizada as políticas públicas culturais no Brasil. Em 2024, foi promulgado o Marco Regulatório do Sistema Nacional de Cultura, pelo Projeto de Lei 5206/2023, para a garantia dos direitos culturais em regime colaborativo com as instituições federativas incentivando uma gestão conjunta das políticas culturais.

No Ceará, foi criado o Sistema Estadual de Cultura (SIEC) em 2006, por meio da Lei Nº 13.811. Em 2022, passou por reformulação, sendo sancionado por meio da Lei Nº 18.012, em que atribui ao SIEC a finalidade de articular, formular e promover a gestão integrada e participativa entre os agentes federativos e a sociedade civil.

Os marcos da criação do SNC e SIEC-CE, são importantes quando trata-se do exercício dos direitos culturais, e uma vez que interligados aos Sistemas Municipais de Cultura, são capazes de formular uma estrutura que traduz democraticamente as tipologias das “Referências Culturais”⁶, sendo, portanto, capaz de realizar a construção de políticas públicas de fomento, difusão, proteção, preservação e conservação dos bens culturais, de maneira integrada, buscando o desenvolvimento social, econômico e sustentável. Garantindo assim a Cidadania Cultural e Patrimonial.

Ambas as propostas de Sistemas no âmbito Nacional e Estadual, defendem um ponto em comum: o regime colaborativo e integrado entre os agentes institucionais, em esferas municipais, estaduais e nacional, com a sociedade civil em seu processo de construção contínua. Essa diretriz da política cultural, é importante pois garante o direito à cidadania cultural e patrimonial nos diversos territórios que constroem o Estado Nacional brasileiro.

Cabe atentar que o campo cultural e patrimonial, é campo de conflitos e disputas de narrativas sociais e históricas, herança da experiência colonial vivida no país, na qual tem fabricado relações de hierarquia que resultam na exclusão e apagamentos de sujeitos e grupos sociais, bem como de suas práticas e tradições culturais e por consequência suas identidades, na produção da “história oficial” brasileira.

⁶ 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.

Portanto, construir política pública cultural é conceber a importância do direito à memória e das diversas práticas culturais, nas diferentes linguagens existentes, com a finalidade de ampliar e comunicar os multiculturalismos que compõem a cultura nacional. Com vias a garantir direito à informação, à fruição cultural, à produção cultural e à participação (Chauí 2006:96-101) de forma democrática em todo o território brasileiro. Os Sistemas: Nacional, Estaduais e Municipais, apresentam essa possibilidade, sendo importante o seu fortalecimento para cumprir essa missão.

Contudo, uma questão que se faz pertinente é: de que forma garantir o movimento dos sistemas, para que eles sejam alimentados nas três esferas: municipal, estadual e federal, permitindo que se conectem e mobilizem as gestões culturais a trabalharem em prol de promovê-las, salvaguardá-las e protegê-las?

Nesse sentido, para além de decretos legislativos e construção documental que reconheça a diversidade e o pluralismo cultural, é importante também o desenvolvimento de ações práticas que efetivem o que já é consolidado no campo teórico. Todavia, entendendo essas ações como processuais e contínuas, ou seja, quando defendemos o fortalecimento dos sistemas, afirmamos que para a prática dessa política é necessário um conjunto de etapas construtivas, tais como: identificação, escuta, conhecimento e comunicação. Nesse fundamento, foi desenvolvido na Região do Sertão Central Cearense o Projeto de Mapeamento do Patrimônio Cultural e Natural, pela Casa de Saberes Cego Aderaldo.

A Casa de Saberes Cego Aderaldo e o Projeto de Mapeamento do Patrimônio Cultural e Natural do Sertão Central e Impacto do Projeto para Gestão com o Patrimônio

A Casa de Saberes Cego Aderaldo, foi inaugurada em 2017, e surgiu alicerçada no conceito de ser uma Casa/lar de promoção dos saberes e fazeres tradicionais e da diversidade cultural, de modo a preservar as expressões culturais, ditas sertanejas.

Assim, o objetivo da Casa de Saberes Cego Aderaldo é ser o lar dos saberes tradicionais e da diversidade cultural sertaneja, envolvidos por todo o mito, a pessoa e o humano Aderaldo Ferreira Araújo, o Cego Aderaldo, como primeiro olhar de

modelo, mas que se reflete em diversas frentes, sendo o que o maior deles é buscar desenvolver competências e potencializar vocações, no campo da cultura, arte e saberes que partem da própria vida natural do Sertão e seus arquétipos. (Termo de Referência⁷ Cego Aderaldo 2024, pág. 34.)

O espaço homenageia em sua denominação, Aderaldo Ferreira de Araújo, popularmente conhecido como Cego Aderaldo, que foi poeta, cantador, repentista, violeiro e exibidor de cinema. Seus saberes e fazeres vão delineando o conceito e o modo a fortalecer a cultura tradicional popular, consolidando a política cultural na Região do Sertão Central Cearense, sob o mote da valorização da ancestralidade do Cego Aderaldo bem como sua diversidade de expressões culturais.

Nesse embasamento, a Casa de Saberes Cego Aderaldo, se afirma como um espaço voltado à arte, à educação e ao patrimônio cultural. Construída coletivamente, dialogando com os diversos agentes, segmentos, setores e instituições da Região, buscando fomentar a pesquisa, a formação, a difusão e a fruição das expressões culturais.

A Memória e Patrimônio Cultural fazem parte de um dos eixos da política cultural cearense, e estão pautados no Termo de referência da Casa de Saberes Cego Aderaldo, onde encontramos a seguinte descrição:

A Secretaria da Cultura do Estado do Ceará tem se empenhado por meio de programas, ações e projetos na busca da preservação e da proteção desse patrimônio cultural. Compreendemos sua importância pela riqueza e diversidade cultural nos diversos lugares e territórios do Estado, seja por meio de documentos, paisagens, conjuntos urbanos e sítios, bens naturais, espaços e ambientes urbanos e rurais, expressões e celebrações culturais intangíveis, modos de vida, diversidade da arte popular, saberes e fazeres, símbolos e mitos, guardiões das memórias, mestres da cultura, grupos e coletividades

⁷ O Termo de referência trata-se de um documento usado para a celebração do Contrato de Gestão para a Casa de Saberes Cego Aderaldo)

tradicionais, elementos esses que oferecem suporte às identidades culturais. (Termo de Referência Cego Aderaldo, 2024, pág. 17.)

Neste contexto, o equipamento cultural busca identificar elementos e ferramentas de gestão que atendam de forma prática a esta demanda. Com esse intuito, criou uma coordenadoria de Patrimônio Cultural e Natural, apoiada em quatro eixos guias: conhecimento, proteção, gestão e promoção. Através dos quais reconhece a importância de desenvolver estudos e pesquisas, incluindo diagnósticos sobre as políticas públicas de patrimônio municipais e o mapeamento dos bens culturais e naturais da Região, em parceria com instituições, órgãos e agentes que atuam na defesa da proteção do patrimônio e da memória, para efetivação dos objetivos e metas para o campo do patrimônio cultural e natural.

Essa atuação conecta-se ao Plano Plurianual⁸ - PPA (2024 a 2027) do Estado do Ceará que tem como premissas: uma Gestão Pública para Resultados; Participação cidadã; Promoção do desenvolvimento territorial e sustentável (econômico, social e ambiental); e Intersetorialidade e transversalidade das políticas públicas.

O Eixo de Patrimônio e Memória integra também um dos programas de ação da Secretaria de Cultura do Ceará no PPA, sob uma demanda a ser construída coletivamente com diversos agentes culturais, gestores municipais e a sociedade civil, nos eixos do patrimônio, da cultura tradicional popular, das artes e da educação.

Nestas premissas, o Projeto de Mapeamento do Patrimônio Cultural e Natural do Sertão Central, foi desenvolvido, tratando-se de um trabalho de (re) conhecimento territorial, aplicado na Macrorregião Cearense o Sertão Central, que é composta por 13 municípios: Senador Pompeu, Quixadá, Quixeramobim, Banabuiú, Solonópole, Pedra Branca, Deputado Irapuan Pinheiro, Milhã, Choró, Ibaretama, Ibicuitinga, Mombaça e Piquet Carneiro.

Entre os objetivos deste trabalho, estão o de fortalecer o Sistema Estadual da Cultura (SIEC) através das diretrizes do Sistema de Financiamento e Fomento à Cultura no sentido de promover e estimular as áreas da economia criativa, gestão de projetos e

⁸ instrumento de planejamento que estabelece as metas e diretrizes da administração pública estadual para os próximos quatro anos. Lei de N° 18.662, de 27.12.23.

ações e empreendedorismo cultural; e alimentar o Sistema de Informações e Indicadores Culturais do Estado do Ceará (SISCULT-CE) que constitui um sistema integrado de produção, elaboração, sistematização e publicização de informações para o monitoramento e avaliação das políticas culturais.

O projeto tem se concretizado através de ações e atuação em campo, com a identificação e levantamento de informações, tais como: fontes e referências bibliográficas, iconográficas, fotográficas e de registros de entrevistas. Com a finalidade de mapear os bens de natureza materiais, imateriais e naturais, que possuam valor cultural, histórico, paisagístico, simbólico, afetivo e cognitivo existentes nos territórios da Região.

Conectados e alinhados aos objetivos, está ainda o intuito de um processo de construção de projeto associada às diretrizes de uma política descentralizada, inclusiva, democrática e transversal. Nessas determinações, se desenvolve uma metodologia que busca comunicar as tipologias de bens patrimoniais desta região, diante de suas características singulares, levando em consideração os aspectos históricos, geográficos, paisagísticos, das expressões, dos saberes e fazeres presentes nos territórios, compreendendo suas diferenças e semelhanças das quais configuram a diversidade cultural.

Para tanto, utilizou-se como referência na elaboração metodológica o material publicado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 2016, intitulado de Educação Patrimonial: Inventário Participativos, onde se desenvolve o conceito de “referências culturais”, inovador, esse conceito através de sua

classificação do patrimônio em categorias de Lugares⁹, Objetos¹⁰, Celebrações¹¹, Formas de Expressão¹² e Saberes¹³.

Essa dimensão, veio a contribuir com a extensão que o projeto objetiva alcançar em sua atuação no processo de identificação dos bens patrimoniais, possibilitando ampliar e incluir tipologias de patrimônio características da região, como por exemplo as comunidades tradicionais remanescentes de Quilombolas, os monólitos, entre outras, trazendo destaque para as referências culturais naturais, importante no processo de vivências dos territórios, que constituem suas paisagens culturais, que não conseguiram ser contemplados somente nas classificações de material e imaterial.

Outra produção norteadora para o processo de construção da metodologia do Projeto, foi o Mapeamento e Registro dos Bens Culturais do Ceará, realizado pela Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (SECULT-CE) em 2006, que foi responsável por realizar um levantamento dos bens patrimoniais materiais e imateriais nas 14 macrorregiões do Ceará. Esse material veio a influenciar o processo de sistematização das informações coletadas em campo pelo projeto.

Nessa direção, o projeto se consolidou produzindo ações de imersão em campo, com a equipe técnica de uma pesquisadora e um fotógrafo, contando com o apoio e em comunicação direta com as secretarias e departamento de cultura dos respectivos municípios mapeados, reafirmando a transversalidade do processo de identificação das referências culturais.

⁹ “experiências dessas pessoas que dão sentido especial ao lugar. Pode ser um bosque, um rio, um sítio arqueológico, uma praça, uma construção, ou mesmo um conjunto desses elementos.” (p. 31)

¹⁰ “Muitos objetos são de uso cotidiano e podem estar em nossas casas, nas ruas, na escola, nos locais de culto, em rituais de devoção religiosa etc.” (p. 39)

¹¹ “Todo grupo promove celebrações, por motivos diversos: religiosos, de lazer, de festejar as datas especiais para o local, para a cidade, o estado, o país. As celebrações importantes para uma comunidade passam de geração em geração.” (p. 48)

¹² “envolvem alguma atividade corporal ou encenação, como a dança, o teatro, um espetáculo, um curso, uma procissão etc. Há as formas de expressão literárias, que podem ser escritas ou orais. São tradições orais” (p. 58)

¹³ “envolvem o conhecimento de técnicas e matérias-primas que dizem muito sobre o meio ambiente e o modo como as pessoas interagem com ele.”(p. 68)

De forma estratégica, a pesquisa segue avançando nos territórios a partir de etapas de execução, tendo contemplado, na primeira e segunda etapa, 6 municípios: Quixadá, Quixeramobim, Senador Pompeu, Solonópole, Pedra Branca e Banabuiú. Em um período de 11 meses.

Como diagnóstico, o projeto revela um cenário de diversidade cultural que constrói as paisagens e os territórios, que envolvem tanto os elementos de ordem material, imaterial e natural, sendo múltiplos os saberes e os fazeres, edificações, lugares de memórias, sítios arqueológicos, grafismos rupestres e bens naturais que permeiam as relações e os imaginários sociais. No que se diz respeito aos indicadores quantitativos, a pesquisa mapeou 405 referências culturais, entre as cinco categorias apontadas, nos 6 municípios destacados.

Entrando em âmbito qualitativo e descritivo, a partir da análise da conjuntura em que foram encontrados esses bens, também foi possível observar e apontar algumas problemáticas quando a conservação e preservação patrimonial. Sendo identificado no caso dos bens edificados: ruínas, abandonos e descaracterização das estruturas; nos imateriais: descontinuidade de tradições; e no natural: problemas relacionados à sustentabilidade.

Apresentando pois, um cenário de fragilidades no campo da gestão com o patrimônio. há ausências de planos de cultura; Carência de legislações de proteção municipais; Ausência de corpo técnico qualificado na área de patrimônio e memória; Descaso e abandono de bens culturais e naturais; Carência de processo de gestão integrados de cultura e natureza, na preservação dos bens; e Fragilidade das políticas culturais e de patrimônio, que contemplem de forma efetiva e participativa as comunidades e seus territórios, especialmente, nos processos de identificação, gestão e promoção dos seus bens culturais e naturais.

Sendo assim ao passo que se reitera e assume-se o lugar da diversidade cultural (re) existente na região, o projeto aponta ainda a necessidade da construção de políticas culturais de preservação, fomento e conservação que se adequem e se conectem às realidades desses municípios, a fim de garantir a cidadania cultural dos diferentes grupos e coletividades.

Configurando o projeto de Mapeamento do Patrimônio Cultural e Natural do Sertão Central, uma importante ferramenta de gestão com o patrimônio, uma vez que a

partir do (re) conhecimento territorial, constrói indicadores quantitativos e qualitativos, entregando um diagnóstico. Além de promover a integração intersetorial dos agentes estaduais e municipais, e a participação social.

Refletindo a execução do projeto apontamos a promoção da mobilização e articulação entre o equipamento de cultura do Estado a Casa de Saberes Cego Aderaldo, junto aos gestores e dirigentes culturais dos seis municípios da Região aos quais foram contemplados, apresentando-se uma ação efetiva que consegue responder o questionamento anteriormente posto, em relação às etapas de construção dos sistemas de Cultura Nacional, Estadual e Municipal.

Utilizando-se de uma metodologia que promove: identificação dos bens culturais a partir da escuta ativa nos diferentes territórios; que constrói conhecimento; e que apresenta a possibilidade de uma vez integrado aos sistemas de cultura possam ser socializados em um processo de comunicação com toda a sociedade civil;

Contribuindo para uma política de Estado, onde através de seus indicadores reconhecem a diversidade de expressões culturais dos territórios e possibilitam uma abordagem contínua, com vias a estimular as áreas da economia, do turismo e da educação, de modo a potencializar a manutenção das práticas, saberes e fazeres tradicionais, e promover a preservação dos bens edificados e naturais.

Com os resultados obtidos, podemos atuar de forma transparente, assertiva e democrática, que poderão ser realizadas através de ações em cooperação intersetorial e institucional, seguindo as diretrizes das Políticas de Patrimônio Cultural e Memória da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (SECULT-CE), com foco em áreas específicas como: Expressões Culturais, Tesouros Vivos da Cultura, Museus e Arquivos, Afro-brasileira e Indígenas, Patrimônios Naturais e Cultura Alimentar.

Considerações Finais

As pautas levantadas nesse trabalho, abarcam sobretudo diretrizes que conectam-se na defesa das representatividades do patrimônio cultural e natural, uma vez que concebemos a ideia de que esses campos são fundamentais na formação das identidades dos sujeitos dos diferentes territórios, pois permeiam as experiências individuais mas sobretudo coletivas das vivências em comunidade e em grupos, atreladas as memórias ancestrais e contemporâneas, dos passados que se fazem

presentes, das continuidades e rupturas, das narrativas sensíveis e felizes; patrimônio é o movimento da vida.

Concluimos que o projeto de Mapeamento do Patrimônio Cultural e Natural, aplicado na região do Sertão Central cearense, a partir de sua metodologia e plano de ação é um instrumento imprescindível ao fortalecimento dos Sistemas de Cultura e fundamental para o desenvolvimento de políticas culturais democráticas que garantam a cidadania cultural e patrimonial.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MENDES, António Rosa. **O que é património cultural**. 2012.

FERNANDES, Natália Morato. **A cultura como direito: reflexões acerca da cidadania cultural**. Semina: Ciências Sociais e Humanas, v. 32, n. 2, p. 171-182, 2011.

PEREIRA, Mirna Busse. **O Direito à cultura como cidadania cultural** (São Paulo, 1989/1992). Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 33, 2006.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. **Cidadania patrimonial**. Revista Antropológicas, v. 26, n. 2, 2015.

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.

WILLIAMS, R. Cultura. In: **Palavras Chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. São Paulo: Boitempo, 2007.

CUCHE, D. Gênese social da palavra e da ideia de cultura. In: CUCHE, D. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Tradução de Viviane Ribeiro. 2. Ed. Bauru: EDUSC, p. 17-31, 2002.

FURTADO, José Henrique de Lacerda. **O termo cultura em perspectiva histórica: aspectos polissêmicos e sociais.** Revista Valore, v. 5, 2020.

CEARÁ. Lei nº 18.232, de 2022. Código do Patrimônio Cultural do Estado do Ceará.

CEARÁ. Secretaria de Cultura. Registro e mapeamento de bens materiais e imateriais do Estado do Ceará. Fortaleza: SECULT-CE, 2006.

BRASIL. Constituição (1988). Constituição da República Federativa do Brasil de 1988.

Disponível em : http://www.cfess.org.br/pdf/legislacao_constituicao_federal.pdf.

Acesso em: 15 dez. 2024.

BRASIL. Lei nº 14.835, de 4 de abril de 2024, instituiu o Sistema Nacional de Cultura (SNC).

CANCLINI, Nestor García. **Reconstruir políticas de inclusão na América Latina.** In: POLÍTICAS culturais para o desenvolvimento: uma base de dados para a cultura. Brasília: UNESCO Brasil, 2003.

HALL, Stuart. (2003). **Da diáspora: identidades e mediações culturais.** Belo Horizonte: Editora UFMG.

ALUGA-SE PATRIMÔNIO IMATERIAL: O APAGAMENTO DA MEMÓRIA NACIONAL NA PRAÇA DOIS DE JULHO EM PERÍODO NATALINO.

Daniel Soto Araujo¹

RESUMO: A Praça Dois de Julho, em Salvador, é um importante local de memória da Bahia, reverenciando o processo de independência do Brasil e a identidade nacional. No entanto, esse patrimônio foi progressivamente apagado, especialmente pela sobreposição de tema natalino comercial, patrocinado pela municipalidade. Uma deslegitimação simbólica, onde a cultura local é obstaculizada por narrativas externas. Analisando esse apagamento à luz de Bourdieu, Hall e Flusser, observa-se que a falta de atualização iconográfica do evento abre espaço para uma cultura globalizada, desconectada da história local, impactando o pertencimento social e a identidade coletiva.

PALAVRAS-CHAVE: Dois de Julho, Apagamento, Memória Gráfica, Arte urbana.

1. CONTEXTUALIZAÇÃO

Esse artigo resulta de pesquisa de mestrado sobre o 2 de Julho, a Guerra de Independência do Brasil na Bahia em 1823, pelo viés da memória gráfica, uma linha do Design. Foi realizada revisão bibliográfica em Design e História. Após uma análise da iconografia que se criou e consagrou sobre o tema, identificou-se a falta de valorização do assunto na atualidade, evidenciada na obliteração de símbolos, anteriormente respeitados, como o Aeroporto e a Praça 2 de Julho. Além disso, observamos estagnação na criação de novas representações que dialoguem com linguagens contemporâneas. O objetivo é propor estratégias de design para dar visibilidade aos personagens e fatos do evento, por meio da arte urbana. A pesquisa, de abordagem qualitativa, analisou a estrutura que define quais iconografias se perpetuam e, conseqüentemente, representam a comunidade imaginada do Brasil. A prática artística, realizada em paralelo a qualificação do mestrado, resultou em exposições, publicações e gravação da obra em espaço público. Consideramos que a lacuna de representações desse tema gera interesse e reconhecimento por novas produções. Nesse material vamos destacar o processo de apagamento do legado do Dois de Julho na própria Praça Dois de Julho, onde um parque

¹ Mestre no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFBA, visualesco@gmail.com.

escultórico em homenagem a data magna da Bahia foi usado como apoio para sustentar a decoração de tema natalino, o patrimônio imaterial foi arrendado para um uso comercial.

2. MEMÓRIA GRÁFICA E RESGATE DO DOIS DE JULHO

Data cívica amplamente celebrada na Bahia desde 1824 até o presente, quando foi celebrada a efeméride de seus 200 anos. O tema apresenta repertório consolidado em patrimônios diversos, como ruas, prédios, farta bibliografia, monumentos e obras de arte históricas. Contudo, esse seu material é distinto propriamente por seu caráter histórico e sua apreciação remete a um regime de visualidade (Santalela, 2011, p. 357) antiquado, do período entre colônia e o começo da república; coerente com o sistema de representação e identidade da época, mas, defasado em relação ao público do presente, que está familiarizado com as linguagens atuais. Esse patrimônio visual configura uma memória arquivo, termo de Nora (1993, p. 12) para se referir a objetos que têm a função de rememorar o passado, muito valioso para historiadores e aficionados com o tema, pessoas dispostas a aderir a linguagens visuais de época para rememorar símbolos da comunidade imaginada do Brasil, mas, ao não haver uma atualização desses personagens e fatos do 2 de Julho em novas iconografias, distancia-se o público, pois a linguagem antiga usada nas imagens remete a um passado de onde ele não faz parte (Nora, 1993, p. 19). O tema não havia sido atualizado em representações artísticas modernas e contemporâneas dialogando com as poéticas correntes que fossem mais agradáveis ao público. Será que a comunidade imaginada — ou seja a identidade cultural coletiva em construção, portanto, idealizada e ao mesmo tempo resultado de disputas (Anderson, 2006) — do Brasil no 2 de Julho não caberia em novas linguagens atuais?

De acordo com Farias e Braga (2018, p. 18), o repertório autêntico da memória gráfica² é um fenômeno coletivo e mutante, socialmente construído e pode ter continuidade no tempo. Consequentemente, pode também ser descontinuado se não for valorizado, (re)criando uma conexão entre as pessoas e seu tempo (seu lugar no presente,

² Memória gráfica, “linha de estudo que busca compreender a importância e o valor de artefatos visuais, em particular impressos efêmeros, na criação de um sentido de identidade local” (Farias & Braga, 2018, p. 10).

sua relação com o passado) e seu espaço (seu local geográfico), um sentimento de pertencimento, o laço social.

A pesquisa abordou a relação da memória gráfica como instrumento de mediação da cultura imaterial do Dois de Julho, através de propostas artísticas urbanas contemporânea e autorais, os lambes³, que chamamos de artes julhienses, e vão dispor do repertório histórico do evento, convertido em novas poéticas para dar visibilidade à diversidade de atores na Guerra da Bahia, sobretudo do feminino, do negro e indígena, contribuindo para a expansão da comunidade imaginada brasileira, e como isso se relaciona ao repertório iconográfico pré-existente e suas repercussões no presente. Esse ativismo com cartazes começou em 2018, nas ruas. A partir dessa atuação com arte urbana, variados intermediários culturais tiveram acesso ao material que desenvolvemos, e essa poética passou a ingressar exposições, salões, publicações e museus, chegando a participar da cenografia oficial do Cortejo ao 2 de Julho e ser gravado em aço na Praça da Lapinha, marco zero do desfile.

³ Lambes, ou lambe-lambe, são cartazes de rua, colados em postes, muros, tapumes, ou outras superfícies disponíveis, como latas de lixo, bancas, placas de sinalização. Usado para fins comerciais, protesto e arte.

Figura 1: Artes Julhienses.



Acima a esquerda: lambe colado em 2019 no meio do percurso do cortejo do 2 de Julho. Foto: Daniel Soto. Acima centro: artes julhienses impressas em lonas, compondo cenografia do desfile de 2022, em frente a Praça da Lapinha. Foto: Daniel Soto. Acima a direita: instalação julhiense em exposição coletiva no Museu Afro Brasil Emanuel Araújo, em 2023. Foto: Ailton Santos (permissão de uso). Abaixo a esquerda: reinauguração da Praça da Lapinha em 2023, contendo 14 totens com artes julhienses gravadas em aço. Foto: Daniel Soto. Abaixo a direita: detalhes de uma das artes julhienses gravada em aço na Praça da Lapinha, vandalizada por campanha política, 2024. Foto: Daniel Soto.

3. ALUGA-SE PATRIMÔNIO IMATERIAL, DOIS DE JULHO

Locais de memória, tais como ruas, prédios e praças, situados distante dos locais geográficos próprios dos eventos, expandem o território de atuação dessa história. Foi o que ocorreu com a Praça Dois de Julho, chamada comumente de Largo do Campo Grande, onde fica o mais importante parque escultórico da Bahia, instalado em 1895 com 25

metros de altura, feito de mármore e bronze em estilo neoclássico (Nunes, 2018, p. 352), que resultou expansão no percurso do desfile anual do Dois de Julho e que apresenta inúmeras esculturas, relevos e letreiros referentes à Guerra da Bahia. Esse local de memória foi coberto no período de fim de ano por tema natalino, aos moldes comerciais, valorizando o personagem entregador de presentes, vestido com roupas de inverno e demais referências às renas, neve e pinheiros, em uma clara colaboração da gestão municipal para reforçar o tema de consumo de produtos em período festivo.

O Monumento é um patrimônio da cidade, não apenas no sentido material, que a administração dispõe fisicamente, mas é também um patrimônio imaterial a ser preservado, pois possui uma função social de identidade, como lugar de memória. Sendo também uma obra, que tem papel proeminente nos festejos do Dois de Julho, como ponto de destino do cortejo, guarda dos carros simbólicos e, depois como ponto de partida para a Volta da Cabocla, no dia 5, é um espaço que tem interação com o público na função de reforçar a memória do evento histórico, uma obra que age (Meneses, 2003, p. 15). Contudo, ao ser decorada com o tema natalino, ela é totalmente destituída de suas qualidades, impedida de atuar a narrativa da Libertação do Brasil na Bahia. O apagamento desse símbolo é sinal evidente da desvalorização histórica do Dois de Julho na atualidade, se a própria administração da cidade se posiciona pela cobertura da história local com um tema comercial, como pode o povo atribuir valor ao monumento?

Utilizando os conceitos de Bourdieu para analisar essa disputa simbólica, percebemos que o Dois de Julho é deslegitimado em sua própria cidade, onde “o sentimento de estar excluído da cultura legítima é a expressão mais sutil da dependência e vassalagem, pois implica na impossibilidade de excluir o que exclui, única maneira de excluir a exclusão” (Bourdieu, 2005, p.132).

Figura 2: Monumento ao Dois de Julho x Natal.



Monumento ao Dois de Julho escondido sob decoração natalina nos anos de 2015, 2018, 2019 e 2021. Imagens de divulgação distribuídas no perfil de Facebook da Prefeitura Municipal de Salvador. Imagem a direita com pormenor do Caboclo de bronze no topo do monumento, apagado e espremido por duas estrelas iluminadas. Disponível em: < https://www.facebook.com/prefsalvador/photos/?locale=cs_CZ > Acesso: dez. 2021.

A visualidade é crucial para o projeto na medida que um dos intentos é ressaltar símbolos e valores do Dois de Julho na formação de repertório iconográfico ou memória gráfica. Para entender esse peso do visual, consideramos o conceito de objeto cultural como obstáculo definido por Flusser (2007, p. 196). Assim, podemos considerar que a lacuna de representatividade e pertencimento, decorrente da não valorização e atualização iconográfica do Dois de Julho, é aproveitada pela indústria através do amplo repertório que ela já tem, (re)edita, (re)distribui e expande em produtos (objetos culturais), cuja iconografia é desenvolvida com “uma formula visual caracterizada pela sua carga emocional, cujas variantes podem assumir significados diferentes” (Joschke, 2020, np) utilizando iconografias potentes através da “fórmula da emoção” (*phatos formule*), conceito de Aby Warburg, citado por Joschke (2020, np), que são dissimulados nas poses e fisionomias de personagens de filmes, séries, desenhos e outros setores do entretenimento; e são assimilados pela sociedade como referenciais afetivos e simbólicos.

Durante a intervenção da prefeitura na Praça 2 de Julho, o projeto Natal Luz, é modificado o modo de agir do povo no espaço público. A praça, comumente chamada de Campo Grande, que durante o ano é acessível para todos durante o dia e fechada à noite, passa a ficar fechada de dia e funcionar à noite, onde o acesso dá-se de modo controlado e, em alguns anos, foi feito via aplicativo eletrônico, demandando que o cidadão necessitasse ter um dispositivo eletrônico e acesso à internet, gerando um recorte econômico. O que remete a outro episódio histórico de tentativa de civilizar os comportamentos da sociedade, nesse mesmo local. Na década de 1920, os “homens de letra” pretendiam abolir o civismo “demasiadamente festivo”, “com comemorações de rua com batuques, jogos, sambas e cachaça”, para favorecer uma “compenetração cívica” (Albuquerque, 1999, p. 75), reduzindo a participação popular e exaltando os cidadãos que se esmeravam em mimetizar os modos europeus. Em 2017, a municipalidade esperava que o Papai Noel estadunidense, comercialista e invernal fosse o referencial para o comportamento bahiano em pleno verão.

Através da pesquisa, pode ser confirmado o movimento simultâneo de esquecimento (popular) e negação do passado (estado) em dois exemplos contundentes: primeiro, quando se retirou o nome de um espaço que homenageava o Dois de Julho, como ocorreu oficialmente e, definitivamente, com o Aeroporto de Salvador em 1998, a seguir quando se retira seu significado, como ocorreu reiteradamente na Praça Dois de Julho; seguido da repercussão, ao se observar notícias e fotografias que revelam o encobrimento do monumento ao Dois de Julho pelo tema natalino desde 2016, sem ressalvas em relação à memória social sendo subjugada: o passado deixando de existir, pois que deixa de ser útil, vivemos somente o presente (Bergson, 1999, p. 175).

As representações culturais que se (des)legitimaram ao longo do tempo, como o Aeroporto e a Praça Dois de Julho, integram o processo de (des)construção de uma memória social, sendo resultados de jogos de força bastante complexos. “Que relações de poder fizeram com que algumas representações, e outras não, pudessem adquirir uma consistência crescente até se tornarem dominantes no campo social?” (Gondar, 2005, p. 24):

Joschke (2020, np) explica que, para a iconografia política, as imagens não são apenas manifestações simbólicas de um desenvolvimento histórico, “elas participam da criação da realidade política” Joschke (2020, np), pois as imagens relacionam-se com “as

instituições políticas e sociais que elas ajudam a fortalecer" Joschke (2020, np). No caso do aeroporto, percebemos que se tentou fortalecer o legado político de uma família específica, em detrimento do legado da história mais ampla do Brasil. A situação da Praça Dois de Julho valoriza os interesses capitalistas no indivíduo como consumidor, em detrimento da memória social histórica do cidadão, seu legado como herdeiro da liberação do Brasil na Bahia, em detrimento inclusive, e, sobretudo, do sentido religioso da própria data católica.

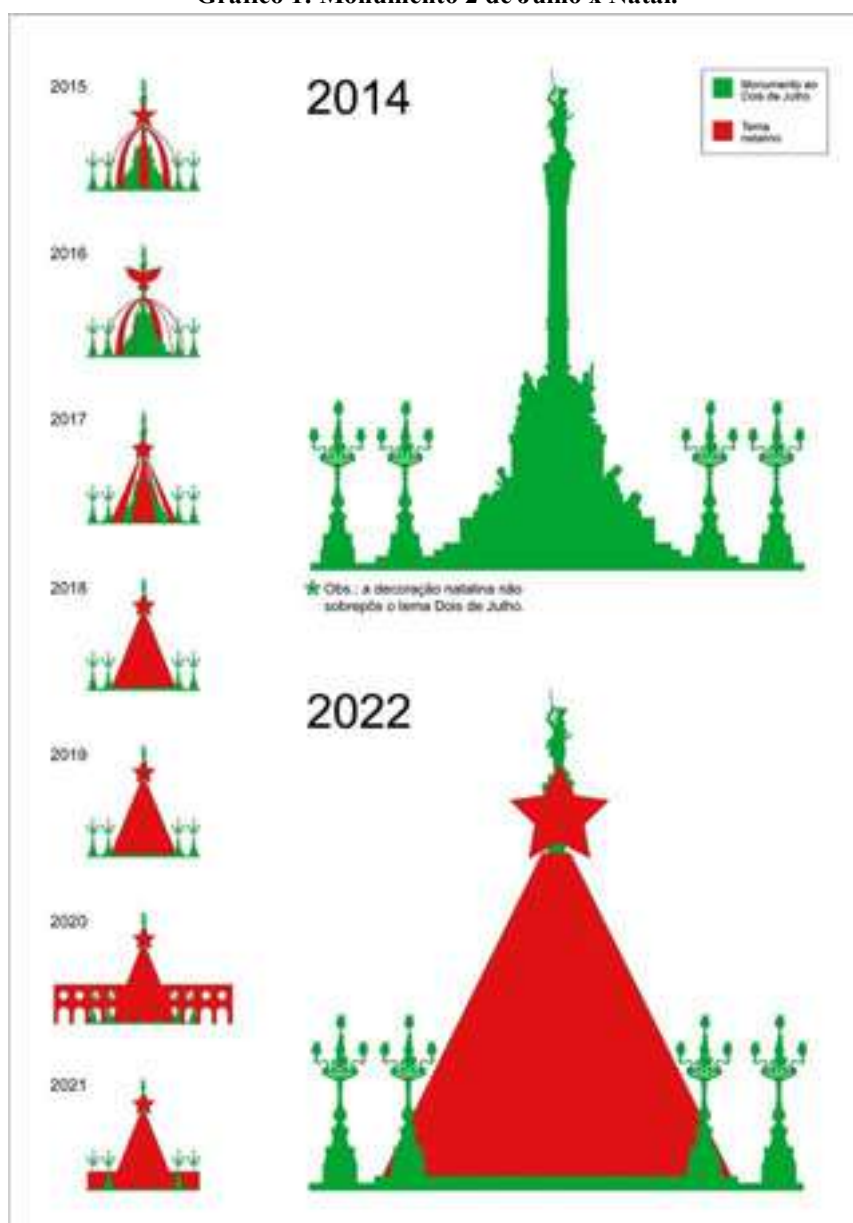
O que observamos no Campo Grande é um “bombardeamento” e uma “infiltração cultural” (Hall, 2006, p.74) sendo corroborado pelo próprio poder público. “Uma de suas características principais da globalização é a “compressão espaço-tempo”, a aceleração dos processos globais, de forma que se sente que o mundo é menor e as distâncias mais curtas, que os eventos em um determinado lugar têm um impacto imediato sobre pessoas e lugares situados a uma grande distância” (Hall, 2006, p. 69).

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas - desalojadas - de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem "flutuar livremente" (Hall, 2006, p. 75).

Somado a desmaterialização no plano físico, temos a pouca virtualização do Dois de Julho no plano digital, onde ele não é representado com diversidades de “imagens sintéticas ou infográficas”, conceito de Lucia Santaella (2007, p. 356) para tratar de imagens tecnológicas no contexto das linguagens líquidas. No exemplo da praça, a memória coletiva compartilhada digitalmente no período do fim de ano (a)grava um Dois de Julho escondido debaixo da árvore de natal, incógnito. Através de uma pesquisa desk para consulta de notícias e imagens sobre o projeto de decoração natalina no espaço, pudemos criar um gráfico com a progressão do apagamento do monumento. Usando imagens de notícias e vídeos sobre a decoração, desenhamos o espaço que a decoração natalina ocupava sobre o monumento. A partir de 2015, a prefeitura começou a sobrepor o tema natalino ao tema local, instalaram uma estrela-guia sobre o monumento, a princípio a decoração não obliterava todo o monumento e seguia o assunto religioso do natal cristão. Em 2016, instalaram o espírito santo. Em 2017, volta a estrela e inicia-se um desenho de cenografia sobreposta ao monumento mais ostensiva e que se assemelha

ao pinheiro, em 2018 o tema já é integralmente dominado pela referência ao natal comercial, o que se repete em 2019. Em 2020 e 2021, devido a pandemia, o acesso ao espaço tinha de ser feito via agendamento online, ou seja, um recorte econômico, dispor de dispositivo eletrônico e conexão com internet.

Gráfico 1: Monumento 2 de Julho x Natal.



Linha do tempo do apagamento do tema 2 de Julho por sobreposição cultural de tema natalino, no período de 2014 a 2022. Fonte: SOTO, 2024, p.188.

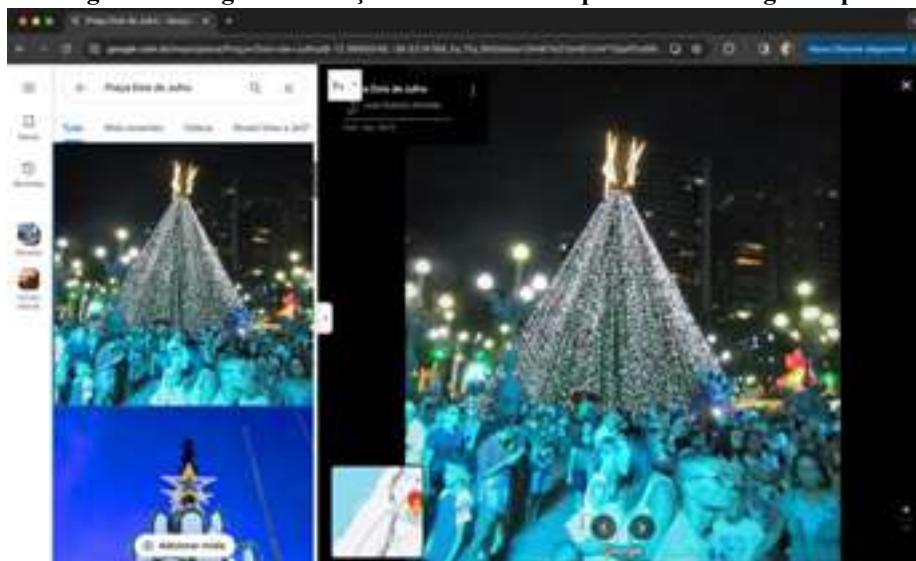
O gráfico interrompe-se em 2022, pois em 2023, o Natal Luz foi instalado em outro ambiente, o Pelourinho, e, com outra dinâmica, acreditamos que a mudança se deu devido

à execução de obras de requalificação no Campo Grande que dificultariam a circulação do público para acesso ao espaço cenográfico. Observamos que o novo local do Natal Luz favorece a circulação do público tanto de dia como de noite, visto que não houve (talvez por ser inviável executar) cercamento da área para controle de acesso em determinados horários.

Vale ressaltar que a execução de um projeto desse porte é resultado de várias decisões calculadas, desde orçamento e cronograma, à escolha da empresa parceira para projeto cenográfico, campanha de comunicação, planejamento de visitação e mobilização de equipamentos e pessoal. “Entender melhor o papel do design na experiência do patrimônio nos habilita a pensar mais criticamente sobre as políticas de identidade e pertencimento” (Houze, 2022, p. 92).

Da ação da prefeitura à repercussão na memória coletiva, observamos a progressão do apagamento que ocorreu em praça pública reverberar nos sistemas de comunicação visual, desde a campanha de divulgação do próprio evento temático, passando pela cobertura midiática, que não apresentou resistência à proposta de invisibilização do tema local, e, sobretudo, nas redes sociais dos populares, que iam ver o enorme investimento público de decoração e celebrar o natal com seus amigos e familiares, consequentemente, fazendo fotos para postar na internet. O apagamento realizado em um pequeno intervalo de tempo e espaço repercute de modo duradouro. Uma busca pela geolocalização da praça em duas plataformas digitais distintas resulta em imagens predominantes da referida decoração que remete ao tema estrangeiro, árvore de natal, neve e renas. Ou seja, a própria municipalidade criando uma estrutura de visibilidade de uma cultura alheia. Essas imagens compartilhadas do apagamento mostram um vetor de transformação da sociedade, (Meneses, 2003, p. 28), os documentos visuais do noticiário permitiram o desenho da área apagada, e também os registros digitais que perduram nas plataformas, criando um ambiente visual que ignora os significados do monumento e local de memória do Dois de Julho.

Figura 3: Imagens da Praça Dois de Julho na plataforma Google Maps.



Repercussão no meio digital do apagamento do tema 2 de Julho. As imagens que aparecem na busca pelo local geográfico mostram o tema natalino cobrindo o tema próprio da praça. Recuperado em 8 de Março de 2024 de <https://www.google.com.br/maps/place/Pra%C3%A7a+Dois+de+Julho>

Considerando que “a ação das imagens, pois, completaria o circuito da produção e circulação (temática, aliás, que os historiadores sempre estiveram aptos a investigar) e da apropriação (temática, por sua vez, que mesmo na História da Cultura não se apresenta tranquila)” (Meneses, 2003, p.15). Podemos entender que a iconografia constituída não é somente elemento descritivo dos personagens históricos e do simbolismo da festa, igualmente histórica, que poderiam ser dispensados ou substituídos, ao contrário, a iconografia tem um discurso próprio, que reforça a parte histórica, e, inclusive, tem força própria para atrair o público independente da posição do estado. Como ocorrido no período de 1919 a 1942, quando os “homens de letra” trancaram os carros triunfais com seus Caboclos, tentando moldar os modos de festejar do povo, inviabilizando as celebrações populares e seus símbolos. O público, no entanto, persistiu e em 1943, as figuras indígenas retornaram e reestabeleceram a tradição (Nunes, 2018, p. 353; Albuquerque, 1999, p. 105; Kraay, 2019, p. 245). As imagens do 2 de Julho lutam suas próprias batalhas, desde o passado, até o presente.

O departamento de Design do Politécnico de Milão tem desenvolvido estudos sobre um novo conceito, design de opção (*design of options*), dentro da linha de Design para Inovação Social, buscando aprimorar metodologias para soluções que resultem mais opções de diferenciação para os usuários e, para os designers, mais opções em estratégias

de planejamento mais participativas (Sedini, 2021). Desse modo, reequilibrando o controle da produção de novos produtos culturais entre designer e usuários, em oposição a metodologias que privilegiam a atuação da indústria e consequentemente do designer. As premissas teóricas desse novo conceito observam que “estudos sobre prática de consumo sempre têm participado de discursos vinculados a identidade, reconhecimento social e senso de pertencimento (ou diferenciação)” (Sedini, 2021, p. 161, tradução nossa); e que sociedades com altos níveis de capital social favorecem uma ação de civismo (*civicness*) cultural — interpretação de Bagnasco (1999) exposta por Sedini (2021, p. 161) — ou seja, uma comunidade vai confiar e dar suporte às ideias que apresentem valores compartilhados, pois “as identidades nacionais, como vimos, representam vínculos a lugares, eventos, símbolos, histórias particulares. Elas representam o que algumas vezes é chamado de uma forma particularista de vínculo ou pertencimento” (Hall, 2006, p. 76).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A iconografia consagrada do 2 de Julho ajuda a entender o Brasil enquanto “comunidade imaginada” (Anderson, 2006). Contudo, observando que essa iconografia faz parte de uma memória social em disputa (Gondar, 2005), devemos atentar: que união consensual se formou? Qual história compartilhada foi construída e promovida e em detrimento de quais outras?

A memória gráfica institucionalizada do Dois de Julho é uma construção, fruto de recorte entre variados eventos históricos que foram acolhidos para serem apurados e valorizados pelos pesquisadores da história, de acordo com as mentalidades de suas épocas. No entanto, essa sociedade imaginada e sua iconografia podem ser recapituladas sob novas perspectivas, para construção de novas representações. Os historiadores já perceberam, há mais de um século, as questões sociológicas de apagamentos e hegemonias de determinados grupos dentro da nação, como observa Kraay (2019), referente a atuação do historiador mais ilustre do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB), Manuel Querino, em defesa da presença dos Caboclos em seus carros triunfais no desfile, quando parte da sociedade bahiana buscava os isolar numa garagem, com discurso de preservação histórica das esculturas, mas, sobretudo, para disciplinar os hábitos do “civismo festivo” do povo (Albuquerque, 1999). Querino, infelizmente, não pode apreciar o retorno dos carros triunfais ao cortejo, mas seu trabalho foi fundamental

para seu resgate e consequentemente consolidar esses personagens no patamar mais alto do panteão da independência.

O repertório de imagens do Dois de Julho é diverso em modelos de iconografias oficiais e consagradas, publicadas em livros, jornais, revistas e outros materiais comunicacionais. Inclusive, servindo de referência para postagens celebrativas atuais em mídias digitais. Nossa pesquisa identifica que a última imagem canônica surge em 1953, a estátua de Maria Quitéria. Nesse ponto, percebemos uma interrupção do poder público em criar, ou consagrar, novas alternativas visuais para representar os eventos da guerra da Bahia. Não surgem novas obras de referência para sintaxe visual da independência do Brasil na Bahia em novas linguagens, coerentes com o que o público atual assimila e entende. Desse confronto entre a tradição das iconografias e ritos do Dois de Julho com as novas linguagens, percebemos que a tradição mantém sua posição firme em eventos que se repetem e preservam uma forte participação popular, mas percebemos que, com a crescente complexidade de novos “sistemas de significação e representação cultural” (Hall, 2006), o tema local, que já mantinha, de certo, contato com outras culturas, passou a ter mais e mais contato com outras “comunidades imaginadas”, em um processo espontâneo, que faz parte da dinâmica sociais desde o início da globalização, e foi acentuada com a cibercultura (Santaella, 2011). Desse modo, o espaço do 2 de Julho no imaginário coletivo é descentrado com a inclusão de novas linguagens, novas estéticas, novas discussões.

O conceito do “capitalismo tipográfico” (Anderson, 2006, pp. 43-46) configura uma importante ferramenta de construção das sociedades imaginadas, e traz à tona a questão do consumo como espaço para criação de identidade. Anderson (2006) em sua pesquisa apresenta vários exemplos de produtos impressos como instrumento de reforço da ideia de identidade cultural como livros, jornais, mapas e postais. “Aquilo que fazemos, usamos, colecionamos, preservamos e damos como presentes nos conecta a narrativas mais amplas de encontro, conflito e comunidade, que moldam o patrimônio cultural” (Lees-Maffei, 2022, p.8, tradução nossa).

O que nos leva ao episódio da disputa entre a memória do 2 de Julho e iconografia do natal que interessa ao comércio. Por que a municipalidade não fomenta visualidades que dialoguem com a história, identidade e cultura local? Na atualidade, no cenário de indústria de consumo, a facilidade de distribuição desses objetos permite permear

diversos grupos sociais e criar uma afinidade entre pessoas através dos tipos de produtos que elas têm acesso. Os produtos feitos com os processos, poéticas e linguagens mais atuais, vão alcançar e cativar a atenção do público geral, ao passo que as linguagens anteriores se tornam assunto de curiosos e pesquisadores. Observamos a ausência da iconografia do Dois de Julho como opção de design (Sedini, 2021) nas estampas ou mesmo na configuração de objetos de consumo temáticos, permeando a rotina de crianças, jovens, adultos ou idosos, de modo a reforçar questões identitárias de pertencimento e afeto.

No final do século passado, a arquiteta e designer, Lina Bo Bardi já apostava que uma retomada de consciência cultural estivesse em curso, e que “o artista deve agir, além de ligado ao intelectual, como parte ligada ao povo ativo.” (Bardi, 1994, p. 11). Infelizmente essa retomada ainda segue como potência a ocorrer, numa disputa assimétrica contra a indústria, pois apesar de haver entre autores, mediadores e curadores a percepção que a cultural brasileira merece ser preservada e fomentada, isso apenas pode ser posto em ação através de políticas efetivas. Entretanto, o caso do Dois de Julho revela que a esfera política age, em alguns momentos, contra nosso próprio patrimônio e identidade.

Seja tangível ou intangível, etimologicamente, o patrimônio está associado a algo que herdamos (OED 2021; Harisson 2009a, 9), um direito de nascença que nos é concedido através da nossa inclusão num determinado grupo, seja ele familiar, nacional, étnico ou através de algum outro marcador de identidade. O patrimônio está, portanto, ligado à identidade, pertencimento e propriedade, seja literalmente ou como um sentimento de lealdade. As questões da propriedade do patrimônio, incluindo a propriedade da autoridade pela qual o patrimônio é identificado e perpetuado, são altamente políticas e extremamente prementes (Lees-Maffei, 2022, p.16, tradução nossa).

Entendo, agora, que os cartazes julhienses surgiram como um “dever de memória” (Nora, 1993, p. 17) gráfica. Já havia uma história da qual fazíamos parte como testemunhas, apreciadores da celebração e seus variados atores, e ao começarmos a colar os lambes passamos a ser autores, em colaboração com os que fazem a celebração nos tempos atuais e, também, com os diversos e célebres autores do passado. Nesse percurso pudemos acompanhar que as artes julhienses — ao serem acolhidas, referenciadas, fotografadas e compartilhadas — se tornaram, também, locais de memória para outros bahianos. Que a história do Dois de Julho possa servir de referência para novas memórias

gráficas, novos objetos culturais e novos patrimônios que medeiam o seu legado histórico e diverso com as novas tecnologias comunicacionais, acessíveis e interessantes ao brasileiro atual, que terá opções de design — como memória arquivo e como consumo — que dialoguem com nossa identidade cultural e um projeto de comunidade imaginada mais abrangente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, Wlamyra Ribeiro de. Algazarra nas ruas: comemorações da independência na Bahia (1889-1923). São Paulo: Editora UNICAMP, 144 p.1999.

ANDERSON, Benedict. Imagined Communities, reflection on the origins and spread of nationalism. London: Verso. 2006.

BARDI, Lina Bo. Tempos de grossura: o design no impasse. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

BERGSON, Henri. Da sobrevivência das imagens. A memória e o espírito. In: *Matéria e memória: ensaios sobre a relação do corpo com o espírito*. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes. 1999. p. 155-208.

BOURDIEU, Pierre. Economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FARIAS, Priscila; BRAGA, Marcos da Costa. O que é Memória gráfica. in FARIAS, Priscila; BRAGA, Marcos da Costa (org). *Dez ensaios sobre a memória gráfica*. São Paulo: Blucher. 2018. p 9-30.

FLUSSER, Vilém. Mundo Codificado. Tradução: ABI-SÂMARA, Raquel. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

GONDAR, Jô. Quatro proposições sobre memória social. in GONDAR, Jô; in DODEBEI, Vera (orgs.) *O que é memória social?* Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Memória Social da UFRJ, 2005. p.11-26.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Trad. SILVA, TT e LOURO, GL. Rio de Janeiro: DP&A Editora. 2006. 11ªed.

HOUZE, Rebecca. Hopi House and the design of heritage. In LEES-MAFFEI, Grace and HOUZE, Rebecca (org). *Design and Heritage, the construction of identity and belonging*. Abingdon: Routledge, 2022. p. 83-95.

JOSCHKE, Christian. Para que serve a iconografia política? Revista 19&20, Rio de Janeiro, v. XV, n. 1, jan.-jun. 2020. Trad. Arthur Valle. [Originalmente publicado em: JOSCHKE, Christian. *À quoi sert l'iconographie politique?* Perspective, Paris, v. 1, pp. 187-192, 2012.] Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/ha/joschke.htm>>, Acesso: 12 jun. 2023.

KRAAY, Hendrik. Bahia's Independence: Popular politics and patriotic festivals in Salvador, Brazil, 1824-1900. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2019.

LEES-MAFFEI, Grace. Design (history) and Heritage (studies). In: LEES-MAFFEI, Grace; HOUZE, Rebecca (org). *Design and Heritage, the construction of identity and belonging*. Abingdon: Routledge, 2022. p.1-20.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, USP, v. 23, nº 45, 2003. p. 11-36.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP, n.10, São Paulo, dez.1993.

NUNES, Antonietta d'Aguiar. O ciclo das comemorações cívicas baianas: as festividades do Dois de Julho. *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*, v 113, jan/dez 2018, Salvador. p345-362.

SALVADOR. Os Monumentos e a Independência. Prefeitura Municipal de Salvador: Secretaria de educação e Cultura. Editora Mensageiro. 1973.

SANTAELLA, Lúcia. Linguagens Líquidas na Era da Mobilidade. São Paulo: Paulus, 2007.

SEDINI, Carla. Design of options and Social Innovation: new forms of design, production and consumption. In. Org: SOUZA, Paulo. *Design para Inovação Social, perspectivas metodológicas e casos relevantes*. Salvador: EDUFBA, 2021, p159-183.

SOTO, Daniel Araujo. Dois de Julho gravado e agravado, a contenda iconográfica pela Independência do Brasil na Bahia. Dissertação (Mestrado em Design). Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFBA. 208 p. 2024.

MESA XXXII

Indígenas

A importância da ampliação de políticas culturais para indígenas em contexto urbano. Os impactos coloniais hoje. Retomando direitos.

Giovanna Aguirre Lo Bianco¹

Resumo: Esse artigo busca refletir como a colonização ainda causa muitos impactos negativos na sociedade brasileira, gerando um apagamento das pessoas indígenas aldeadas e em contexto urbano. Ainda hoje, existe um estranhamento muito grande com as pessoas indígenas que ocupam a cidade, muitas delas se declaram brancas ou pardas por terem vergonha e medo de sofrerem racismo, como também, devido a mazela colonial, não saberem os povos aos quais pertencem. Questiono o quanto o apagamento, a desvalorização e o não reconhecimento dos saberes e culturas indígenas, reduz as políticas públicas culturais destinadas a essas pessoas, tendo assim, um número muito pequeno de ações afirmativas em editais, instituições, entre outros espaços, causando uma desigualdade, marginalização e não diversidade no setor cultural.

Palavras-chave: Cultura. Colonização. Apagamento indígena. Políticas culturais. Indígenas urbanos.

Brasil: invasão territorial, de antes e hoje: impactos e consequências

“Não me chame de índia

Esse nome me causa dor

Rememora a violência sofrida

Pela espada do colonizador.”

(Marcia Kambeba)

O Brasil foi um país construído a partir da invasão de um território no qual habitavam mais de mil povos, cerca de mais de quatro milhões de indígenas ocupavam esse território. Pindorama, como era chamado, cujo significado é Terra das Palmeiras.

¹ Mestranda no Programa de Pós Graduação em Cultura e Territorialidade (PPCULT – UFF). Bolsista Capes. Bacharel em Dança pela UFRJ. Artista, educadora, criadora da metodologia de movimento Livre Dançar. Preparadora Corporal. Brincante da cultura popular brasileira.

Tupinambás, Pataxós, Boés, kariris, Maxakalis, Huni Kuins, Guaranis, Kambebas, Kaigangs, Sateré Maués, Karajás, Xakriabás, Mebêngôkre, Wai Wais, Ye'pã-Masa, Dessanos, Potiguaras, Fulni-ôs, Mundurukus, Tembés, Guajajaras, Krenaks, Tikunas, Wapichanas, Xavantes, Arapiuns, Tuxás, Kumaruaras, Yanomamis, Tupiniquins, Puris, são alguns dos 305 povos e 200 línguas maternas que permanecem vivas até hoje. O massacre e o etnocídio contra esses povos, somado ao tráfico de escravos aos povos africanos como os nagôs, fons, bantos, courás, hauçás, jejes e a vinda estratégica de imigrantes europeus como projeto político de embranquecimento da população, engendrou a criação-invenção desse país.

Além dos massacres diretos, os assassinatos e mesmo a dizimação de muitos grupos inteiros, a colonização foi etnocida, destruindo o modo de vida das populações indígena, impondo modos de vida do colonizador, retirando deliberadamente as terras pertencentes a esses povos para a extração de recursos ou para a instalação da colonialidade, agenciando os povos no trabalho forçado, impedindo as práticas identitárias, as realizações culturais e religiosas dessas sociedades, criando um fundo de extermínio genocida. Os povos ameríndios foram dizimados em cerca de 90%, em 500 anos de colonização europeia, propiciando um holocausto, gerando uma tragédia. (OLIVEIRA, Humbertho. 2020)

De 1500 a 2025 o projeto de invasão e etnocídio aos territórios indígenas e quilombolas só se atualiza, através da grilagem de terras, agronegócio, missões evangélicas. Esses fatores são facilitados pelo abandono do Estado, capitalismo, neoliberalismo e corrupção que patrocina essas ações criminosas que causam desmatamento deliberado, poluição de rios, aumento de emissão de gases de efeito estufa alterando o clima local, expulsão de povos indígenas e quilombolas de seus territórios e muita morte. Em âmbitos culturais, espirituais, há um enfraquecimento da identidade, dos costumes, que muitas vezes gera o afastamento de práticas espirituais relacionada a cosmovisão de cada povo, conversão ao cristianismo, ou seja, um etnocídio presente até os dias de hoje. O colonialismo mantém de pé o massacre, o desmonte dos direitos básicos

alcançados através de muita luta pelo movimento indígena e suas lideranças², afetando os diferentes setores da saúde, educação, cultura, bem viver, direito à moradia, direito à cidade, direito a alimentação saudável e a demarcação de terras.

No Brasil, o movimento indígena surgiu a partir de encontros e assembleias indígenas criadas no ano de 1974, em que lideranças indígenas, caciques e outros membros atuaram como sujeitos e sujeitas desse processo. Esse movimento foi ganhando força até a Assembleia Nacional Constituinte, eleita em 1986. A luta pela demarcação e homologação de terras, porém, começou em 1961, quando o então presidente Jânio Quadros criou o Parque Nacional do Xingu, idealizado pelos irmãos Villas-Boas, com texto pensado e escrito pelo antropólogo Darcy Ribeiro. Para o avanço desse movimento, algumas personalidades indígenas e lideranças foram fundamentais: Mário Juruna, Álvaro Tukano, Ângelo Kretã (assassinado), Marçal Souza (assassinado), Raoni Mentuktire, Ailton Krenak, Domingos Veríssimo Terena. Muitas mulheres indígenas também faziam parte do movimento, somando forças com os guerreiros: Eliane Potiguara, Tuíra Kayapó, Quitéria Xukuru, Deolinda Dessana, entre outras parentes. O movimento indígena se junta a tantos outros movimentos sociais e eles são parte importante da democracia brasileira. (KAMBEBA, Márcia. 2023).

O colonialismo atual, também impacta o eixo educacional, quando olhamos para as Escolas e vemos o não cumprimento da Lei 11.645, criada em 10 de março de 2008, que torna obrigatório o ensino da história e cultura afrobrasileira e indígena nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, público e privado. O que ainda acontece

² Três lideranças que ficaram marcadas na história foram **Mário Juruna**, tornou-se cacique da sua aldeia aos 17 anos, foi o primeiro deputado federal indígena, pelo Partido Democrático Trabalhista (PDT- RJ), em 1982, eleito em plena ditadura militar, ficou famoso por levar para as audiências um gravador “para registrar tudo o que o branco diz”, porque dizia não confiar na palavra do branco (03/09/1942 - 17/07/2002).

Ailton Krenak, ambientalista, filósofo, escritor, imortal da academia brasileira de letras, em setembro de 1987, na Assembleia Constituinte, em discurso na tribuna, vestido com um terno branco, pintou seu rosto de jenipapo em protesto contra o retrocesso na luta pelos direitos indígenas.

Tuíre Kayapó, pioneira no protagonismo feminino na luta dos povos indígenas, aos 19 anos, passou um facão no rosto do engenheiro, presidente da Eletronorte, José Antônio Muniz, no primeiro Encontro dos Povos Indígenas do Xingu, realizada em Altamira (Pará), em 1989, contra a depredação ambiental ocasionada pela construção da usina de Belo Monte.

nos dias de hoje, em muitos espaços educacionais é uma ação pontual de partilha da cultura indígena no dia 19 de abril, Dia do Índio, muitas vezes reproduzindo estereótipos pela falta de conhecimento e estudo da cultura indígena. Atualmente o dia 19 de abril é o Dia dos Povos Indígenas. Essa mudança de nome foi realizada por Joênia Wapichana, primeira mulher indígena eleita no Brasil como deputada federal em 2019. Hoje, ex deputada, ocupa o cargo de presidenta da Funai (Fundação Nacional dos Povos Indígenas), que pela primeira vez na história tem em sua presidência uma pessoa indígena.

O tratamento político dado à questão indígena no Brasil não atende às necessidades dos povos em sua totalidade, e isso é um fato. Vive-se um descaso na saúde, na educação, no saneamento básico. Seja na aldeia, seja na cidade, as políticas de inclusão são escassas, nossos saberes pouco têm adentrado as salas de aula, como manda a Lei 11.645 de 10 de março de 2008, e a cultura é desvalorizada em sua importância e singularidade. Aldeias são alvo da especulação imobiliária, da exploração por mineradoras, madeireiras, fazendas e pelo próprio governo federal, que sempre nos viu como impedimentos para o progresso. (KAMBEBA, Márcia. 2023)

Esse ano completa 525 anos de uma marca colonial profunda que não cessou em 1888, com a Lei Áurea, que foi um suposto fim do sistema escravocrata no Brasil. O questionamento que fica desse suposto fim que se deu sem nenhum projeto de reparação da dignidade de pessoas indígenas e negras é como ficaram essas pessoas após esse capítulo de terror? De que modo foi possível viver após terem seus corpos, famílias, culturas, crenças, saberes, espiritualidade, cosmogonias, cosmovisões violentadas, apagadas? Onde e em quais condições estão os descendentes, remanescentes, parentes dessas pessoas? Quantas fugas, deslocamentos, migrações foram feitos como modo de sobrevivência? Quais territórios foram e ainda são destinados a pessoas negras e indígenas viverem hoje?

Esse movimento de envergadura, de retornar ao passado, permite compreender o cenário atual do país que foi construído por todos esses desdobramentos históricos de violência. As perguntas acima convocam um olhar panorâmico para o mapa demográfico do Brasil atual e seus territórios. A população³ brasileira está concentrada na região sudeste, nas metrópoles, com 41,78% da população, nos estados de São Paulo, Rio de

³ Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/37237-de-2010-a-2022-populacao-brasileira-cresce-6-5-e-chega-a-203-1-milhoes>

Janeiro e Minas Gerais. E no Nordeste, com 26,91%, nos Estados da Bahia, Ceará e Pernambuco. Essa concentração na região sudeste se deu com o êxodo rural, que se intensificou com a industrialização entre 1970 e 1980, o aumento das cidades, da urbanização. Muitas pessoas migraram do campo para as cidades em busca de melhores condições de vida, de trabalho. O mapa demográfico escandaliza uma desigualdade social fruto do colonialismo-capitalismo que opera até hoje, gerando uma marginalização e empobrecimento predominantemente de corpos pretos, indígenas e nordestinos que se encontram muitas vezes nas áreas periféricas dessas cidades, como favelas, bairros empobrecidos com falta de saneamento básico, mobilidade urbana, segurança pública, falta de equipamentos culturais, parques, ciclovias, isto é, bairros abandonados pelo Estado, onde o próprio morador se proporciona os recursos necessários para sua sobrevivência, como comprar bombas de água para dar suporte a falta de água constante, principalmente na baixada fluminense e na zona norte do Rio de Janeiro, chegando a pavimentar as próprias ruas. Os moradores muitas vezes se organizam para fazer serviços que deveriam ser realizados pela prefeitura, pelo Estado, pelo governo, assegurando os direitos dos cidadãos.

Os territórios remanescentes, em áreas rurais, que ocupam os diversos biomas brasileiros, são fruto da resistência dos povos pelos seus modos de vida, como as aldeias, os quilombos. Ainda hoje, essas pessoas lutam para terem seus territórios demarcados, titulado e serem reconhecidos pelo Estado. Sofrem constantes ataques de fazendeiros, madeireiros, têm suas terras invadidas de forma muito violenta, pela: bala, boi, bíblia e fogo. O projeto capitalista colonial de desterritorialização desses povos, gera em torno do agronegócio, de suas monoculturas em larga escala de soja, milho, cana de açúcar e café que sustentam a fortuna de 33⁴ brasileiros bilionários. Esses territórios também são alvo de especulação imobiliária, pelo turismo predatório e pela mercantilização da natureza que vem crescendo assombrosamente dos últimos trinta anos pra cá com as monoculturas de eucalipto e o pínus, gerando uma desertificação do solo, pois essas árvores captam menos água da chuva e não devolvem ao solo materiais orgânicos como folhas, frutos, decomposição de animais como as florestas. Além de interromper o ciclo natural da cadeia alimentar, também poluem as águas com uso de fertilizantes que podem prejudicar

⁴Disponível em: <https://forbes.com.br/forbesagro/2024/08/bilionarios-brasil-2024-os-10-maiores-bilionarios-do-agro/#foto1>

lençóis freáticos, rios, etc. Diferentemente das policulturas e das agroflorestas que possuem um sistema de troca abundante com o solo e seguem o modelo da própria natureza, cultivando a biodiversidade. Essas áreas deveriam ser preservadas, protegidas e fiscalizadas pelos órgãos de proteção ambiental do país: Ministério do Meio Ambiente e Mudança do Clima (MMA) e o Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (IBAMA). Infelizmente, a colonialidade e o capitalismo são devoradores de florestas, gente, bichos, vidas, terra, água, territórios.

Indígenas em contexto urbano: racismo, apagamento, desigualdades

Muitas pessoas em contexto urbano têm seu primeiro contato com sua ascendência indígena a partir da ideia de sua bisavó, tataravó ter sido “pega no laço”, termo muito comum usado até hoje. Entretanto, esse termo dilui o verdadeiro sentido de ser pega no laço que era ser estuprada, arrancada de seu território, ser escravizada e até mesmo morta. Essas mulheres muitas vezes eram tiradas de seus territórios para viverem e servirem nas casas de homens brancos, sendo obrigadas a integrar essas famílias, sendo forçadas a abandonar a sua própria família.

Cresci ouvindo minha mãe/avó Assunta contar sobre as diversas formas de fuga traçadas pelos povos indígenas na mata ao longo desses anos de contato. Ela falava uma frase que ainda hoje falamos com frequência: “minha avó (ou bisavó) foi pega no laço”. Se laçava as mulheres como se laça um animal, e elas eram puxadas até o alcance do algoz. Então eram submetidas a violência sexual. Quando a mulher não morria no ato do estupro, era morta no processo de esquartejamento. Em outras circunstâncias, eram violentadas e, se conseguiam fugir, o algoz mandava seus homens atrás e eles se embrenhavam na mata com ajuda de um cachorro. Daí surge outra expressão: “minha bisavó foi pega no dente do cachorro”. Ambas as expressões são consequências da colonização, da dominação, da escravidão, do olhar eurocêntrico de superioridade que subalternizava e violentava nossas mulheres ancestrais, dizimando assim nações inteiras e reduzindo outras a poucas famílias. (KAMBEBA, Márcia. 2023)

A separação de parentes, grupos étnicos, povos, de forma violenta, sempre foi uma grande estratégia colonial de enfraquecimento dos povos indígenas e povos africanos trazidos para o território das américas. Mesmo quando a colonização supostamente teve seu fim, muitas famílias aldeadas precisaram abandonar seus territórios e ir para a cidade para sobreviver, pois além da morte de muitos indígenas, a colonização também produziu

muita pobreza, destruição física e simbólica dos territórios. Todos esses fatores, sejam eles do período colonial ou pós colonial, causaram uma fragmentação muito grande para as pessoas indígenas na construção de suas identidades, aliado também a construção da imagem do indígena como uma pessoa atrasada no tempo, preguiçosa, burra por falar o português errado e fedorenta. O indígena era classificado como silvícula (selvagem).

[...] a sociedade branca projectou durante gerações, uma imagem de inferioridade da raça negra, imagem essa que alguns dos seus membros acabaram por adotar. Nesta perspectiva, a sua auto depreciação, torna-se um dos instrumentos mais poderosos da sua própria opressão. A primeira coisa que deveriam fazer era espiar essa identidade exposta e destrutiva. Recentemente, afirmou-se o mesmo sobre os indígenas e os povos colonizados, em geral. Pensa-se que desde 1492 os europeus tem vindo a projectar desses povos uma imagem de seres um tanto inferiores, incivilizados, e que, através da conquista e da força, conseguiram impô-la aos povos colonizados. (TAYLOR, Charles. 1994)

Toda essa depreciação e racismo contra os povos indígenas contribuiu para que muitas pessoas se envergonhassem da própria identidade e escondessem o parentesco e ascendência indígena e se autodeclarassem como brancas ou pardas até os dias de hoje. O termo pardo foi utilizado pela primeira vez em 1500 em uma carta⁵ de Pero Vaz de Caminha, considerada o primeiro documento escrito da história do Brasil:

Eram pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas. Nas mãos traziam arcos com suas setas. Vinham todos rijos sobre o batel; e Nicolau Coelho lhes fez sinal que pousassem os arcos. E eles os pousaram. (“Carta de Achamento do Brasil: resumo da obra de Pero Vaz de Caminha”. Guia do Estudante, 2023. On-line)

O termo pardo⁶ foi incorporado como uma categoria oficial do Censo Demográfico brasileiro somente em 1950, no entanto, nesse período, não havia uma definição sobre a categoria. As pessoas que não podiam ser classificadas como preta, branca ou amarela, entravam na categoria parda. Indígena ainda não era considerada uma categoria, portanto, também entravam na categoria pardo. Durante a ditadura militar não

⁵ Disponível em: <https://guiadoestudante.abril.com.br/estudo/carta-de-achamento-do-brasil-resumo-da-obra-de-pero-vaz-de-caminha>

⁶ Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/noticia/2024/01/09/entenda-quais-foram-os-significados-de-pardo-nos-ultimos-80-anos-e-como-isso-dificultou-a-identificacao-racial-do-brasil.ghtml>

houve levantamento do censo sobre questões raciais. Somente nos anos 80 as questões raciais voltaram ao censo e o número de pessoas pardas teve um crescimento. Em 1990, é incluída no censo a categoria indígena. Em 2022 o termo pardo ganha uma definição como sendo a mistura de duas ou mais raças incluindo branco, preto e indígena.

O movimento negro integrou a categoria parda como parte da sua categoria. Essa ação tinha o objetivo de fortalecer politicamente a amplitude de direitos para a população negra, como também incluir pessoas que tinham ascendência preta com outra raça e ficavam em um não lugar racial. Com isso, muitas pessoas pardas começaram a se autodeclarar como negra. No entanto, nem todo pardo é negro, muitas pessoas que se declaram pardas muitas vezes são indígenas. A colonização e o genocídio contra pessoas indígenas geraram consequências muito grandes e complexas na construção da identidade brasileira, pelo fato de não saberem ao certo ao qual povo pertencem, ou mesmo por uma possível vergonha de ser associado a uma identidade indígena que sempre foi vista de forma negativa, ou por viverem em contexto urbano e a identidade indígena sofrer muito apagamento e racismo, muitas dessas pessoas se autodeclararam pardas ao invés de indígenas, o que enfraquece o movimento indígena.

Ainda hoje é vivo no imaginário da sociedade brasileira que os indígenas vivem somente na floresta, aldeados ou que não existem. Se uma pessoa indígena está na cidade, usando roupas ditas “normais”, com um celular iPhone, esta, já não é mais considerada indígena. Ainda hoje causa estranhamento para as pessoas um indígena viver em contexto urbano. Essa cristalização coletiva da imagem do indígena se dá por alguns fatores como o próprio sistema escolar que reproduz em seu material didático e pedagógico a imagem do indígena de 1.500, sem levar em consideração todos os movimentos históricos, sociais, políticos, os conflitos territoriais que geraram muitas mudanças culturais para esses povos, como a miscigenação forçada, a migração forçada para sobreviver que tirou os indígenas das margens dos rios e os colocou às margens das cidades (como nos conta a atriz indígena do povo Guajajara, Zahy, na peça Azirai). Nas cidades, ocuparam e ocupam os mais diversos ramos, em sua maioria trabalhos precarizados, outros, através das poucas políticas públicas existentes, puderam ocupar as universidades, cargos pedagógicos, cargos do campo da saúde e demais áreas. Essa homogeneização acontece também pela falta de conhecimento da sociedade sobre a diversidade de povos existentes que hoje são

em torno de 305, com 205 línguas nativas viva, cada povo com uma cultura, cosmovisão, modos de ser. A falta de representatividade indígena nos diversos campos também contribui para a cristalização desse imaginário.

Além do apagamento da pessoa indígena, há também a apropriação da sua imagem, presença, para suprir interesses pessoais ou com intuito de promover uma imagem estratégica de diversidade como acontece com o tokenismo⁷, que geralmente é feito com pessoas negras, mas também é muito comum essa ação com pessoas indígenas e grupos minoritários. O tokenismo é o ato de colocar apenas uma pessoa negra para compor um evento, congresso, espaço educativo, cultural, propagandas e outros contextos para evitar críticas sobre exclusão racial, passando assim, uma imagem de promoção da diversidade e equidade racial. No entanto, a empresa ou instituição não modifica a sua estrutura e muitas vezes a diversidade está colocada somente na campanha publicitária, não na promoção real da igualdade racial, de gênero e equidade na ocupação de cargos de liderança. O tokenismo reproduz um modelo construído pela branquitude que coloca pessoas brancas sempre em posições de liderança, poder e destaque, explorando muitas vezes os conhecimentos dessa figura única, seja ela negra, seja ela indígena, criando assim um ciclo vicioso e a manutenção do privilégio branco.

Pessoas indígenas, tanto no contexto urbano, quanto no contexto rural, sofrem com o apagamento de suas identidades e saberes, racismo, desigualdades sociais, e precisam estar sempre lutando para não perderem seus direitos alcançados a muito custo. Portanto, ainda falta muito para as pessoas indígenas em seus diversos contextos territoriais viverem com dignidade e tranquilidade. Apesar de todo território brasileiro ser território indígena, pessoas indígenas são tratadas como se fossem estrangeiros em sua própria terra.

Logo, é muito importante ampliar as políticas de reconhecimento e as ações afirmativas, tanto para indígenas em contexto rural, quanto para indígenas em contexto urbano, para que os mesmos tenham acesso às universidades, aos programas de pós

⁷ O termo surgiu na década de 60, nos Estados Unidos, durante o movimento pelos direitos civis dos afro-americanos. O seu significado vem da palavra “token”, que significa “símbolo” em inglês. O ativista negro Martin Luther King foi um dos primeiros a utilizar o termo.

graduação, acesso à editais, fomentos culturais para a manutenção de suas práticas culturais, acesso ao mercado de trabalho de maneira geral, que os retire, cada vez mais, das marginalidades. Essas políticas são a base para a construção real de uma equidade racial, para a dignidade desse grupo e para uma possível reparação histórica, desses quinhentos séculos de violência, genocídio, etnocídio e empobrecimento das pessoas indígenas.

Cultura como direito. A importância de ampliar as políticas culturais para indígenas em contexto urbano.

Vimos ao longo desse artigo, o apagamento e o racismo estrutural que as pessoas indígenas em diferentes contextos sofrem. Obviamente, esse não reconhecimento da presença indígena nos diversos territórios: na floresta, na cidade, na favela; reflete na desigualdade por disputa de direitos e na ampliação de políticas públicas em todos os setores para esse grupo. Apesar de estarmos caminhando enquanto sociedade e termos mais espaço enquanto cidadãos nos diálogos e tomadas de decisão que visam conquistar e melhorar a qualidade de vida coletiva nas diversas áreas, ainda há muito a construir, se tratando da valorização e fomento da cultura indígena, mais ainda.

Um divisor de águas na política brasileira para a cultura e os direitos civis, foi a renovação da Constituição Federal em 1988, após vinte e um anos de ditadura militar, a Constituição de 88, sob o governo de José Sarney, restabelece a democracia no país. O documento foi elaborado pela Assembleia Nacional Constituinte, eleita democraticamente. A mesma ficou conhecida como Constituição cidadã, pois os trabalhadores tiveram seus direitos garantidos e ampliados como: seguro-desemprego, licença maternidade de 120 dias, licença paternidade de 5 dias. Os povos indígenas e quilombolas teriam posse das terras que ocupavam, garantindo a preservação de seus costumes, línguas e tradições. A cultura passa ser um direito de todo cidadão.

[...] Mesmo que de maneira muito vaga, desde a Constituição Federal de 1988 (CF 88) a cultura é entendida como direito social em seus Arts. 215 e 216. Ainda assim a dimensão e compreensão da cultura como direito e objeto de ações governamentais de forma efetiva não teve um lastro evidente desde a criação do Ministério da Cultura (MinC), em 1985, até o fim da década de 1990. Foi em 2003, com uma nova mirada para o setor e a defesa de que as ações governamentais no campo deveriam ter olhares de médio / longo prazo,

movimentos para a institucionalização do campo cultural foram tomados. Exemplo disso foi a Emenda Constitucional n.º 42 (19/12/2003), que incluiu o parágrafo 6º no Art. 216, facultando aos estados e ao Distrito Federal vincular recursos da receita tributária a fundo de fomento à cultura. Outro exemplo foi, em 2005, a Emenda Constitucional n.º 48, que ampliou o Art. 215 e incluiu o Plano Nacional de Cultura (PNC). Em 2012, a Emenda Constitucional n.º 78 incluiu o Art. 216-A, que estrutura o Sistema Nacional de Cultura (SNC). (RODRIGUES, Luiz Augusto e LIMA, Débora. 2023)

A cultura ao tornar-se um direito, se fortalece com o setor político, permitindo a busca por mais incentivo e a expansão de recursos financeiros para sua elaboração, pesquisa e manutenção. O Brasil que passou por diferentes gestões culturais ao longo dos anos, sendo o primeiro gestor Mario de Andrade, cuja gestão inaugura as políticas culturais públicas de maneira mais sistêmica e com investimento público. “A passagem de Mário de Andrade pelo órgão foi movida por objetivos amplos como democratizar e fortalecer a cultura, a educação e a recreação”. (RODRIGUES, 2020). Dentro do que era possível pra ele em seu tempo e com sua visão de cultura, ele foi o primeiro a buscar conhecer os eixos culturais populares, expandindo a noção de cultura para além das práticas da elite conservadora. A segunda gestão é do designer Aloísio Teixeira⁸, nascido em Recife, ele traz uma nova perspectiva para a gestão cultural brasileira. Aluísio não sendo do eixo cultural Rio-São Paulo, sendo nordestino, uma região que tem muito enraizado suas expressões culturais populares, logo imprimi uma valorização cultural da esfera popular. Em plena ditadura militar, em 1975, ele cria o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), fora do eixo governamental, com apoio de instituições públicas. Seu projeto era compreender o Brasil para desenvolver modelos de desenvolvimento social e econômico, com intuito de valorizar a cultura do povo, seu foco era uma indústria pautada pelos saberes artesanais brasileiros. O CNRC funcionava como pesquisa, registro e arquivamento das práticas culturais, que posteriormente deu origem a Fundação Nacional Pró Memória. Em 1979, assumiu a direção do IPHAN, buscando dar continuidade e aprofundar as ideias de Mario de Andrade. Em 1981, ele cria a Secretaria de Cultura junto à Secretaria de Educação (MEC), de forma estratégica, pois o

⁸ Saiba mais em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/aloisio-magalhaes/o-gestor-cultural/>

Ministério da Educação era um ministério mais forte orçamentariamente. Ele atua como ministro dessa secretaria até 1982, quando vem a falecer. Em 1985, é criado o Ministério da Cultura (MINC), quando o Ministério da Cultura se separa do Ministério da Educação, no governo José Sarney. Assume como ministro Celso Furtado. “Criou a primeira lei federal de fomento à cultura, baseada na renúncia fiscal: Lei Sarney, de 1986”. (RODRIGUES, 2020). Celso acreditava que o governo deveria ser um mediador dos recursos, incentivador e apoiador cultural, e era a sociedade que deveria gerir os recursos, pois entendia que a cultura era criada com a participação de todos. Em 1990, Fernando Collor, acaba com o Ministério da Cultura, substitui o mesmo pela Secretaria de Cultura da Presidência da República. Sergio Paulo Rouanet assume como secretário, a Lei Sarney é substituída pelo Programa Nacional de Financiamento à Cultura (PRONAC), popularmente conhecida como Lei Rouanet (Lei de Incentivo à Cultura), criada em 1991. Em 1995, assume a presidência Fernando Henrique Cardoso, com a gestão cultural de Francisco Weffort. “A gestão Weffort manteve e mesmo acirrou o foco nas políticas públicas de cultura baseadas na lei de incentivo fiscal, chegando a publicar em 1996 a cartilha *Cultura é um bom negócio*”. (RODRIGUES, 2020). Com um governo liberal, cujo foco era a privatização, redução estatal, o Ministério da Cultura foi extinto, tornando-se uma secretaria. A cultura foi desvalorizada, não existia diversidade cultural, os financiamentos concentravam-se aos mais ricos, criando um verdadeiro desmonte na democracia no eixo cultural. Em 2003, Luiz Inácio Lula da Silva assume a presidência. O Ministério da Cultura retorna com uma dimensão muito maior e mais democrática. Gilberto Gil, nosso grande músico, artista baiano, assume como ministro da cultura. Com o governo Lula voltado às demandas sociais e direitos civis, o setor cultural retoma com a participação cidadã. Indígenas, quilombolas, lgbts⁹, griôs, agentes comunitários ganham protagonismo e são incluídos como pessoas que também participam das tomadas de decisões, ganhando assim uma valorização e reconhecimento. Novos territórios, antes esquecidos, também ganham reconhecimento e investimento, como as periferias, favelas, territórios da cultura tradicional e também das inovações. A cultura se desloca como entretenimento e negócio e volta ser um direito social. Uma marca muito forte na gestão de Gil foi a diversidade cultural, nesse momento, ao redor do mundo, esse tema ganhava centralidade. “O Brasil teve importante protagonismo nas discussões internacionais sobre

⁹ Nomenclatura antiga, a atual é lgbtqiap+

diversidade cultural, e percebe-se tal impacto quando se vê a criação no âmbito do Ministério da Cultura da SID / Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural.” (RODRIGUES, 2020). A gestão de Gil foi crucial para o fortalecimento a longo prazo da cultura no país, pois aprovou leis que seriam muito importantes para o setor cultural e trouxe para o centro da discussão, pessoas e territórios que sempre foram invisibilizadas ao longo da história, como os grupos minoritários, os mestres populares, entre outros, que não tinham acesso a disputar os incentivos das políticas públicas culturais, pela estrutura excludente que dificultava.

[...] A lei 12343, de 2/dez/2010 que aprovou o Plano Nacional de Cultura e estabeleceu o **Sistema Nacional de Cultura** (Emenda Constitucional 71/2012), e a **Política Nacional de Cultura Viva** (lei 13018, de 22/jul/2014), reforçando a concepção de que a articulação de agentes diversos e a diversidade cultural precisam ter força de lei. (RODRIGUES. 2020, grifos meu).

Em 2008, Juca Ferreira assume como Ministro da Cultura, no governo da presidenta Dilma Rousseff e dá continuidade as ações de Gil. Fortalece a Lei Rouanet, retoma os Pontos de Cultura. Como ministras da cultura no governo Dilma tivemos Ana de Hiolanda, que só permaneceu um pouco mais de um ano, de 2011 a 2012 e Marta Suplicy, que aprovou o vale cultura. Marta ficou no cargo por dois anos após pedir demissão. Em 2016, Dilma sofre o impeachment, sendo tirada do cargo de presidenta, quem assume em seu lugar é Michel Temer. No governo de Temer mais uma vez a cultura é ameaçada, logo de início ele propõem acabar com o Ministério da Cultura e mais uma vez fundi-lo ao Ministério da Educação, no entanto, os artistas, produtores culturais e fazedores de cultura do Brasil, se manifestaram e protestaram para que isso não acontecesse, ocuparam os espaços culturais importantes da cidade como o prédio do IPHAN em Curitiba, prédio da FUNARTE, em Belo Horizonte, nessa época eu fazia parte da Companhia Folclórica do Rio-UFRJ, como artista, brincante, ocupamos o Palácio Capanema, no Rio de Janeiro, realizando rodas de Jongo, Samba de Coco, rodas de conversa e participando de atividades propostas por outros grupos e artistas. Essa ação fez o governo voltar atrás e retomar com o Ministério da Cultura. Nesse momento Marcelo Calero assume como ministro da cultura. Com um governo liberal, houve a desvalorização do setor cultural e o enfraquecimento das políticas públicas. Em 2019, assume como presidente Jair Bolsonaro. Logo no início de seu mandato ele extinguiu o

Ministério da Cultura, transformou-o em Secretaria Especial de Cultura dentro do Ministério do Turismo. Seu governo gerou um verdadeiro desmonte na cultura, indicando pessoas completamente desqualificadas para ocupar o cargo de secretários de cultura. No ano seguinte, 2020, foi o ano da pandemia, a classe cultural se viu completamente desamparada, todos os trabalhadores da cultura foram extremamente impactados, ficaram sem trabalho. A deputada Benedita da Silva conseguiu aprovar a lei federal: 14.017/2020, Lei Aldir Blanc, que garantiu o auxílio emergencial a classe trabalhadora da cultura, fomentar a cultura por meio de prêmios e editais e subsidiar manutenção de espaços culturais. Em 2022, foi aprovado no Congresso a Política Nacional Aldir Blanc (PNAB), fruto do projeto de lei 1518/2021 da deputada Jandira Feghali. A PNAB, diferente da Lei Aldir Blanc, que atuaria de maneira emergencial, se propõem a estimular o fomento a cultura, garantir o financiamento e manutenção e democratizar o acesso e a produção artística nos Estados, no Distrito Federal e nos Municípios, inclusive em suas áreas periféricas, urbanas e rurais. Essa política nacional reestruturou a cultura, ampliou a democratização e a possibilidade de promover uma equidade aos trabalhadores da cultura, construindo uma dignidade e apoio a todos os fazedores de cultura ao redor do Brasil. Em 2023, pela primeira vez, no Edital Pró Carioca Linguagens – Edição PNAB – Política Aldir Blanc, pessoas indígenas foram incluídas na política afirmativa. Essa ação possibilitou o acesso das pessoas indígenas a receber o fomento, tornando-se de fato uma política preocupada com a diversidade e inclusão de todos, como pessoas indígenas, negras, pessoas com deficiência, mulheres e outras minorias, construindo e fortalecendo a cultura como direito e de acesso a todos. Uma iniciativa que precisa cada vez mais estar presente em todos os editais culturais de todo o Brasil, ampliando o acesso de pessoas indígenas aos fomentos culturais.

Conclusões possíveis de uma luta longa

Falar sobre política cultural para pessoas indígenas, negras e outras minorias, é um grande desafio, pois é uma questão profunda que é atravessada por muitos fatores históricos. Retornar ao passado é uma maneira de projetar o futuro, construir futuros possíveis e equânimes para todos, todas, todes. Trazer as mazelas profundas para a superfície é também um modo de cuidar para que as mesmas não se repitam. A ferida colonial aberta, presente no Brasil e em toda a América Latina, precisa ser tratada com a

dignidade que ela necessita. À medida que conhecemos da história os capítulos não contados e muitas vezes distorcidos, remontamos um quebra-cabeça e construímos a possibilidade de reformular o país em toda sua estrutura.

Cultura que também é cultivo, no Brasil, ainda tem muito a caminhar e desenvolver sobre o cultivo da valorização dos saberes e culturas indígenas do Brasil, pois uma sociedade que não inclui e não garante direitos às pessoas indígenas em seus diversos contextos, seja na floresta, na cidade, é uma sociedade que não reconhece a sua própria história, não reconhece as próprias riquezas que a constituem. Ser indígena em qualquer contexto territorial, ainda hoje, é sempre ser esquecido pelo estado e não ter seus direitos respeitados, em todas as áreas. Por isso, precisamos enquanto sociedade, agentes culturais, fazedores de cultura e artistas, aldear a cultura. Ampliar as políticas culturais para indígenas, ampliar as políticas de reconhecimento, construir políticas afirmativas para pessoas indígenas em todas as áreas, instituições possíveis. Construindo assim, além de uma mínima reparação, uma possibilidade de viver com dignidade, bem viver. Os povos já estavam aqui antes e seus remanescentes foram essenciais na construção da cultura brasileira, assim como os povos negros. Portanto, aldear a cultura é necessário e fundamental.

Referências:

- CARIBÉ, Tereza. (2020) **Morte e Renascimento da ancestralidade indígena na alma brasileira: psicologia junguiana e inconsciente cultural**. Humberto Oliveira, (org.). Petrópolis, Rj: Vozes, p. 52.
- JAUREGUI, Gabriel. (2009) **Tambor de Crioula**. Rio de Janeiro. NAU Editora; São Luís, MA: Crioula Produções.
- KAMBEBA, Márcia Wayna. (2023). **De almas e águas kunhãs**. São Paulo. Jandaíra, p. 34, 50, 49, 21.
- OLIVEIRA, Humbertho. (2020). **Morte e Renascimento da ancestralidade indígena na alma brasileira: psicologia junguiana e inconsciente cultural**. Humbertho Oliveira, (org.). Petrópolis, Rj: Vozes, p. 69.

RODRIGUES, L. A. y Rebello Lima, D. (2020). **Mário de Andrade, Aloísio Magalhães e Gilberto Gil: três Macunaímas na política cultural.** *Córima, Revista de Investigación en Gestión Cultural*, 5(9). DOI: 10.32870/cor. a5n9.7359

RODRIGUES, Luiz Augusto. e LIMA, Débora. (2023). **Políticas públicas estruturantes para o Brasil do século XXI.** Maria Alice Nunes Costa, (org.). Curitiba. Appris, p. 04, 05.

TAYLOR, Charles. (1994). **Multiculturalismo. Examinando a política de reconhecimento.** Lisboa. Instituto Piaget, p. 46.

POR QUE A GENTE LUTA PELA EXISTÊNCIA DO *TXAMA TXAMA*? CULTURA MATERIAL, MEMÓRIA E MUSEUS ENTRE OS KATXUYANA-KAHYANA¹

Adriana Russi²
Neide Imaya Wara Kaxuyana³

RESUMO: O artigo articula depoimento de dois indígenas dos povos Katxuyana e Kahyana – Juventino Pesirima Kaxuyana e Neide Imaya Wara Kayana, aqui também autora – com aspectos da luta destes povos na preservação de suas culturas no contexto das políticas de cultura no Brasil. Destaca o protagonismo indígena na defesa de seus direitos e em iniciativas de autovalorização cultural. Reflete sobre projetos como a reconstrução da casa *tamiriki*, no âmbito do Prêmio Culturas Indígenas, e o inventário da coroa de penas *txama txama*, no âmbito de um projeto de patrimônio imaterial. Ressalta a importância desses indígenas visitarem museus e acessarem, *in loco*, seus artefatos musealizados como estratégia e agência na revitalização cultural, na reativação de memórias e transmissão de conhecimentos intergeracional.

PALAVRAS-CHAVE: Katxuyana. Kahyana. Povos indígenas. Política cultural. Patrimônio cultural imaterial.

INTRODUÇÃO

Este trabalho versa sobre o protagonismo indígena em um projeto de patrimônio cultural imaterial. Partindo de nossas experiências e expectativas, aqui apresentamos um

¹Esse texto, assinado pelas autoras, teve inestimável participação de Juventino Pesirima Kaxuyana, cujos depoimentos e ideias contribuíram para a estruturação deste trabalho. Há décadas, lideranças dos povos indígenas Katxuyana-Kahyana, como por exemplo Juventino Pesirima Kaxuyana, lutam por seus direitos e se dedicam a iniciativas de autovalorização cultural. Os depoimentos foram coletados em 19 e 21 /02/2025 através de gravação de áudio na plataforma do Whatsapp. Agradecemos também à Associação Indígena Kaxuyana, Tunayana e Kahyana (AIKATUK) e ao Instituto de Pesquisa e Formação Indígena (IEPÉ), sobretudo às pessoas envolvidas no projeto *Artes do Txama txama: documentando nossas práticas e saberes, salvaguardando nossos modos de vida*. Nossos especiais agradecimentos à Ângela Kaxuyana, Ana Lúcia Kaxuyana Chagas, Luísa Girardi e Manuella Rodrigues de Souza, cujos efeitos de nossos diálogos suscitaram algumas reflexões apontadas neste artigo.

²Doutora em Memória Social (UNIRIO) e Pós-doutora em Museologia (MAE/USP). É docente do Departamento de Artes e Estudos Culturais da UFF e do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da UNIRIO. Integra a equipe de pesquisadores não-indígenas do projeto *Txama txama*. E-mail: adri.russitm@gmail.com.

³Graduada em Licenciatura Integrada em História e Geografia (UFOPA). Moradora da aldeia Purho Mĩtĩ, no Rio Trombetas, no município paraense de Oriximiná. Integra a equipe de pesquisadores indígenas do projeto *Txama txama*. E-mail: neidekaxuyana18@gmail.com.

breve relato de aspectos ainda iniciais do projeto *Artes do Txama Txama: documentando nossas práticas e saberes, fortalecendo nossas existências, salvaguardando nosso patrimônio*.⁴ Aqui as autoras – uma indígena e uma não indígena – trazem suas primeiras impressões sobre este projeto no campo do patrimônio imaterial. Proposto e desenvolvido por uma organização indígena, a Associação Indígena Kaxuayana, Tunayana, Kahyana (AIKATUK), com a participação de uma ONG não indígena, o Instituto de Pesquisa e Formação Indígena (IEPÉ) é financiado pelo IPHAN no âmbito do Programa Nacional de Patrimônio Imaterial (PNPI). A reflexão recai especialmente sobre um dos objetivos do mencionado projeto – a visita a museus e o contato direto, *in loco*, para a pesquisa dos artefatos musealizados dos povos Katxuyana e Kahyana, ou seja, peças que foram produzidas por seus ancestrais e coletados por não indígenas em diferentes localidades e temporalidades.

Para tanto, versamos sobre os Katxuyana-Kahyana, idealizadores e realizadores deste projeto, um projeto de inventário de bens culturais imateriais associados ao adorno plumário *txama txama*. Dessa forma, iniciamos o artigo com um panorama sobre as políticas culturais para os povos indígenas que, embora completem quase duas décadas, ainda podem ser consideradas conquistas recentes.

Ao abordarmos os Katxuyana e Kahyana, enfatizamos seu protagonismo em ações de defesa dos direitos como a garantia ao seu território. Há pouco mais de uma década acompanhamos suas iniciativas de autovalorização cultural. Na sessão sobre o projeto do *txama txama* destacamos um de seus objetivos – o de conhecer e documentar coleções katxuyana-kahyana em dois museus no Brasil – o Museu Paraense Emílio Goeldi (Belém/PA) e o Museu do Índio do Convento de Ipuarana (Lagoa Seca/ PB).

Os Katxuyana e os Kahyana vivem na região norte do país, no oeste do estado do Pará entre os rios Trombetas, Cachorro e seus afluentes. Forçados a migrar e viver entre outros povos indígenas, os Katxuyana e os Kahyana regressaram ao seu território tradicional no início dos anos 2000, quando se lançaram em uma luta ainda em curso – a demarcação de seu território e, paralelamente, uma série de ações de retomada de suas práticas culturais. O projeto *Artes do txama txama* se situa nesse contexto.

⁴Informações sobre o projeto *Artes do Txama txama* estão no site do Instituto de Pesquisa e Formação Indígena (IEPÉ) disponíveis em: <https://institutoiepe.org.br/2025/05/artes-dos-povos-kahyana-e-katxuyana-podem-virar-patrimonio-imaterial/>

POLÍTICAS CULTURAIS PARA OS POVOS INDÍGENAS NO BRASIL: CONQUISTAS RECENTES

A criação do Serviço de Proteção aos Índios (SPI) em 1910 foi um importante marco do estado brasileiro na proteção aos povos indígenas. Controversa, contraditória e complexa, por muito tempo a política indigenista no país abrangia as áreas da justiça (demarcação de terras indígenas), da saúde e da educação indígenas. Em 1967, durante o regime ditatorial militar no Brasil, o órgão foi substituído pela Fundação Nacional do Índio (FUNAI) que, em 2023, passou a ser denominado Fundação Nacional dos Povos Indígenas.

A mudança nas nomenclaturas revela a forma como o estado nacional percebe e atua com os povos indígenas, marcando gradativamente uma mudança de um percurso paternalista que tutelava estes povos, numa perspectiva assimilacionista, para uma política de diálogo e participação, influenciada pelo crescente e intenso protagonismo dos próprios indígenas. Em 02 de fevereiro de 2023, pela primeira vez na história da política indigenista, uma indígena - a advogada Joenia Wapichana - foi nomeada presidente da FUNAI.

No verbete *O que é política indigenista?* o site do Instituto Socioambiental (ISA)⁵ esclarece que o termo política indigenista foi usado, por muito tempo, na referência às políticas governamentais para as populações indígenas. Desde os anos de 1970, por outro lado, mudanças ocorreram no campo do indigenismo decorrentes, por um lado, do protagonismo dos povos indígenas e, por outro, da constituição de organizações não governamentais (ONGs), além de missões religiosas cristãs, cujas ações de evangelização e mobilização política entre os indígenas é bem anterior a isso.

Ainda conforme o Instituto Socioambiental (ISA):

O amadurecimento progressivo do movimento indígena desde a década de 1970 e o consequente crescimento no número e diversidade de organizações nativas, dirigidas pelos próprios indígenas, nos sugere assim uma primeira distinção no campo indigenista: a “política indígena”, aquela protagonizada pelos próprios indígenas, não se confunde com a política indigenista e nem a ela está submetida. Entretanto (...) boa parte das organizações e lideranças indígenas vem aumentando sua participação na formulação e execução das políticas para os povos indígenas. (ISA)

No campo do indigenismo, a pressão do movimento indígena tem contribuído para muitas dessas mudanças. Se existe a política indigenista oficial (formulada e executada pelo

⁵Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/O_que_%C3%A9_pol%C3%ADtica_indigenista.

Estado), outras ações ocorrem a partir de parcerias estabelecidas entre setores governamentais, organizações indígenas, organizações não governamentais e missões religiosas. Como consequência dessa longa e difícil luta em prol da causa indígena, uma série de políticas públicas foram criadas.

No contexto da democratização pós ditadura militar no Brasil, acompanhamos o protagonismo indígena, a sociedade civil e outros agentes se articularam para garantir um novo texto constitucional que abarcasse de forma democrática a diversidade constitutiva do país, estabelecendo deveres e garantindo direitos aos cidadãos. Assim, a Constituição Federal de 1988 (Brasil, 1988) foi um importante marco legal para a garantia e defesa dos direitos dos povos indígenas conforme os artigos 231 e 232.

Nesta Carta Magna novos contornos foram dados ao entendimento sobre o patrimônio cultural brasileiro. O artigo 216 apresenta um conceito de patrimônio abrangente que ampliou seu sentido, que incorpora o patrimônio imaterial além do patrimônio material, remetendo aos bens de natureza intangível, ou seja, saberes, fazeres, celebrações e lugares, ecoando debates do contexto internacional como aqueles da UNESCO.

O reconhecimento de que a sociedade brasileira é constituída por diferentes grupos culturais e de que cabe ao Estado garantir a todos o pleno exercício dos direitos culturais aparece no artigo 215 da Constituição Federal. Novamente, o artigo 216 garante que integram o patrimônio cultural brasileiro, bens de referência “[...] à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”.

A reflexão de Regina Abreu (2015) aborda exatamente a entrada e participação de novos sujeitos no campo patrimonial - comunidades e populações tradicionais – que deixam de ocupar papel secundário para atuarem como sujeitos propositivos e participativos, cujas iniciativas são seus próprios patrimônios imateriais. A autora reflete como essa participação ocorre no Brasil e fora do país, identificando uma nova dinâmica patrimonial que nomeou “patrimonialização das diferenças”.

O Prêmio Culturas Indígenas, sobre o qual tratamos adiante, é um dentre outros desdobramentos desse contexto de mudanças nas políticas culturais que ocorreram passada pouco mais de uma década de promulgação da Constituição Federal em 1988.

Historicamente, políticas públicas de cultura no país remetem aos anos de 1930 (Decreto-Lei nº 25, de 30/11/1937) e se referiam à política de patrimônio histórico e artístico nacional. Esta e outras legislações valorizavam majoritariamente o patrimônio material, de padrões estéticos europeus ou de influência europeia. Ao patrimonializar sobretudo edificações, selecionava igrejas (matrizes católicas), monumentos, fortificações e por isso, parte de sua história ficou conhecida por política da “pedra e cal”.

Contudo, neste artigo não tratamos da história da política de patrimônio no Brasil. Assim, damos um salto temporal para o final do século XX quando esse cenário foi alterado pelo Decreto nº 3.551, de 04/08/2000 que institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial. Em 2002 ocorreu o primeiro registro de patrimônio cultural imaterial indígena registrado – a Arte Kusiwa – pintura corporal e arte gráfica dos indígenas Wajãpi (AP)⁶.

Em 2003, no âmbito da gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura (MinC), foi implementada uma noção antropológica de cultura como diretriz para a política cultural no país. A partir de então, estabeleceu-se uma forma participativa da sociedade civil para a elaboração das políticas de cultura que fomentou, em 2005, a realização da I Conferência Nacional de Cultura.

Lia Calabre (2010) sistematizou as discussões dessa Conferência sobre políticas culturais voltadas ao patrimônio cultural, organizado em subeixos. Entre eles o subeixo de identificação e preservação do patrimônio, dá ênfase às ações de proteção e revitalização – essa última, destinada a apoiar iniciativas de resgate de tradições locais, um dos objetivos do Prêmio Culturas Indígenas.

Para tanto, naquele momento o MinC criou:

[...] diretorias e secretarias setoriais, como por exemplo a Secretaria de Identidade e Diversidade Cultural (SID), que nos anos de 2011 e 2012 foi fundida com a Secretaria de Cidadania Cultural (SCC), criando-se a Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural (SCDC). Ainda no âmbito da SID, foram instituídos grupos de trabalho que tinham como incumbência, entre outras, o diagnóstico de demandas específicas. Assim, o Prêmio Culturas Indígenas, idealizado para ser concedido

⁶Além deste, atualmente temos registrados como patrimônio imaterial indígena no âmbito do PNPI/IPHAN: Cachoeira de Iauaretê (lugar sagrado dos povos indígenas dos rios Uaupés e Papuri), o ritual Yaokwa (celebração do povo Enawene Nawe, do Mato Grosso), Tava (lugar de referência para o povo Guarani), Ritxòkò (expressão artística e cosmológica do povo Karajá), Sistema Agrícola Tradicional do Alto Rio Negro (referência para mais de 22 povos indígenas dos troncos linguísticos Tukano Oriental, Aruak e Maku).

anualmente, resultou de propostas identificadas pelo Grupo de Trabalho para as Culturas Indígenas⁷ (Russi, 2014, p. 218-219).

A concepção do Prêmio, em 2006, foi uma das estratégias para inserir pela primeira vez na política pública de cultura uma ação voltada à preservação das culturas indígenas. A partir daí, as políticas culturais passaram a focar a diversidade de grupos e comunidades formadoras da nação brasileira e os povos indígenas passaram a entrar de forma mais efetiva na política pública de cultura do país⁸.

OS KATXUYANA E OS KAHYANA: PROTAGONISMO INDÍGENA, DIREITOS E AUTOVALORIZAÇÃO CULTURAL

Os Katxuyana e os Kahyana são povos indígenas que se consideram “misturados”. Somam aproximadamente uma população de 540 pessoas (Siasi/Sesai, 2020). Vivem na região Norte do país, no oeste estado do Pará, na mesorregião do Baixo Amazonas, no interflúvio Trombetas-Cachorro e seus afluentes, numa região conhecida como Grande Guiana ou Escudo das Guianas. Também outros *yanas* (gente, povos) ocupam essa região, bem como outros indígenas, majoritariamente falantes de línguas do tronco linguístico Karib. Katxuyana é um etnônimo composto, derivado do local de moradia (rio Katxuru), acrescido do sufixo *yana* que significa gente. Da mesma maneira o termo kahyana para o povo do rio Kahu.

As histórias, lutas e trajetórias dos Katxuyana, moradores tradicionais do rio Katxuru (ou Cachorro) e dos Kahyana, moradores do rio Kahu (ou Trombetas), foram registradas por diferentes autores não indígenas (Frikel, 1955, 1966, 1970; Kruse, 1955; Grupioni, 2010; Girardi, 2011; Russi, 2014 e 2019). Recentemente, os próprios indígenas, ao acessarem universidades, elaboram suas pesquisas. Exemplo disso é o trabalho de conclusão de curso de Neide Iwaya Wara Kauyana (2018), uma das autoras deste trabalho, que escreveu sobre o processo de transferência de seu povo para o Tumucumaque.

⁷Grupo de trabalho instituído através da Portaria nº 62, de 18/04/2005, do MinC.

⁸Ao longo dos anos o Prêmio passou por modificações. Foram quatro homenageando diferentes lideranças: 2006, homenageando Angelo Cretã; 2007 homenageando Xicão Xucuru; 2010 a homenagem foi para a liderança Marçal Tupã; 2013 o homenageado foi Raoni Metuktire. Em 2023, por outro lado, o reconhecimento de iniciativas indígenas ocorreu no âmbito da Premiação Cultura Viva, homenageando a liderança Vovó Benaldina.

Atualmente os Katxuyana e os Kahyana vivem em cerca de 10 aldeias no Kahu e noutras 10 aldeias no Katxuru, somando aproximadamente 20 aldeias localizadas no município paraense de Oriximiná. Eles também vivem em outras localidades como na Terra Indígena Parquei do Tumucumaque (entre os estados do Amapá e Pará) e na região do rio Nhamundá, na fronteira entre os estados do Pará e Amazonas.

Sobre estes povos Russi e Fajardo explicam (2021, p. 20):

Desde fins do século XIX, não apenas os Katxuyana e Kahyana, mas praticamente todos os demais *yanas* mencionados em fontes documentais e de pesquisa etnográfica sobre a região foram registrados com diferentes grafias, por exemplo, Kashuiëna e Kaciana, entre outras, para o caso dos Katxuyana (esta última correspondendo à forma como, recentemente, eles próprios convencionaram grafar seu etnônimo). Essas diferenças, por vezes, dificultam sua identificação em algumas fontes, textos, coleções etnográficas, dentre outros documentos. Outra dificuldade relacionada à identificação e delimitação desses *yanas* (quem são, exatamente, os Katxuyana e os Kahyana e assim por diante) diz respeito ao caráter sempre plural da composição de cada povo, e também ao fato de que é quase impossível, para não dizer completamente impossível, que encontremos uma pessoa ou aldeia que seja integralmente composta por um único *yana* – uma pessoa que possa dizer que descende unicamente de pais e avós de origem ou Katxuyana, ou Kahyana; ou, ainda, uma aldeia formada unicamente apenas por pessoas de origem Katxuyana ou Kahyana. (Russi e Fajardo, 2021, p. 20).

Ainda conforme Russi e Fajardo,

esses dois *yanas* não apenas mantêm relações de vizinhança e parentesco entre si, como também nutrem histórica e atualmente essas mesmas relações com outros *yanas*, ainda que isso seja pouco mencionado nas fontes disponíveis, principalmente para o período que vai de 1960 a 1990. (Russi e Fajardo, 2021, p. 20)

Esses povos viviam envolvidos em intensas relações e circuitos de trocas materializadas em viagens frequentes entre suas aldeias. Contudo, entre os anos de 1950 e 1960 ocorreram expedições exploratórias pela região responsáveis por levar a estes povos doenças infectocontagiosas que provocaram epidemias e alto índice de mortandade entre eles. Em 1968 teriam sido reduzidos a cerca de 60 indivíduos (Friel, 1970). Sobreviventes dessa tragédia se viram diante de propostas de ajuda oriundas de missões religiosas cristãs – católicas e protestantes – para se deslocarem de seus territórios e se instalarem em aldeias-sede que funcionaram como “base de atração”.

Nesse processo de migração forçada e aglutinação entre os vários *yana* houve invisibilização da diversidade destes povos e a população dos rios Cachorro e Trombetas

passaram a ser reconhecidos amplamente como Katxuyana. Apesar dessas migrações, seus territórios tradicionais nunca foram abandonados ou ficaram desabitados completamente.

Arrancados e forçados a deixar seus territórios tradicionais, por volta do final dos anos de 1960 (Gallois e Ricardo, 1983), estes indígenas se deslocaram para viver entre outros povos indígenas. Muitos migraram para a Terra Indígena Parque do Tumucumaque onde viveram (e alguns ainda vivem) entre os Tiriýó, e outros foram para a região do baixo rio Nhamundá, na fronteira com o estado do Amazonas, vivendo entre os Hixkaryana.

Desde 2003, ou mesmo antes disso, vários *yana*, entre eles os Katxuyana e os Kahyana passaram a protagonizar uma articulação com diferentes agentes e parceiros governamentais e não governamentais. Por um lado, buscavam apoio para o regresso de famílias que desejavam reocupar seu território tradicional e por outro estabeleceram uma longa luta pela demarcação de seu território.

A trajetória que Juventino Pesirima Kaxuyana relata abaixo ajuda na compreensão deste movimento coletivo. Nascido em 1962, na aldeia Santidade, às margens do rio Katxuru, é filho de uma grande liderança katxuyana – Matxuwaya Kaxuyana – com Maria Tawaya Kaxuyana. Deslocado de seu território tradicional, como muitos de seus parentes, foi ainda pequeno viver no Tumucumaque, na missão franciscana entre os Tiriýó.

Em 1968 meu povo foi levado de suas terras de origem para a Terra Indígena Tumucumaque pelos missionários franciscanos com apoio da Força Aérea Brasileira (FAB). Em 1976 eu saí da Missão Tiriýó para estudar fora da aldeia, estudei na escola salesiana, no rio Negro, em São Gabriel da Cachoeira (AM). Em 1980 eu voltei. Como não tive mais apoio da FAB, para nos levar para continuar os estudos, eu voltei para a Missão Tiriýó e assumi a escola daquela região em 1981. Eu fui o primeiro professor indígena daquela região, na aldeia Kuxeré, onde cuidei da escola por três anos. No final de 1983 voltei para a base da Missão Tiriýó onde assumi a escola da Missão Tiriýó. Com apoio dos missionários franciscanos e das lideranças indígenas, fui indicado para assumir a sala de aula porque não tinha ninguém para fazer isso naquela época. Eu trabalhei como professor indígena entre 1981 e 1997. Fui tradutor e professor bilingue apenas com a 4ª. série daquela época. Em 1997 fui indicado pelos caciques Tiriýó e Kaxuyana para administrar por quatro anos o recurso do FUNDEB (...). Em 1998-1999 saí da aldeia e vim morar na cidade de Macapá, pois não tinha condições de administrar recursos dentro da aldeia pelas dificuldades. Lá em Macapá fui aprender a trabalhar com associação. Fui vice-presidente da Associação dos Povos Indígenas do Tumucumaque (APITU) por quatro anos. A partir desse momento, eu com a Valéria nós já fazíamos o movimento de retorno. Nós nos separamos da APITU e criamos a Associação dos Povos Indígenas Tiriýó, Kaxuyana e Txikiyana (APITIKATXI), a sede em Macapá. Gerenciei a APITIKATXI por três anos e conseguimos vários projetos – “Fortalecendo novas aldeias” e um segundo projeto foi “Formando gestores indígenas para projetos”. Também tivemos convênio com o governo do estado e

FUNASA. (...) Falando aqui da nossa região, eu com meu irmão, finado Honório, em 2001, viemos conversar com o prefeito de Oriximiná para ver como estava nosso território. Nesse mesmo período algumas famílias já vieram, mas aqui sempre tiveram pessoas, essa região nunca ficou abandonada. Estavam aqui Renato com a família e a Esther, mãe da Ângela⁹. Também veio a família do João do Vale e Maria de Nazaré. Aí eu vim em 2001 para cá (Oriximiná) quando já tinham reaberto a aldeia Santidade. (Depoimento de Juventino Pesirima Kaxuyana em 21/02/2025).

Em 2003 lideranças indígenas formalizaram junto à FUNAI o pedido de demarcação de seu território ancestral. Paralelamente a esse processo político e burocrático, lideranças que haviam nascido no seu território (nos rios Cachorro e Trombetas), mas que cresceram longe dele em decorrência do processo migratório forçado, como Juventino Kaxuyana, começaram uma mobilização de regresso e reocupação. Iniciavam assim um esforço coletivo de afirmação identitária, de (re)elaboração de suas histórias e reativação de suas memórias.

Foi no ano de 2018, passados 50 anos da remoção destes povos para o Tumucumaque, que a Terra Indígena Kaxuyana-Tunayana foi reconhecida pelo Ministério da Justiça e que agora neste ano de 2025 passa pela demarcação física de suas fronteiras.¹⁰ Nesse longo processo de migrações, invisibilidade, moradia em outros territórios com outros povos indígenas, os Katxuyana e os Kahyana se lançaram em iniciativas de autovalorização cultural como forma de retomada de seus saberes e práticas tradicionais.

Entre tais iniciativas, destaque aqui para o projeto da reconstrução da *tamiriki* realizado entre 2009 e 2010 na antiga aldeia katxuyana, então reaberta em 2003 - *Warahatxa Yowkuru* (Santidade) - no rio Katxuru. O projeto *Tamiriki: construindo uma casa e reconstruindo uma cultura* (APITIKATXI, 2008) foi contemplado em 2007 pelo Prêmio Culturas Indígenas. Os indígenas foram protagonistas em todo o processo, desde sua concepção à própria construção dessa casa comunal tradicional. De grandes dimensões, essa casa circular tem telhado cônico. Todo esse complexo processo, descrito por Russi (2014, 2019), foi liderado pelos próprios Katxuyana articulados e/ou apoiados por ONGs como o Instituto de Pesquisa e Formação Indígena (IEPÉ), universidades (como a Universidade Federal Fluminense e outras) entre outras instituições não indígenas.

⁹Ângela Kaxuyana é uma das idealizadoras do projeto *Artes do Txama txama*.

¹⁰Sobre a Terra Indígena Kaxuyana-Tunayana ver:

<https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2024/funai-assina-acordo-para-avancar-na-demarcacao-da-terra-indigena-kaxuyana-tunayana>.

Na luta por seus direitos – demarcação do território, acesso digno à saúde e educação indígena, direito à memória – a autovalorização cultural ocupa lugar importante como estratégia político educativa que visa a transmissão intergeracional dos saberes e fazeres, ou como dizem os Katuxyana de seu *kwe'toh kumu* (nosso próprio jeito de ser e viver).

Nesse sentido, em 2023 a Associação Indígena Kaxuyana, Tunayana e Kahyana (AIKATUK), em parceria com o IEPÉ, submeteu o projeto “Artes do *Txama Txama* documentando nossas práticas e saberes, fortalecendo nossas existências, salvaguardando nosso patrimônio” ao edital de chamamento público nº 05/2023 do Instituto do Patrimônio Artístico Nacional (IPHAN). Contemplado no âmbito do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI), este projeto tem conexão direta com a Política Nacional de Museus (PNM) e com o Plano Nacional Setorial de Museus (PNSM).

TXAMA TXAMA: CULTURA MATERIAL, MEMÓRIA E MUSEUS

Por que a gente luta pela existência do *txama txama*? *Txama txama* é para nós símbolo da resistência, símbolo de existência, é símbolo da natureza. Dele se extrai a nossa existência, a nossa força para existirmos. Ele é símbolo do povo Katxuyana-Kahyana. (Juventino Pesirima Kaxuyana, 2025)

O projeto *Artes do Txama txama*, cuja execução teve início em dezembro de 2024, com duração de 18 meses, foi concebido coletivamente pelas comunidades indígenas Katxuyana e Kahyana e tem como objetivo:

(...) identificar, revitalizar e, no futuro, registrar, os fazeres e os saberes relacionados ao *txama txama*. Este artefato plumário, empregado exclusivamente em reuniões e rituais, é não apenas um adorno cerimonial de estética e técnica singular, mas uma referência cultural de extrema importância para a nossa existência espiritual, intelectual e política. Através desta iniciativa, esperamos documentar as práticas, processos, técnicas, saberes, valores e sentidos relacionados ao *txama txama*, visibilizando-as perante a sociedade brasileira. Além disso, ansiamos por estimular a transmissão intergeracional das práticas e saberes relacionados a **este bem, ameaçadas por serem conhecidas, hoje, por apenas três mestres-anciãos vivos**. Com o apoio do IPHAN, desejamos, portanto, conhecer, documentar, valorizar, visibilizar e salvaguardar o nosso patrimônio cultural (...). (AIKATUK e IEPE, 2023). (grifo nosso).

Sobre o projeto do Inventário do *Txam atxama* no âmbito do IPHAN, Juventino Kaxuyana assim afirma:

Esse projeto que estamos fazendo do *txama txama* e as pesquisas que vocês estão fazendo e que futuramente duas indígenas vão fazer parte dessas pesquisas nos museus – tanto dentro como fora do Brasil – para nós é muito importante porque a nossa cultura já estava indo embora sem conhecimento dos jovens. Pra isso nós fizemos esforço com esse resgate (projeto *Txama txama*) para trazer de volta o conhecimento e sabermos dos materiais que foram levados. (Depoimento de Juventino Pesirima Kaxuyana em 19/02/2025).

Neste depoimento, Juventino P. Kaxuyana se refere à cultura material de seu povo, cujos artefatos foram coletados por diferentes agentes entre exploradores, pesquisadores e agentes governamentais, entre fins dos anos de 1920 e 1970, e que foram musealizados, passando a compor acervos de museus no Brasil e na Europa. Desde 2012, motivada pelos Katxuyana, uma das autoras deste texto – Adriana Russi – tem feito levantamentos e pesquisas sobre essas coleções, sintetizadas na figura 1.

Fig. 1: Quadro síntese preliminar das coleções Katxuyana-Kahyana em museus no Brasil e na Europa

MUSEU / CIDADE / PAÍS	Qtde. peças
Museu Nacional da Dinamarca/ Copenhagem/ Dinamarca	220
Museu Paraense Emílio Goeldi/ Belém/ Brasil	154
Museu do Índio do Convento de Ipuarana/ Lagoa Seca/ Brasil (peças localizadas)	136
Museu Britânico/ Londres/ Inglaterra	104
Museu Etnográfico da Universidade de Oslo/ Oslo/ Noruega	97
Museu de Etnologia de Hamburgo/ Hamburgo / Alemanha	72
Museu Nacional da 5ª da Boa Vista/ Rio de Janeiro/ Brasil ¹¹	46
Museu Moesgård/ Aarhus/Dinamarca	22
Museu Nacional dos Povos Indígenas / Rio de Janeiro/ Brasil ¹²	?
Museu do Estado de Pernambuco/ Recife/ Brasil	?
Total de peças katxuyana-kahyana musealizadas:	805 (?)¹³

Fonte: Adaptado e ampliado pelas autoras a partir de Russi e Kieffer-Døssing (2019).

Ainda sobre o projeto do txama txama, Juventino Kaxuyana afirma:

Esse projeto é importante principalmente para nossos jovens que muito pouco sabem da vida do povo Katxuyana, pois assimilaram a cultura de outros povos como os

¹¹A coleção com artefatos katxuyana que existia no Museu Nacional (MN)/UFRJ foi totalmente consumida pelo fogo em 2018 por ocasião do trágico incêndio que destruiu parte significativa de todos os seus acervos. Desta coleção restaram apenas registros fotográficos e alguns documentos digitalizados que foram sistematizados por Russi e Endreffy (2016). Esses arquivos foram disponibilizados aos Katuxyana-Kahyana anos antes desse trágico episódio.

¹²O Museu Nacional dos Povos Indígenas (antigo Museu do índio) da FUNAI, no Rio de Janeiro, tem peças dos Katuxyana-Kahyana, incorporadas ao acervo há alguns anos. São sobretudo peças confeccionadas em miçanga. Contudo, até o momento não foi possível realizar um levantamento preliminar neste museu e a plataforma do Tainacan do Museu, que abriga o acervo *online*, apresentou problemas técnicos no momento da consulta.

¹³Nesse total foram desconsideradas as peças do MN/UFRJ.

Tiriyó, e a cultura Katxuyan-Kahyana ficou um pouco esquecida. Porém, à medida que fomos retornando, fomos lembrando da nossa cultura, dos nossos enfeites e pedimos para que fizessem pesquisa e procurassem onde estão os nossos objetos, cerâmica, tecidos outros e até músicas gravadas com os pagés, com nossos pais. Isso é muito importante, resgata nossa cultura, pra lembrar nosso povo, para fortalecer nossa cultura nessa região. Nossa expectativa é positiva, tanto os adultos que foram para o Nhamundá que também estão interessados. Infelizmente a religião acabou com muita coisa da nossa vida, mas estamos tentando trazer de volta o que estava esquecido. (...) Nós queremos que todos saibam que os Katxuyan-Kahyana ainda existem e queremos ser vistos pois até então éramos invisíveis, queremos ser vistos e conhecidos por todos. (Depoimento de Juventino Pesirima Kaxuyana em 19/02/2025).

O conhecimento e acesso à cultura material indígena, um dia musealizada, é etapa primordial na garantia do direito à memória e nos processos de autovalorização cultural ou “autoconsciência cultural” nos termos de Sahlins (1997). Nesse sentido, percebemos a importância do acesso *in loco*, ou seja, direto no local, aos artefatos nos museus. Tudo isso integra um importante processo entre os Katxuyana-Kahyana de retomada de algumas de suas práticas culturais impactadas pelas adversidades do bruto processo migratório que sofreram.

Para Marília Cury (2024), os museus com coleções indígenas têm um compromisso inadiável com os povos indígenas de onde provêm seus acervos. Conforme a museóloga, os museus devem reconhecer o protagonismo indígena na curadoria e na elaboração de discursos museais.

Roger Bastide (1970) estabelece uma conexão entre matéria e memória. Para Bastide a matéria é “inervada” e atualiza nossas lembranças. A partir de nossos pensamentos e sentimentos, essas recordações se ativam e se rearranjam com o passar do tempo. Assim, ver imagens de artefatos confeccionados por seus ancestrais ou visitá-los nos museus são movimentos que se entrelaçam de forma fundamental para os Katxuyana-Kahyana na sua luta pelo direito à memória. Nesse sentido, uma das autoras deste trabalho – a indígena Neide Imaña Wara Kaxuyana - integra a equipe de pesquisadores que desenvolvem um dos objetivos do projeto *Txama txama* – o de visitar os museus, para ver e documentar as peças produzidas por seus ancestrais nos acervos museológicos.

As visitas vão ocorrer no Museu Paraense Emílio Goeldi (Belém/PA), que no Brasil é a instituição com acervo mais numeroso de peças Katxuyana-Kahyana (154 artefatos), bem como no Museu do Índio sob guarda dos freis franciscanos no Convento de Ipuarana (Lagoa Seca/PB) com um acervo pouquíssimo estudado (dos 409 artefatos registrados na

documentação da instituição, apenas 136 peças foram localizados). A etapa de visita aos esses museus está prevista para ocorrer ainda em 2025.

Neide I. W. Kaxuyana, que atualmente tem 37 anos e quatro filhos, como outros parentes Katxuyana e Kahyana nasceu na Missão Tiriyo. Essa missão franciscana funcionou entre 1960 e 2018. Foi um projeto do governo brasileiro em parceria com freis franciscanos e se localiza no Norte, no estado do Pará, na fronteira com o Suriname. Com acessos terrestre ou fluvial muito difíceis, praticamente só se ingressa ou se regressa da missão através de transporte aéreo. Neide Kaxuyana saiu da missão quando tinha 15 anos para acompanhar sua mãe, tendo vivido por quatro anos em Manaus, onde finalizou o ensino fundamental. Acompanhando sua irmã Ana Lúcia Kaxuyana Chagas¹⁴, seguiu para Santarém onde concluiu o ensino médio e, posteriormente, ingressou na universidade. Em 2019 se formou em Licenciatura Integrada em História e Geografia na Universidade Federal do Oeste do Pará (UFOPA). O seu Trabalho de Conclusão de Curso foi intitulado “As trajetórias do povo Kaxuyana no vale do rio Trombetas: 1960-2010” (Kaxuyana, 2018). Este trabalho versa sobre a transferência que seu povo sofreu e sobre o que sempre ouvia de seus ancestrais.

Indagada sobre o tema e os motivos que a levaram a pesquisar a trajetória de seu povo Neide I.W. Kaxuyana assim explica:

Transferência, né? Fiz minha conclusão do Curso sobre o deslocamento do nosso povo. Foi interesse pessoal porque quando era uma criança, eu ouvia muito sobre vivência em outro território. Quando eu saí da aldeia e fui para a cidade, eu comecei a me questionar a respeito de algumas coisas que eu ouvia no dia a dia. Porque a gente não aprende sobre nossa vida no papel, é no dia a dia, na convivência com nossos pais, avós com família que aprendemos nossa história. A partir de questionamento de algumas pessoas, como professores, alguns colegas... Tive interesse em conhecer e registrar sobre como meu povo aumentou. Me dei conta, percebi que meus ancestrais não eram do território onde eu nasci. Aí eu fui fazer esse trabalho de conclusão do meu curso sobre o deslocamento do meu povo(...). Eu não sabia muito bem a história, porque a gente ouvia algumas coisinhas nas conversas dos meus avós... A gente não tem uma história escrita. Vivemos nossa vida tradicional parcialmente, falamos na nossa língua, vivemos o nosso jeito de ser entre si, mas o que prevalecia e prevalece até agora é a influência de outras culturas entre nós. Por isso é que sentimos a necessidade de registramos certas coisas que são de extrema importância para nós enquanto povo. Como não temos algo escrito que faz relato sobre nossas vidas, a gente acaba perdendo também algumas informações importantes que morrem conosco, porque não colocamos o que temos de conhecimento na forma escrita. Ainda vivemos igual nos tempos anteriores, nossa sala de aula ainda é a vivência e nossos conhecimentos e aprendizagem ainda ocorrem na convivência e no cotidiano. (Depoimento de Neidei Imaya Wara Kaxuyana em 03/02/ 2025).

¹⁴Integrante da diretoria da AIKATUK, ONG proponente do projeto Artes do Txama txama.

Sobre os artefatos de seu povo preservados nos museus, Neide Kaxuyana comentou:

Eu nunca imaginei que tivessem nossos materiais, né? Até me envolver nesses projetos é que comecei a perceber (...). Eu achava que éramos muito isolados, quando eu era criança. Meus avós já tiveram contato com não indígenas. Eu não sabia também que tinha alguns materiais nos museus que de alguma forma foram levados por alguns não indígenas. Isso eu desconhecia. Eu me achava muito isolada, que ninguém levava material que foi feito por nosso povo. Apesar de ter contato com os franciscanos que tinham lá entre nós, né? E eu imaginava que só os franciscanos que moravam lá na aldeia é que tinham esse contato com os objetos, mas eu descobri através das informações que nossos materiais estavam fora também. (...). Mas a gente não tem muita noção, noção do que acontecia, para que ia levar. A gente não tinha esse questionamento, né? (Depoimento de Neidei Imaya Wara Kaxuyana em 03/02/ 2025).

Em seu depoimento Neide Imaya Wara Kaxuyana reconhece que muitos de seus parentes sequer tinham noção de que sua cultura material, seus artefatos, haviam sido coletados e musealizados. Também desconhecia que alguns estavam expostos em museus no Brasil e em diferentes países europeus. Este é o caso do *txama txama*. Neide problematiza a forma e os propósitos acerca destas coletas, revelando interesse em acompanhar de perto a pesquisa sobre as coleções kaxuyana-kahyana no âmbito do projeto *Artes do Txama txama*.

Vários artefatos musealizados integram com o *txama txama* complexos ritualísticos. Contudo, hoje apenas três velhos sabem como confeccioná-los. Outros poucos velhos compreendem seus sentidos e significados a ele associados. Esse fato é alarmante pois evidencia que um universo de conhecimentos está muito ameaçado e por isso a urgência, a ansiedade e também a angústia que acompanhamos entre as comunidades indígenas diretamente envolvidas no projeto *Artes do Txama txama*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O projeto *Txama txama* está apenas iniciando, e as peças que estão nos museus fazem parte deste grande e importante inventário conduzido pelos próprios Kaxuyana-Kahyana, em parceria com organizações e pesquisadores não indígenas e financiado com recursos da política pública de patrimônio imaterial do IPHAN.

Neste breve relato, as autoras trouxeram alguns aspectos das políticas culturais voltadas aos povos indígenas. Exemplificaram projetos idealizados e desenvolvidos pelos próprios Kaxuyana-Kahyana para retomarem algumas de suas práticas culturais – a construção da casa *tamiriki* no âmbito do Prêmio Culturas Indígenas e o projeto *Artes do*

Txama txama no âmbito do PNPI/IPHAN. Tais projetos materializam a política pública de cultura voltada aos povos indígenas. A visita aos museus e os estudos das coleções dos Katuxyana-Kahyana ilustra o preconizado pelo Plano Nacional Setorial de Museus, qual seja, de processos dialógicos entre e/ou com os próprios indígenas.

Aqui procuramos apresentar como o protagonismo e a participação indígena, neste caso, tem sido fundamental para a implementação destas políticas públicas. Por fim, ainda há muito a fazer, a registrar e a dizer sobre todo esse processo, mas isso fica para um outro trabalho.

REFERÊNCIAS

ABREU, Regina M.R.M. *Patrimonialização das diferenças e os novos sujeitos de direito coletivo no Brasil*. In: TARDY, C., DODEBEI, Vera (orgs.). *Memória e novos patrimônios*. Marseille: Open Edition Press, 2015, v.1 p. 67-93.

ASSOCIAÇÃO DOS POVOS INDÍGENAS TIRIYÓ, KAXUYANA E TXIKUYANA (APITIKATXI). *Tamiriki: construindo uma casa e reconstruindo uma cultura*. Projeto submetido ao Edital Prêmio Culturas Indígenas, edição 2007. São Paulo, 2008.

AIKATUK e IEPÉ – *As artes do Txama txama, documentando nossas práticas e saberes, fortalecendo nossas existências, salvaguardando nosso patrimônio*. Projeto submetido ao Edital de Chamamento Público nº 05/2023, Edital do PNPI, 2023.

BASTIDE, Roger. *Mémoire collective et sociologie du bricolage*. *L'Année Sociologique*, v. 21, p. 65-108, 1970.

CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: história e contemporaneidade*. Fortaleza: Banco do Nordeste, 2010.

CURY, Marília Xavier. Repensar o museu e a museologia a partir da prática colaborativa com os povos indígenas. Entrevista com Marília Xavier Cury. *Revista Midas*, v. 18, 2024, p.1-16.

FRIKEL, Protásio. Tradições histórico-lendárias dos Kachuyana e Kah.yana (versão Kachuyana). *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, v. 9, 1955.

FRIKEL, Protásio. Os últimos Káhyana. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: IEB, n. 1 separata, 1966.

FRIKEL, Protásio. Os Kaxuyana: notas etno-histórica. *Publicações Avulsas*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, n. 14, 1970.

KAXUYANA, Neide Imaya Wara. *As trajetórias do povo Kaxuyana no vale do rio Trombetas (1960-2010)*. Trabalho de Conclusão de Curso. Licenciatura Integrada em História e Geografia. Universidade Federal do Oeste do Pará. Santarém, 2018.

Instituto Socioambiental (ISA). *O que é política indigenista?* Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/O_que_%C3%A9_pol%C3%ADtica_indigenista. Acesso em: 21 fev. 2025.

GALLOIS, Dominique; RICARDO, Carlos A. (coords.). *Povos indígenas do Brasil: Amapá e Norte do Pará*. São Paulo: CEDI, 1983. v. 3.

GIRARDI, Luisa. *Gente do Kaxuru: mistura e transformação entre um povo indígena Karib-Guianense*. 2011. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

GRUPIONI, Denise Fajardo. *Kaxuyana: de volta à sua terra de origem*. 2010. Disponível em: <https://institutoiepe.org.br/wp-content/uploads/2020/07/Verbete-Kaxuyana.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2025.

KRUSE, P. Albert. Etwas von den Kaciana: indianern. De Lose Blläter vom Cururu, Santo Antonio-Provinz zeitschrift du Franziskanen in Nord-Brasilien. *Revista da Prelazia Franciscana do Nordeste Brasileiro*, Bahia, v. 1, n. 2, 11. jan. 1933.

RUSSI Tavares de Mello, Adriana. *Tamiriki, pata yotono kwama: a reconstrução de uma casa, a valorização de uma cultura e o protagonismo dos ameríndios Kaxuyana às margens do rio Cachorro (Oriximiná/PA)*. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2014.

RUSSI, Adriana; ENDREFFY, Marcela. Dos museus aos sujeitos: levantamento das coleções etnográficas dos Katxuyana. Relatório de Iniciação científica. UFF. 2016 .

RUSSI, Adriana; KIEFFER-DØSSING, Astrid. Museums and indigenous memories: the collections of the Katxuyana and the contemporaneity of musealized material culture. *Museum & Society*, 17 (3), 2019, p.480-495.

RUSSI, Adriana; FAJARDO, Denise. Sobre os Katxuyana e Kahyana. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, n. 37, 2021, p. 20-23.

**MULHERES INDÍGENAS KADIWÉU E TROCAS DE SABERES:
INTERPRETAÇÃO, AUTORREPRESENTAÇÃO E TRANSMISSÃO DE
CONHECIMENTOS**

Renata Curcio Valente¹

RESUMO: Este trabalho pretende apresentar uma investigação que envolve a relação entre gênero, etnia e patrimônio, a partir da leitura das metodologias de intercâmbio e transmissão de saberes relacionado a produção cerâmica entre as comunidades indígenas e museus. Em experiências de ativação patrimonial pelas mulheres Kadiwéu, baseadas na leitura de coleções etnográficas conservadas em museus, destacamos o dinamismo e protagonismo das mulheres Kadiwéu na elaboração de estratégias de sustentabilidade social e ambiental de suas memórias. Frente às rápidas transformações culturais que sofreram as comunidades indígenas com a proximidade das fronteiras econômicas em seus territórios e aldeias, é real a preocupação das mulheres sobre as dinâmicas de transmissão de conhecimentos, acessando coleções em museus para continuar produzindo sua arte.

PALAVRAS-CHAVE: patrimônio cultural, arte indígena, coleções etnográficas, museus etnográficos

¹ Dra. em Antropologia Social pelo Programa de Pós-graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, UFRJ; Atua no Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional e leciona do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, UFRJ.

Narrativas Contra-hegemônicas

No Brasil, o crescente protagonismo dos povos indígenas nos diferentes campos de produção artística e cultural tem sido instigante e provocador na última década.² Artistas, curadores e pesquisadores indígenas vêm atuando de forma independente, com narrativas na primeira pessoa e interpretações próprias, refletindo sobre seus patrimônios nas universidades, reinterpretando antigos artefatos e técnicas ancestrais de seus povos e expondo ou curando outros artistas indígenas em museus, galerias de arte e outros espaços culturais. Em seus trabalhos, apresentam narrativas e poéticas próprias e diferenciadas, desafiando as instituições de arte e de guarda de acervos, que ainda mantêm estruturas hierarquizadas, de acesso restrito.

Como argumenta Quintero (2020), os museus podem ser portadores de novas formas e estratégias de autorrepresentação pelas comunidades antes subalternizadas, ampliando acessos e compartilhando experiências com elas, por meio de trabalhos colaborativos. Para essas comunidades, o patrimônio cultural está ligado aos seus territórios, garantia de suas existências físicas, materiais, culturais e espirituais e inspiração para criações artísticas e para a contínua transmissão de conhecimentos para as novas gerações. O surgimento de museus indígenas seria uma forma atualizada de resistência de povos outrora dominados, para Almeida (2015), espaços que guardam não objetos inertes, mas experiências humanas, pensamentos vivos e utopias para as futuras gerações, “formas próprias de se ver o mundo” (WALSH; GABRIEL, 2023).

Considerando, portanto, as importantes contribuições dos povos indígenas como uma das narrativas contra-hegemônicas ao sistema das artes contemporâneas³, o presente trabalho se propõe a refletir sobre a produção e a transmissão de conhecimentos dos povos indígenas a partir de uma experiência de ativação patrimonial (RECA, 2022)

² Um exemplo marcante deste protagonismo foi a performance artística de Denilson Baniwa na 33ª Bienal de Artes de São Paulo, quando ele problematizou a ausência de artistas indígenas na Bienal, ainda que os indígenas continuassem sendo representados por fotografias ou outras obras de artistas não indígenas. Hackear o sistema das artes foi a forma de assumir o discurso pelo direito de contar as próprias histórias e desafiar as regras impostas e debater a entrada de novos artistas, participando da bienal sem ser convidado. Em: <https://www.pipapriize.com/2021/03/pipa-prize-2021-check-out-the-new-rules-for-this-edition/screen-shot-2021-03-25-at-9-27-19-am/>. Ver ainda VIANA, Wes. Denilson Baniwa w a fabulação do futuro: Hackeando a 33ª Bienal de Arte de São Paulo. Anais do 33º Encontro Nacional da ANPAP, 2024.

³ ARTE!BRASILEIROS. VIII Seminário Internacional Arte!Brasileiros. Em: <https://artebrasileiros.com.br/opinia/conversa-de-barr/a-virada-decolonial-na-arte-brasileira-co-nsideracoes-para-aticar-o-debate/> Vitória: Museu de Arte do Espírito Santo, ATMO, 2024.

envolvendo o estudo de coleções etnográficas em museus por pesquisadores indígenas. Partindo de um enfoque “desde dentro”, de um olhar de quem atua diretamente com pesquisadores e artistas indígenas, analisaremos aqui uma experiência de envolvimento de um grupo de mulheres ceramistas Kadiwéu da aldeia Alves de Barros no desenvolvimento de regimes próprios de memórias, em que os museus têm tido importante papel. Nos interessam destacar como o direito ao acesso aos museus e às coleções históricas de seus povos são ressignificadas nas práticas contemporâneas de produção e de transmissão de saberes pelas mulheres Kadiwéu. Tomaremos como ponto de partida uma das iniciativas de parcerias com as comunidades de origem, desenvolvidas pelo Laboratório de Pesquisas em Etnomuseologia: Etnomuseu, vinculado ao Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional (SEE/MN), após o incêndio ocorrido em 2018, cujo impacto em seu acervo foi avassalador. Com isso, vem se consolidando uma nova proposta curatorial na instituição, com ênfase no desenvolvimento de metodologias de diálogo e de intercâmbio entre pesquisadores, sob a coordenação de João Pacheco de Oliveira, curador das coleções.⁴ Estas estratégias visam fortalecer relações de confiança e associatividade entre os povos indígenas e profissionais de museus, visando a sustentabilidade de suas atividades no longo prazo. As metodologias dialógicas e participativas propostas neste contexto se baseiam nas experiências precedentes adotadas em pesquisas e práticas antropológicas com parceiros indígenas junto ao setor. No entanto, visa ainda ampliar sua articulação, conectando, em rede, pesquisadores, professores, lideranças comunitárias e produtores de bens culturais envolvidos na construção de um espaço autônomo e experimental de práticas participativas e dialógicas em museus.

As Mulheres Kadiwéu

Entre as muitas iniciativas adotadas pelo Etnomuseu/Museu Nacional e os pesquisadores indígenas após o incêndio, destacaremos a parceria com um grupo de mulheres ceramistas e artistas do povo Kadiwéu, da Aldeia Alves de Barros, na Terra Indígena Kadiwéu, no Mato Grosso do Sul. Como artistas, estas mulheres assumiram

⁴ Em “Perda e Superação”, prefácio de SANTOS, Rita. **No Coração do Brasil: a expedição de Edgard Roquette-Pinto à Serra do Norte (1912)**, Oliveira apresenta uma análise das perspectivas desafiadoras que se apresentavam diante da perda do acervo histórico existente na instituição e a postura adotada a partir de uma nova proposta curatorial envolvendo as comunidades de origem na reconstrução do acervo.



Fonte: Googlemaps, 2025. Foto: Renata Valente



Fonte: Fotos de Renata Curcio Valente e Adriele Vergílio (2016, 2021).

Desde o século XVI, as formas de expressão de arte e os artefatos de cultura material dos Kadiwéu despertam enorme interesse por parte de viajantes, artistas, pesquisadores e etnólogos de todo o mundo.



Figura 6. Carga de cavalaria guaicurú

Fonte: **Jean-Baptiste Debret**, Viagem Pitoresca ao Brasil (1835)

Peles de animais, bem como os artefatos cerâmicos e trançados em fibras vegetais, além de objetos feitos com metais, cabaças, chifres e ossos encantaram pesquisadores como Guido Boggiani (1895), Alfred Métraux (1946), Ernst Nordenskiöld (1918), Claude Lévi Strauss (1996), Darcy Ribeiro (2019) e Mario Pedrosa (1975). Além de importantes estudos sobre os Kadiwéu e outros povos do Chaco, eles formaram coleções etnográficas que podem ser encontradas em grande número e diversidade em museus em todo o mundo. Motivados pelos propósitos salvacionistas da época, visando preservar os objetos como "testemunhos de culturas" que se acreditava estarem em extinção com o avanço da modernização, estas coleções foram formadas entre o final do século XIX e início do século XX e estão guardadas nas reservas técnicas dos Museus, sobretudo na Europa. O povo Kadiwéu, a despeito das expectativas pessimistas dos cientistas de então, não foram extintos, mas resistem física e culturalmente, habitando a Terra Indígena Kadiwéu, no município de Porto Murtinho, MS. Sua expressão artística é

intensa contemporaneamente, sendo ainda objeto de interesse de pesquisadores e colecionadores nos últimos 30 anos. No entanto, os artistas Kadiwéu contemporâneos participam mais ativamente de políticas culturais, de feiras e exposições de arte, além de projetos de pesquisa em museus e nas universidades.



(3)

Figuras 7, 8 e 9. Artefatos cerâmicos das coleções de Darcy Ribeiro (1), Museu do Índio, RJ, de Guido Boggiani (2) Leiden, e (3) Roma, na Itália. Fonte: foto de Renata Curcio Valente (2018).

O presente trabalho parte então de uma experiência de parceria entre um grupo de mulheres ceramistas ligadas à Associação das Mulheres Artistas Kadiwéu (AMAK), que vem manifestando interesse na pesquisa em acervos museológicos tanto no Brasil como nas coleções que se encontram no exterior. Apresentam, assim, experiências que nos permitem refletir sobre as formas de interpretação e atribuição de significados para o patrimônio cultural de seu povo, representando-se a si mesmos nas suas produções culturais e nas coleções etnográficas. Acompanhamos a interpretação que as mulheres Kadiwéu fazem sobre os objetos cerâmicos em coleções etnográficas que estão em museus europeus e, ainda, o processo de produção de uma coleção própria destinada ao novo acervo do Museu Nacional.

Os Caminhos se Encontram

A aproximação com esse grupo de artistas Kadiwéu partiu de uma iniciativa das próprias mulheres, durante o seminário sobre cerâmica indígena que coordenei no Museu do Índio, ainda em 2014, quando trabalhava na instituição.⁵ Olinda e Creuza

⁵ Nessa ocasião, eu trabalhava no então Museu do Índio, atualmente Museu Nacional dos Povos Indígenas. A partir de 2019, fui transferida para o Setor de Etnologia do Museu Nacional.

Vergílio, duas irmãs ceramistas visitaram a coleção Kadiwéu organizada por Darcy Ribeiro, em 1947 e 1948. Essa coleção, uma das mais antigas da instituição, é bastante completa em termos da diversidade de tipologias de acervo que tem. Por ser uma coleção contemporânea, formada em 1947 e 1948, guarda uma memória viva para as gerações mais velhas dos Kadiwéu, que produziram artefatos que foram levados por Darcy. As cerâmicas dessa coleção são muito variadas e bem preservadas no Museu Nacional dos Povos Indígenas ainda hoje, guardando ainda fotografias e arquivos documentais destas expedições realizadas por Darcy e Berta Ribeiro, sua companheira na época. Tomei esta coleção como meu objeto de pesquisa de pós-doutorado (2015). A coleção de Darcy foi um ponto de partida para a construção de uma relação de diálogo, de parceria e confiança que vem sendo nutrida até hoje.

O incêndio do Museu Nacional sensibilizou os povos indígenas de forma impactante e, de modo geral, tem motivado-os a contribuírem para a nova proposta curatorial e para o novo acervo, disponibilizando-se a dialogar e a estabelecer parcerias. O Museu Nacional preserva seu lugar enquanto referência científica e cultural nacional também para os povos indígenas. Neste sentido, em 2019, Creuza se juntou à rede de mais de 20 pesquisadores e curadores indígenas que vem participando na formação de uma nova coleção e na produção de suas próprias narrativas para a exposição do Museu Nacional, a partir de suas próprias concepções.



Figura 10. Creuza Vergílio, Reunião de Antropologia do Mercosul, 2023

Fonte: Foto de Renata Curcio Valente (2023).

Creuza Vergílio faz parte de uma linhagem muito importante de artistas e ceramistas, desde a avó, com quem aprendeu, até às irmãs e agora as suas filhas e netas, produzindo

principalmente cerâmica. Creuza preside a Associação de Mulheres Artistas Kadiwéu (AMAK) e desempenha localmente uma liderança na relação com outras mulheres, ainda que algumas a contestem. Além da associação de mulheres, ela criou um centro cultural na cidade e uma loja no município mais próximo da cidade, Bodoquena, para venda de cerâmica.

Creuza tem se mostrado uma interlocutora curiosa e interessada em relação à pesquisa nos acervos museológicos. Ela ainda tem uma postura reservada, com certa desconfiança em relação aos pesquisadores e antropólogos brancos que, como ela diz, “muitas vezes se esquecem nós”. No entanto, a cada encontro, mostra-se mais confiante de seu valor e de seu lugar como artista. O processo de fortalecimento das relações, com a escuta e o trabalho de parceria com Creuza revela o seu processo de formação individual e no posicionamento como liderança. Como mulher indígena, usualmente mais restrita à aldeia, ela enfrenta suas inseguranças, com apoio de outros pesquisadores e artistas indígenas que participam. Os espaços de escuta e de prática intercultural, junto com pesquisadores de diferentes povos, representam um exercício e uma capacitação não formal de “curadores indígenas”, referendado pelo Museu Nacional.

Para as mulheres, sair da aldeia e deixar filhos, netos e esposos sem sua presença em casa é um desafio que enfrentam, mas sabemos que envolve responsabilidade e a cobrança é muito maior do que aquelas exigidas a um homem. Apesar dessas dificuldades, Creuza tem participado de várias atividades com outros representantes indígenas no sentido de participar ativamente das atividades propostas pelo Etnomuseu/Museu Nacional. Na Reunião Brasileira de Antropologia, em 2020, ela participou, de forma remota, da oficina proposta pelo Etnomuseu com a presença de trinta indígenas de diferentes povos. Em 2021, como parte da consulta às comunidades de origem, participou de reuniões para o desenvolvimento de uma narrativa expositiva para o tema dos grafismos Kadiwéu. Em agosto de 2023, durante a Reunião de Antropologia do Mercosul, em Niterói, foram inúmeras reuniões presenciais que aconteceram sobre curadorias indígenas nas práticas museológicas. Neste mesmo ano, ela fez parte da delegação indígena na reunião com a direção do Museu Nacional em visita ao Museu dos Povos Indígenas para consulta às coleções de Darcy Ribeiro junto com sua neta. Participou apresentando seu trabalho de cerâmica aos alunos do curso de Arte e Antropologia na Pós-graduação em Artes Visuais na Escola de Belas Artes, local

onde realizou em 1992, o registro de um desenho seu dos grafismos Kadiwéu aplicados na cerâmica, um trabalho para a publicação do livro de um projeto arquitetônico de moradias populares em Berlim.

Gênero como categoria decolonial

Analizando a história do acervo africano do Museu Nacional, Mariza Soares (2023) argumenta que a descolonização de coleções etnográficas pressupõe a pesquisa como ferramenta para a compreensão do lugar dos acervos, “libertando-os do lugar subalterno a que foram destinados”. A pesquisa, também para Souza Lima, indica um caminho para desvendar a história da produção intelectual que está por trás da constituição dos acervos. Françoise Vergès (2023) propõe que se desaprenda a história colonial e os modos de pensar imperialistas, uma forma de empreender o processo de descolonização interna e coletiva, simultaneamente. Segundo ela, a descolonização não se torna transparente para si mesma senão na exata medida em que se faz discernível o movimento historicizante que lhe dá forma e conteúdo.

Considerando a importância de refletir sobre os processos históricos que consolidaram práticas coloniais de colecionamento no passado, buscamos destacar as estratégias contemporâneas de luta por direitos culturais e territoriais dos povos indígenas a partir do diálogo com os museus, na recuperação de memórias subtraídas e apagadas. Nosso foco se volta para a reflexão sobre práticas atuais de colecionamento pelas próprias comunidades de origem, no caso, pelas mulheres indígenas, na representação das memórias de seu povo.

No Brasil, as mulheres indígenas tendem a desempenhar um papel menos evidente nas relações com as instituições estatais nacionais, sejam elas organizações indígenas, universidades ou museus, com os homens assumindo a liderança nas relações interinstitucionais como representantes de seus povos. Segundo Garcia (2022), as indígenas não fizeram parte de análises históricas no campo da história das mulheres, das relações de gênero nem sequer foram tema abordado a partir da perspectiva da

história indígena, apesar dos significativos avanços desse campo nas últimas três décadas.⁶

Quando se trata de questões relacionadas ao patrimônio cultural, no entanto, não se tem como ignorar a importância das mulheres. Cada vez mais elas vêm desempenhando um papel proeminente nas atividades culturais e em museus, como portadoras de conhecimento sobre a gestão dos recursos naturais de produção no território, sua sustentabilidade e as técnicas de produção de diferentes tipos de artefatos. Cabe destacar que, com a crescente participação das mulheres nos museus, as situações de interação marcadas pela emoção, espiritualidade e afeto, das quais as mulheres tendem a ter mais habilidade, ficarão cada vez mais evidentes. As condições de trabalho e produção de conhecimento das mulheres no contexto dos museus tampouco tem a devida visibilidade e reconhecimento nos modos de “fazer e relacionar” no campo do patrimônio. As experiências com as mulheres Kadiwéu podem fornecer importantes lições sobre como a presença das mulheres em suas comunidades pode definir o escopo do trabalho de parceria com as populações indígenas no novo Museu Nacional.

Creuza vêm pesquisando desde 2014 em museus dentro e fora do Brasil, interessada nas referências das artesãs antigas nas antigas coleções, observadas diretamente em museus ou em livros que chegam às suas mãos.⁷ Partindo da ideia de patrimônio como direito, somos motivados pelo reconhecimento e apoio ao direito dos povos indígenas de acessar seu patrimônio material e imaterial em museus, com a colaboração de quinze museus até o momento, criamos uma plataforma digital de acesso livre em português, onde reunimos informações de um total de cerca de 42 mil peças, entre objetos etnográficos, fotografias e registros audiovisuais de povos indígenas no Brasil, a partir de diferentes bases de dados, unificadas e organizadas. As coleções Kadiwéu reúnem quase 900 peças, provenientes de oito museus estrangeiros. Essa plataforma tem sido uma referência para as pesquisas atuais e futuras em nosso trabalho.

⁶ GARCIA, Elisa F. Bartira: história e usos do passado dos anos formativos da sociedade colonial no Brasil. **Memórias insurgentes**, 2022.

⁷ O Projeto Etnomuseu Digital reconhece que grande parte dos povos indígenas desconhecem onde estão guardadas as peças de seus antepassados, e o crescente interesse dos indígenas nas pesquisas em coleções etnográficas de seus povos. O projeto vem fazendo o levantamento de dados digitais de coleções etnográficas de povos indígenas que estão em museus fora do Brasil. Reunimos até o momento 40 mil itens, que estão sendo organizados em uma plataforma digital que dá acesso a essas informações de forma gratuita e em português de bases de dados de 15 entre os mais importantes museus estrangeiros com acervos etnográficos de povos indígenas do Brasil.

Criando uma coleção

As histórias de pesquisadores e antigos colecionadores circulam entre as artistas Kadiwéu contemporâneas. Para as mulheres Kadiwéu, estudar as coleções antigas e formar uma coleção são atividades que fazem parte de um mesmo processo de continuidade cultural, de transmissão de um saber ancestral do seu povo. É uma estratégia para reavivar memórias das antigas artesãs, que antes delas ensinaram a outras, que tiveram suas peças selecionadas pelos pesquisadores e que deixaram ali o patrimônio de seu povo guardado.

Representa uma forma de preservação do patrimônio cultural em que os museus etnográficos assumem um papel social e cultural alinhado com os interesses e lutas indígenas. Desperta-se, assim, o desejo por ver-se ali, por meio de sua peça.

Em 2023, Creuza criou sua própria coleção, à qual nomeou Edjiguadjeji/Kadiwéu, um conjunto de seis peças feitas por ela mesma, oferecida ao curador das coleções etnológicas e ao diretor do Museu Nacional para formar a nova coleção da instituição.



Figura 11. Creuza Vergílio, em cerimônia de doação de uma coleção Kadiwéu para

o Museu Nacional Fonte: foto de Renata Curcio Valente (2023).

Orgulhosamente, Creuza apresentou sua coleção ao diretor do museu e ao curador das coleções etnográficas da instituição junto com outros indígenas presentes, compreendendo a solenidade do evento e o reconhecimento pessoal enquanto liderança que alcançou com seu gesto.

Os processos de transmissão de conhecimentos para as novas gerações ocorrem na aldeia de forma orgânica, no acompanhamento das práticas cotidianas de produção de bens que são usados pelo grupo como algo lúdico e afetivo. Na produção cerâmica, é predominante o protagonismo das mulheres na transmissão de saberes artísticos e culturais, revelando a importância do marcador de gênero quando se trata desses conhecimentos. É recorrente a alternância de gerações e a referência às avós como as mestras dos conhecimentos sobre a produção da cerâmica, desde a escolha da argila, até das formas e adornos característicos de determinadas artistas ou de linhagens familiares.



Figuras 12 e 13. Creuza Vergílio e sua neta, em dois momentos. Aldeia Alves de Barros

Fonte: foto de Adrielle Vergílio (2017).

Os museus também podem ser lugares de transmissão de conhecimentos, por meio acesso a produção de artefatos e dos conhecimentos ali envolvidos nas tecnologias e materiais utilizados pelas gerações de antepassados, como observamos em diferentes experiências vividas com as mulheres Kadiwéu no trabalho de observação de coleções etnográficas e em oficinas participativas no Museu Nacional.

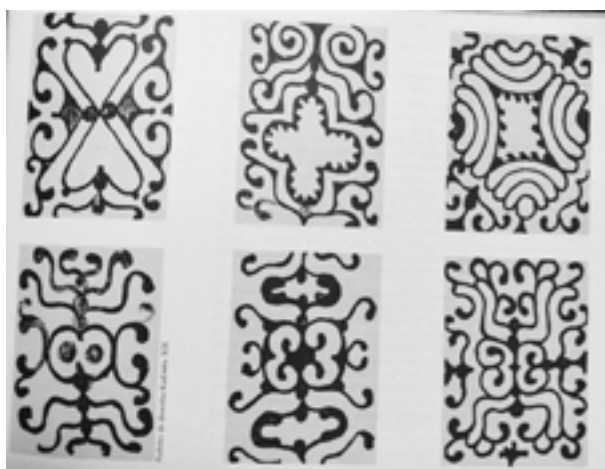
Memórias Vivas

O crescente interesse dos povos indígenas pelos museus, sejam artistas, lideranças ou pesquisadores interessados, ativa a função deste equipamento cultural na preservação das memórias dos povos indígenas, na medida em que se constituem como parte de um circuito de transmissão de conhecimentos culturais. As coleções etnográficas em

museus ativam as memórias de diferentes agentes na comunidade, permitindo que as anciãs recordem técnicas e formas já esquecidas, talvez feitas por suas avós, bem como o repertório de grafismos, que é muito vasto. Neste sentido, as experiências de acesso a coleções permitem o acesso a técnicas, métodos, formas e expressões gráficas que deixaram de ser produzidos na prática, mas que, uma vez observados, têm sua memória ativada e o conhecimento dos antepassados são revividos como parte de um contínuum. A participação de artesãs de diferentes idades dinamiza a transmissão dos conhecimentos e amplia a capacidade de aprendizagem e de trocas de conhecimentos, além de reafirmar os laços familiares.

Observamos que, para as artistas Kadiwéu, não há descontinuidade entre passado e presente, pois os objetos acionam memórias coletivas do grupo. A memória das técnicas, dos materiais, das formas e a autoria da peça é reconhecida por detalhes dos objetos, portadores de conhecimentos ancestrais. Assim, reproduzir um objeto antigo, a partir da observação direta ou a partir de itens de uma coleção em um museu, não é interpretado como uma imitação ou a reprodução de uma réplica, mas pode ter um caráter ritualizado. Acessar os conhecimentos que as materialidades desses artefatos portam, sejam conhecimentos técnicos ou espirituais, é um processo que é percebido e descrito pelas artistas como uma forma de experimentar na prática aqueles conhecimentos que são “revelados” pelos objetos. Produzir um mesmo tipo de objeto significa colocar em exercício um conhecimento ancestral que foi transmitido pelos antepassados sem o uso de palavras.

Os objetos são vivos e fazem parte da história dos povos indígenas. Eles transmitem mensagens, conhecimentos e fazem a ponte com o passado. Eles têm agência e acionam memórias. Os objetos têm voz, a voz dos antepassados que os confeccionaram. São os ensinamentos que não são ditados por vozes audíveis e sua transmissão se dá por vozes captadas nos sonhos, nas andanças pela mata, é a definição de intuição.



Figuras 14 e 15. Anôã Kadiwéu, artista e sua obra, desenhos que compõem a coleção de Darcy Ribeiro do Museu Nacional dos Povos Indígenas/Funai

Fonte: Darcy Ribeiro, Kadiwéu: Ensaios Etnológicos sobre o Saber, o azar e a Beleza. São Paulo: Ed. Global (2019).

Formar uma coleção para que seja guardada em um museu é percebida por Creuza como uma forma de deixar uma lembrança e um conhecimento para o futuras gerações, significa, portanto, a conexão entre diferentes temporalidades, diferentes contextos sociais e políticos em que viviam as gerações passadas. As práticas colaborativas em museus permitem que aqueles objetos que representam as memórias materializadas dos antepassados dos povos indígenas atuais sejam documentados pelos próprios indígenas, registradas com base em seus próprios conhecimentos, em suas epistemologias, nas línguas indígenas. A partir do uso de termos culturalmente adequados para eles próprios, as gerações futuras podem acessar estas informações, ativando memórias dos

anciãos que as transmitem para as atuais gerações que, por sua vez, visam dar continuidade a esta cadeia de transmissão dos conhecimentos no futuro. E essa é uma concepção que vem de suas próprias experiências nos museus quando viram as peças de antigas mulheres da aldeia e as reconheceram e, assim, reviveram esses momentos.

A troca de experiências e conhecimentos entre povos indígenas e os museus vem se mostrando uma estrada fértil e promissora para a garantia de direitos culturais e patrimoniais desses povos. O protagonismo dos artistas e pesquisadores indígenas em instituições culturais que têm acervos, atuando diretamente nas formas de representação e interpretação do patrimônio cultural de seus povos, sejam nas obras de arte ou artefatos culturais, pode ser extremamente enriquecedora para essas instituições e para a construção de uma ideia de nacionalidade mais plural e diversa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Alfredo Wagner. Instrumentos etnográficos para uma nova descrição. In: OLIVEIRA, J. P. Regime tutelar e faccionalismo: política e religião em uma reserva Ticuna. Manaus: UEA Edições, 2015, p. 11-36.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARTE!BRASILEIROS. VIII Seminário Internacional Arte!Brasileiros. Em: <https://artebrasileiros.com.br/opinioao/conversa-de-barr/a-virada-decolonial-na-arte-brasileira-consideracoes-para-aticar-o-debate/> Vitória: Museu de Arte do Espírito Santo, ATMO, 2024.

BANIWA, Denilson. “Pajé-Onça Hacking the 33ª São Paulo Biennial”, 2018, performance, HD vídeo, 16:9, 15’. <https://www.pipaprize.com/2021/03/pipa-prize-2021-check-out-the-new-rules-for-this-edition/screen-shot-2021-03-25-at-9-27-19-am/>

BOGGIANI, G. **Os Caduveo**: Viaggi d'un artista nell'America Meridionale. Roma: I Caduvei, 1895.

CLIFFORD, James. Colecionando arte e cultura. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 23, 1994, p. 69-89.

FABIAN, Johannes. Colecionando pensamentos: sobre os atos de colecionar. **Mana**, v. 16, n. 1, p. 59-73, 2010.

GARCIA, Elisa Frühauf. Bartira: história e usos do passado dos anos formativos da sociedade colonial no Brasil. **Memórias insurgentes**, 2022.

KRMPOTICH, Cara; PEERS, L. **This is our life**: Haida material heritage and changing museum practice; with the Haida Repatriation Comittée and staff of Pitt Rivers and British Museum. Vancouver: University of British Comumbia Press, 2013.

LEVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LIMA, Antonio C. S. **Um Grande Cerco de Paz. Poder Tutelar, Indianidade e Formação do Estado no Brasil**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1995..

METRAUX, A. Ethnography of the Chaco. In: STEWARD, Julian H. (ed.) **Handbook of South American Indians**. v. 1. The marginal tribes. Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, Bulletin 143, 1946.

NORDENSKIOLD, E. Palisades and “Noxious Gases” among the South-American Indians. **Ymer**, v. 3, 1918, p. 220-243.

OLIVEIRA, J. P. de; SANTOS R. de C.M. (orgs.). **De acervos coloniais aos museus indígenas**: formas de protagonismo e de construção da ilusão museal. João Pessoa: Editora da UFPB, 2019.

OLIVEIRA, J. P. “Perda e Superação”, Prefácio. Em: SANTOS, Rita. **No Coração do Brasil: a expedição de Edgard Roquette-Pinto à Serra do Norte (1912)**, Rio de Janeiro: Museu Nacional, Setor de Etnologia e Etnografia, 2020.

PEDROSA, M. Arte dos caduceus, arte negra, artistas de hoje. *In*: AMARAL, Aracy (org.). **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

QUINTERO, Pablo. Apresentação. **Espaço Ameríndio**, Porto Alegre, v. 14, n. 1, p. i-v, jan./jun. 2020.

RECA, M. M. **Objetos con vida = Nogoxoshit – Pí Nca‘altaic: Narrativas QOM sobre colecciones etnográficas**. 1. ed. Buenos Aires: Asociación Civil Rumbo Sur; La Plata: Fundación Museo de la Plata Francisco Moreno, 2022.

RIBEIRO, Darcy. **Kadiwéu: ensaios etnológicos sobre o saber, o azar e a beleza**. 3. ed. São Paulo: Editora Global, 2019.

RIBEIRO, Berta. **Dicionário do Artesanato Indígena**. São Paulo: Edusp, 1988.

RIBEIRO, Berta. **Suma Etnológica Brasileira**. v. 3. Petrópolis: Vozes, 1987.

RIBEIRO, Darcy. Atividades Científicas da Secção de Estudos do SPI. *In*: **Separata da Revista de Sociologia**, São Paulo, v. XIII, n. 4, 1951.

RIBEIRO, Darcy. **Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno**. Petrópolis: Vozes, 1979.

SOUZA LIMA, Antonio Carlos de. Os museus de História Natural e a construção do indigenismo: notas para uma sociologia das relações entre campo intelectual e campo político no Brasil. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 30/31/32, 1987/88/89, p. 277-329.

VALENTE, R. C. La terra indigena Caduveo. Una storia di resistenza. *In: Museo Verde: Popoli del Gran Chaco*. Roma: IILA, 2021.

VALENTE, R. C. Sobre formas de representação e de gestão da diversidade étnica no Brasil: considerações sobre a formação de coleções no Museu do Índio. *In: CALABRI, L. (org). Anais do VI Seminário Internacional de Políticas Culturais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2015.

VIANA, Wes. Denilson Baniwa e a fabulação do futuro: Hackeando a 33ª Bienal de Arte de São Paulo. *Anais do 33º Encontro Nacional da ANPAP*, 2024.

WALSH, M.; GABRIEL, M. (ed). Foreword. *In: Different pasts, sustainable futures: activating ethnographic collections at the National Museum of Denmark*. Odense: University Press of Southern Denmark. 2023.

MESA XXXIII

Políticas Culturais

IV

EM BUSCA DE CORAÇÕES E ALMAS: UMA BREVE ANÁLISE DO PROCESSO DE NEOLIBERALIZAÇÃO QUE AFETA A PRODUÇÃO CULTURAL CONTEMPORÂNEA

Kyoma Silva Oliveira¹
Ohana Boy Oliveira²

RESUMO: Esta comunicação tem como objetivo principal analisar os rebatimentos de fatores econômicos nas dimensões produtiva e reprodutiva cotidianas em um período histórico do aprofundamento da crise capitalista. Partimos de uma declaração da ex-primeira-ministra britânica Margaret Thatcher a respeito da mudança da “alma”, utilizando as políticas econômicas como método, para posteriormente analisarmos alguns aspectos do processo de neoliberalização que incidem como pressupostos na conformação das políticas culturais no Brasil contemporaneamente. As consequências do modelo de políticas públicas para a cultura adotado, a naturalização do trabalho precarizado e a reprodução das relações competitivas entre produtores são identificados como mecanismos para a mudança do “coração” e da “alma” da classe que vive do trabalho na área da cultura.

PALAVRAS-CHAVE: cultura, neoliberalização, trabalho, política pública, precarização.

*“É tornando prática a esperança, em vez de tornar o desespero convincente,
que continuamos e mudamos e ampliamos nossas campanhas”.*
Raymond Williams

Buscando tornar a esperança como uma possibilidade prática, apesar do desespero contextual que insiste em nos convencer que “não há alternativa” ao capitalismo, que iniciamos essa investigação sobre a perspectiva material acerca da produção cultural contemporânea e sua relação com as políticas públicas para a área. Com uma abordagem inspirada no materialismo histórico dialético e suas diversas referências que pensam a dimensão cultural, propomos uma breve reflexão sobre as buscas incessantes do mercado

¹ Músico e Produtor cultural. Doutor em Planejamento Urbano e Regional pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Mestre em Cultura e Territorialidades pela Universidade Federal Fluminense. kyomaoliveira@gmail.com

² Professora da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Doutora em Comunicação, Mestre em Cultura e Territorialidades e Bacharel em Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense. Pesquisadora da cultura com interesse nos aspectos de raça, gênero, classe e descolonização do pensamento. ohanaoliveira@ufba.br

de introjetar cada vez mais as dinâmicas neoliberais nos corações e almas das trabalhadoras e trabalhadores da cultura. É sabido que tal área lida cotidianamente com a produção de subjetividades e molda nossa visão de mundo, alterando a forma como se dá a interação em sociedade. Nesse campo de batalha permanente de lutas pelo direito de significar que é a cultura (HALL, 2009), propomos esta reflexão a fim de darmos passos em direção às raízes dos problemas e vislumbrarmos alternativas possíveis.

Margaret Thatcher concluiu sua entrevista, hoje clássica, cedida ao Sunday Times, em 3 de maio de 1981, com a famosa frase: “Economia é o método; o objetivo é mudar o coração e a alma”. Naquele momento a Primeira Ministra britânica buscava realizar um balanço dos dois primeiros anos de seu governo. Para isso, Thatcher buscava rebater críticas aos cortes dos gastos públicos e justificá-los com a redução da inflação e com a promessa de que com o desenvolvimento e aumento de competitividade dos setores industrial e de serviços ingleses, a taxa de desemprego diminuiria. Nessa entrevista, Thatcher joga luz sobre a eficiência do Estado, sob o ponto de vista da doutrina neoliberal e finalmente conclui:

Do lado econômico, temos que continuar com as políticas que iniciamos, que agora estão funcionando. Nas últimas semanas, há sinais de que algumas empresas estão se expandindo e novas estão começando. Há muita coisa que vai crescer nos próximos dois anos. Isso ainda vai me deixar com um problema de desemprego. Não acho que a expansão virá rápido o suficiente. (...) O que me irritou sobre toda a direção política nos últimos 30 anos é que sempre foi em direção à sociedade coletivista. As pessoas se esqueceram da sociedade pessoal. E elas dizem: eu conto, eu importo? Para o qual a resposta curta é sim. E, portanto, não é que eu estabeleci políticas econômicas; é que eu realmente estabeleci mudar a abordagem, e mudar a economia é o meio de mudar essa abordagem. Se você muda a abordagem, você realmente está atrás do coração e da alma da nação. Economia é o método; o objetivo é mudar o coração e a alma.³ (tradução livre)

A crítica feita à abordagem coletivista da sociedade, apontada pela líder política diz respeito tanto à vertente política socialista quanto à keynesiana pautada no Estado de Bem Estar Social. Sobre esta última, colocada em prática inicialmente após a crise econômica de 1929 e mantida na busca pela reestruturação dos países após a Segunda

³ Margaret Thatcher Interview for Sunday Times. Disponível em: <<https://www.margaretthatcher.org/document/104475>> Acesso em: 17 jan. 2025.

Guerra, o Estado tinha papel de regulação da economia e consequentemente algumas garantias à classe trabalhadora, sobretudo no norte global. Interpretamos tais garantias em termos polanyianos, isto é, como uma dimensão da dinâmica de “duplo movimento” que regeu a sociedade moderna e teve seu ápice no início do século XX (POLANYI, 2000, p. 161). Neste caso, em resposta à devastação do tecido social promovida pelo livre mercado, o Estado buscou, por exemplo, desmercantilizar a força de trabalho como medida de proteção social.

Em função das crises estruturais do capitalismo, o processo de neoliberalização historicamente experimentado na década anterior no Chile, no governo do general Augusto Pinochet (1973-1990)⁴, deu sequência à dinâmica destacada por Polanyi, radicalizando a mercantilização de inúmeras dimensões da vida na busca da produção de riqueza para superação da crise econômica. Uma vez que o processo de valorização do valor não é mais sustentável por meio da expansão geográfica pelo globo (LUXEMBURGO, 1970; HARVEY, 2005), a expansão através da mercadorização de outras dimensões da vida coaduna-se com a extração de mais-valor no momento de reavivamento da crise estrutural do capital. Entendemos que tal fenômeno trata de uma das dimensões estruturantes do processo de neoliberalização.

Destacados tais fatores, nos interessa apontar neste artigo como a relação entre a produção e a reprodução da vida cotidiana sob diretrizes de políticas neoliberalizantes impactaram e ainda impactam no desenvolvimento da produção cultural no Brasil contemporâneo e em suas políticas. Partimos da hipótese que ambas as dimensões se conformam mutuamente e de que na área da cultura essa mudança “no coração e na alma” como destacada por Margaret Thatcher tem impacto duplo, no início e no final do circuito neoliberal. Inicialmente as condições econômicas impactam nos modos de ver e agir no mundo, de modo que quando estes novos modos encontram-se estabelecidos, a maneira com que a sociedade e o Estado interpelam e/ou incidem sobre a produção cultural estrita a esvazia de seu caráter contestador, revolucionário e de encantamento do mundo.

Formalmente este trabalho está dividido em 3 partes. Na primeira, debatemos a neoliberalização a partir de Neil Brenner. Na segunda, discutimos a razão neoliberal e a

⁴ Disponível em: <[Como foi o golpe no Chile em 1973? Relembre origem, responsáveis e consequências | CNN Brasil](#)> Acesso em: 15 fev. 2025.

cultura trazendo a perspectiva de Pierre Dardot, Christian Laval e Verónica Gago. Na terceira, ressaltamos o contexto da América Latina com a abordagem de Lélia Gonzalez. Encerramos apontando para possibilidades de luta contra o processo de neoliberalização a partir da cultura popular e com ela.

NEOLIBERALIZAÇÃO E AMÉRICA LATINA

Nesta seção buscamos definir aquilo que estamos compreendendo como processo de neoliberalização, as particularidades deste processo na América Latina, mas sobretudo no Brasil. Partindo desta definição e da contextualização sociohistórica, nos voltaremos às mediações existentes entre este processo e a dimensão da cultura em seus aspectos amplo e estrito.

É importante entendermos que o processo de rearranjo produtivo utilizado como resposta à crise estrutural do capitalismo possui como uma de suas dimensões as políticas neoliberalizantes. Tal processo impacta não somente nas relações de trabalho conforme analisado em investigações anteriores (OLIVEIRA, 2021, 2023), como também na lógica de produção do espaço e na reprodução da vida.

Uma vez que o processo de valorização do valor não é mais sustentável por meio da expansão geográfica em função dos limites do planeta (LUXEMBURGO, 1970; HARVEY, 2005b), à superexploração da força de trabalho (sobretudo na periferia do sistema) é somada a mercadorização de outras dimensões da vida social, dentre elas a cultura. Nesse sentido, as políticas de neoliberalização compõem a tentativa do sistema em lidar com a crise que o estrutura. Nesta comunicação optamos por lançar mão da definição de neoliberalização de Neil Brenner (2018), autor filiado à teoria urbana crítica, por compreender sua preocupação com a dimensão processual do fenômeno e por conta do destaque que o autor direciona à dialética global/local existente no referido processo. Para o autor “[...] a neoliberalização representa uma tendência historicamente específica, desenvolvida de maneira desigual, híbrida e padronizada de reestruturação regulatória disciplinada pelo mercado” (BRENNER, 2018, p.165).

Ao esmiuçar esta sintética definição, Brenner defende que a “reestruturação regulatória disciplinada pelo mercado” diz respeito ao processo de comodificação de produtos e dimensões da vida social. Além disso, o processo de neoliberalização da forma que este é compreendido pelo autor diz respeito à “uma tendência

historicamente específica”. É histórico pois se efetiva no início dos anos 1970 com a crise do Estado de bem-estar social europeu – e nos anos 1980 e 1990 se pensamos na América Latina de maneira mais ampla; “específica”, porque intervenções estatais no período do pós-guerra, pautadas em outro modelo de arranjo regulatório, existiam e refreavam o processo de mercantilização. Trata-se, portanto, de uma tendência, pois ainda que hegemônica e multiescalar, não dá conta da totalidade, e como dito anteriormente, é uma forma de reestruturação regulatória no meio de outras.

Pensar a neoliberalização como um processo tal qual sugere Brenner, nos permite compreender as mudanças e permanências deste fenômeno a depender do recorte socioespacial que utilizamos ao interpelá-lo. No contexto latinoamericano, as incertezas que assolam a vida da classe que vive do trabalho se radicalizam frente às medidas reguladoras neoliberais. Destaca-se de toda forma que as garantias sociais existentes até então abaixo da linha do equador nunca foram comparáveis ao modelo existente no norte global. O mesmo pode-se dizer sobre o processo de superexploração vivido pela classe trabalhadora existente na periferia do sistema capitalista. Os salários subnormais, as horas dedicadas ao trabalho, bem como a destruição de direitos adquiridos são alguns dos elementos que sofreram aprofundamento ao longo das décadas do processo de neoliberalização⁵.

Nesse sentido, a particularidade dos desdobramentos provenientes do processo de neoliberalização aprofundados no Brasil durante a década de 1990, precisam ser analisadas sob o ponto de vista histórico desde a expansão europeia, o colonialismo e seu modo de produção baseado na escravização e na despossessão conforme apontaremos à frente. Antes disso, na próxima seção buscamos traçar relações mais estreitas entre o processo de neoliberalização e a cultura.

A RAZÃO NEOLIBERAL E A CULTURA

À procura de tentarmos uma aproximação entre o processo de neoliberalização em tela e a dimensão cultural, recorremos às reflexões de Pierre Dardot e Christian

⁵ As condições precárias de trabalho, em diferentes momentos da modernidade, se deslocam entre zonas de estabilidade empregatícia, de um lado, e de desintegração social por outro. Aquilo que na França, Castel (2008) identificou ser a crise da sociedade salarial, no Brasil, Antunes (2011) entendeu como a vigência da sociedade do desemprego estrutural e estaria ligada à ampliação da zona de instabilidade social proveniente do padrão flexível de acumulação do capital.

Laval. Os autores contribuem com a temática quando analisam o processo de internalização subjetiva da lógica concorrencial capitalista neoliberal. Lançando mão da lógica multiescalar utilizada por Neil Brenner, destacamos nesta seção do trabalho como a neoliberalização se desdobra não só em escalas maiores como a global, regional e nacional, mas também na escala do corpo e consequentemente na relação entre os indivíduos e o mundo com o qual interagem.

Ressaltamos novamente que, a exposição desta comunicação baseada em diferentes escalas nos leva a pensar o processo de neoliberalização de maneira dialética. Deste modo busca-se transcender, assim como Verónica Gago (2018), a oposição “neoliberalismo de cima pra baixo” x “neoliberalismo de baixo pra cima”, e entender a tendência regulatória neoliberal se desenvolvendo em diferentes dimensões. Se muitas vezes Dardot e Laval esbarram na falta de concretude condicionada por situações particulares, a autora Verónica Gago se depara com o real a partir de suas múltiplas determinações na esfera local, investigando especificamente o que Gago denomina de “neoliberalismo de baixo pra cima”. Se os autores franceses ensaiam sobre uma teoria geral da razão neoliberal – iniciativa fundamental para a compreensão dos mecanismos de dominação social contemporâneos –, Gago parte de uma espacialidade e de sujeitos concretos a fim de debater o neoliberalismo a partir de “seu enraizamento nas subjetividades populares e suas formas de persistência depois das fortíssimas revoltas antineoliberais que comoveram o continente no início do século” (GAGO, 2018, p. 6-7).

Dardot e Laval entendem que “a exigência de uma universalização da norma da concorrência ultrapassa largamente as fronteiras do Estado, atingindo diretamente até mesmo os indivíduos em sua relação consigo mesmos” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 378). Nesse sentido, os autores franceses, abordando os sujeitos como empresas, afirmam:

A racionalidade neoliberal produz o sujeito que necessita ordenando os meios de governá-lo para que ele conduza realmente como uma entidade em competição e que, por isso, deve maximizar seus resultados, expondo-se a riscos e assumindo inteira responsabilidade por eventuais fracassos. “Empresa” é também o nome que se deve dar ao governo de si na era neoliberal (DARDOT e LAVAL, 2016, p. 328).

Os sujeitos, desta forma, devem se portar como uma empresa em constante competição, expondo-se a riscos e assumindo as responsabilidades dos possíveis fracassos. Ainda que os autores estejam dirigindo-se especificamente aos trabalhadores assalariados e às suas relações com as empresas, podemos perceber no contexto local a expansão desta racionalidade empreendedora para outras esferas da vida. No contexto brasileiro, por exemplo, com a informalidade gerada pelo desemprego e com descontinuidade de políticas de seguridade social em função da lógica estatal neoliberalizante, percebemos a instauração de uma falsa relação competitiva capital x “capital”. Isto é, trabalhadoras e trabalhadores por vezes se portam como capital em competição entre si, uma vez que o processo de neoliberalização, dentre outras coisas, visa dissolver as relações de solidariedade de classe e nublar a contradição basilar do sistema econômico vigente: a relação capital x trabalho.

Buscando entender os elementos condicionantes do transbordamento desta razão no campo cultural nacional, recorreremos ao trabalho de Márcia Ferran que destaca uma característica fundamental da relação entre o Estado brasileiro e as políticas culturais desde os anos 1990:

[Nos anos 1990] o Estado se desincumbe paulatinamente da cultura, criando incentivos fiscais para os agentes privados investirem no setor. Inspiradas no exemplo do governo central, as prefeituras criam suas leis de incentivo locais e seus fundos de cultura. Por outro lado, estas prefeituras são também influenciadas por exemplos internacionais de conjugação entre grandes eventos culturais e projetos de revitalização urbana, indutores de grandes efeitos de marketing urbano, tendo como paradigma os “Grands Travaux” de Paris e os Jogos Olímpicos de Barcelona (FERRAN, 2017, p. 71).

O processo de delegação da organização das políticas públicas de cultura à iniciativa privada também auxiliou, ao longo das últimas três décadas, na construção do modo com que os sujeitos que sobrevivem no campo cultural concebem as práticas culturais. Os incentivos fiscais concedidos aos agentes privados notadamente instauram a lógica mercadológica competitiva na produção cultural hegemônica. Tal lógica, em alguma medida, é responsável pela manutenção da aqui entendida razão neoliberal e da consequente naturalização da prática cultural constituída por incertezas, mas também pela naturalização da impossibilidade de sustento das práticas por parte do poder público através de suas políticas especializadas.

Ainda que nas últimas décadas as políticas públicas de financiamento cultural tenham se expandido, como, por exemplo, através das lógicas de editais públicos e prêmios, o baixo orçamento para a pasta da cultura⁶ reafirma a lógica competitiva entre trabalhadoras e trabalhadores da cultura. Destaca-se aqui que a lógica do trabalho precarizado e flexível instaurado no campo da cultura possui sua dimensão política e organizacional pautada nos processos de neoliberalização, complementarmente sua dimensão econômica encontra-se balizada pelas políticas de austeridade em voga tanto no governo de Jair Messias Bolsonaro quanto no atual governo de Luís Inácio Lula da Silva⁷.

É no desdobramento destes termos que a produção cultural vem sendo atravessada pela subjetividade do sujeito-empresa, de modo que a retórica do capital humano adquire substância nas práticas cotidianas. Conjugada à competição entre esses sujeitos, atividades de autopromoção são perceptíveis, por exemplo, em sites de redes sociais. Em geral, a alimentação destas plataformas busca a divulgação do trabalho e se baseia muitas vezes no pressuposto de que o diferencial na competição entre as trabalhadoras e trabalhadores do campo da cultura é, além de um suposto talento inato, a capacidade de serem vistos. Destaca-se ainda que a produção de conteúdo para estas plataformas não são remuneradas ao mesmo tempo que as empresas responsáveis por estas redes acumulam valor pelos dados que centralizam, pela venda de espaço para propaganda e pelo impulsionamento de conteúdo produzido pelos usuários⁸.

Até aqui definimos de maneira sucinta o que estamos entendendo como o processo de neoliberalização e elencamos alguns de seus desdobramentos políticos, econômicos e mais precisamente na área da cultura. Especificamente no que se refere à esfera cultural apontamos os impactos da neoliberalização em suas dimensões objetivas e subjetivas. Conforme apontado anteriormente e com base na compreensão

⁶ “Gilberto Gil pede mais recursos no orçamento para a cultura”. Disponível em <<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2003/05/20/gilberto-gil-pede-mais-recursos-no-orcamento-para-a-cultura>> Acesso em 17 fev. 2025.

⁷ “Entenda a diferença entre novo arcabouço e teto de gastos”. Disponível em <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/economia/noticia/2023-04/agencia-brasil-explica-diferenca-entre-novo-arcabouco-e-teto-de-gastos>> Acesso em 17 fev. 2025.

⁸ Vale ressaltar a relação estreita entre os bilionários responsáveis pelas chamadas big techs e a extrema-direita em ascensão não só no Brasil, como no mundo. Disponível em: <[Big techs desafiam a democracia e favorecem a extrema direita - Le Monde Diplomatique](#)> Acesso em: 15 fev. 2025.

da neoliberalização como um processo dialético e desigual, nos debruçamos agora sobre as particularidades da realidade brasileira e sobre as contribuições de Lélia González acerca da temática.

AQUI É AMÉFRICA LADINA

*“A chamada América Latina é muito mais
ameríndia e amefricana do que outra coisa”.*
Lélia Gonzalez

De maneira sintética, apontaremos alguns eixos para a reflexão, seguindo uma abordagem interdisciplinar e o contexto das relações étnico-raciais, ressaltando que muitos dos processos que vivemos hoje não são novos, mas seguem sendo atualizados. Em um país com índices tão graves de violência e desigualdade em termos de gênero, raça, classe e territorialidade, a produção da cultura por parte da classe que vive do trabalho está sempre em diálogo com a necessidade da sobrevivência (FACINA, 2018).

Se para fazer e refletir sobre a cultura é preciso estar vivo, a incidência do processo de neoliberalização sobre esta área conta com a insegurança e com as incertezas instauradas neste campo há décadas provenientes de financiamentos subnormais. Os dados mais recentes do último CENSO, com um total de mais de 200 milhões de pessoas que vivem no país, apontam para a composição da maioria da população brasileira: negra (entre pretos e pardos), feminina (composta por mulheres) e pobres⁹.

O processo de formação da sociedade brasileira com base no colonialismo está ligado diretamente a tais marcadores sociais e a naturalização da pobreza, comprovado pelos dados de que as pessoas negras no país continuam tendo menor acesso a emprego, educação, segurança e saneamento básico¹⁰. Ainda que os processos de colonização oficial tenham se encerrado por aqui através dos movimentos populares, revoltas e insurgências, as colonialidades se mantêm pois foram historicamente construídas para sustentar essas relações com o que é colonial, não como resquício apenas, mas principalmente como estrutura que molda nossa forma de viver e estar através das colonialidades do poder, do saber e do ser (OLIVEIRA, 2021).

⁹ Disponível em: <Panorama do Censo 2022 (IBGE)> Acesso em 15 fev. 2025.

¹⁰ Disponível em: <Pessoas pretas e pardas continuam com menor acesso a emprego, educação, segurança e saneamento | Agência de Notícias> Acesso em: 15 fev. 2025.

Ao longo da construção deste país, diversos movimentos sociais foram responsáveis pelo questionamento da realidade posta e o Movimento Negro Unificado (MNU) foi um deles. Lélia Gonzalez, uma das fundadoras do MNU, debateu um conceito que contribui para o entendimento do contexto do Brasil ao falar que vivemos na Améfrica Ladina, pois ela “(...) é muito mais ameríndia e amefricana do que outra coisa” (GONZALEZ, 2020, p. 130). Nossa territorialidade, ou seja, nossa relação com o território, remonta às influências dos povos indígenas e dos diversos povos do continente africano. Mesmo com significativa influência econômica e cultural europeia e estadunidense, o que Lélia aponta é que, para analisarmos nossa situação em sociedade, é preciso entendermos os processos históricos que nos formam.

Percebemos tal fato ao olhar para as manifestações artísticas populares ao redor do nosso país de dimensão continental, onde cada município, cada estado, cada região tem suas particularidades e ao mesmo tempo, semelhanças que nos unem enquanto nação. Pensar o contexto de um país culturalmente negro, com a maioria da sua população composta por pessoas negras, implica em entender as “manifestações da cultura negra como parte da luta contra o racismo e o colonialismo, como tentativa de descolonização cultural”¹¹ (GONZALEZ, 2020, p. 306).

Pensar neoliberalização no Brasil também a partir de Lélia Gonzalez significa seguir uma abordagem interdisciplinar e o contexto das relações étnico-raciais no Brasil, afinal qual parcela da população é historicamente subalternizada e impedida de ter seus direitos básicos garantidos? Por isso é importante destacar a categoria político-cultural da amefricanidade, para nos lembrar do racismo à brasileira como sintoma da neurose cultural vivida neste país, pois vivemos em um “sistema capitalista patriarcal racista dependente, que transforma as diferenças em desigualdades (GONZALEZ, 2020, p. 145-146).

Ao debater tal categoria, Lélia apresenta o pretuguês como uma marca de africanização do português falado no Brasil e do véu ideológico do branqueamento,

¹¹ Destacamos a exposição *Lélia em nós: festas populares e amefricanidade*, que esteve no SESC Vila Mariana (São Paulo - SP) de 27 de junho de 2024 a 9 de fevereiro de 2025. Percebemos uma interpretação do Brasil a partir da cultura, mais especificamente das festividades afro-brasileiras, onde reflexões teóricas e engajamento político se unem por uma práxis libertadora. A mostra foi organizada em cinco núcleos: *Festas populares no Brasil, o livro; Racismo e sexismo na cultura brasileira; Pele negra, máscaras negras; Beleza negra, ou ora-yê-yê-ô! e De Palmares às escolas de samba, tamos aí*; reunindo a produção de dezenas de artistas do país.

relembra os escritos de Frantz Fanon que “demonstram os efeitos de alienação que a eficácia da dominação colonial exerce sobre os colonizados” (GONZALEZ, 2020, p. 130). Nesse sentido, o racismo desempenha “um papel fundamental na internalização da ‘superioridade’ do colonizador pelos colonizados” (GONZALEZ, 2020, p. 130).

Considerando esse contexto do racismo enquanto construção ideológica e um conjunto de práticas (GONZALEZ, 2020), se faz cada vez mais necessário refletir sobre os impactos de tais colonialidades, para que nos ajude a pensar caminhos possíveis para transformar essas áreas de alguma maneira. O contexto social brasileiro é ainda o de um país racista responsável por um projeto em desenvolvimento desde a escravidão: o genocídio da população negra. Apesar de ser a maior parte dos brasileiros, com um aumento em termos de autodeclaração e de mudanças recentes significativas no quesito educação superior por conta das políticas públicas de ações afirmativas através do sistema de cotas, ainda é abissal a desigualdade quando se fala de relações étnico-raciais no Brasil.

Um dos aspectos a serem combatidos continua sendo o mito da democracia racial, justamente por ser um facilitador da disseminação do racismo no Brasil. Lélia chama de “racismo à brasileira” o modo pelo qual a existência do racismo é negada, ao mesmo tempo que ainda persiste (GONZALEZ, 2020). Ocorre uma inversão da lógica presente na realidade do racismo, tornando-se uma formulação irracional que instaura uma falsa consciência – ideologia, no sentido proposto por Gonzalez (2020). Esse fenômeno é denominado neurose cultural brasileira (GONZALEZ, 2020), que acontece por meio da ação do “neurótico que constrói modos de ocultamento do sintoma porque isso lhe traz benefícios. Essa construção o liberta da angústia de se defrontar com o recalçamento” (GONZALEZ, 2020, p. 84).

Dando sequência à reflexão sobre o contexto da produção cultural no Brasil e sua perspectiva multidisciplinar, é necessário pontuar as dimensões sociais, políticas, simbólicas e econômicas desse campo tão relevante. Por isso destacamos a centralidade da cultura na perspectiva de Stuart Hall, referência dos estudos culturais britânicos (HALL, 1997), por mostrar seu papel constitutivo em todos os aspectos da vida social.

Hall defende que há pontos de resistência e também momentos de superação, por ser esta a dialética da luta cultural, que é contínua e ocorre nas linhas complexas da resistência e da aceitação, da recusa e da capitulação. Isso se dá porque a cultura regula,

de certa forma, nossas condutas, ações sociais e práticas, logo a maneira como agimos no âmbito das instituições e na sociedade mais ampla (HALL, 1997).

Sendo assim, o campo da cultura se configura em uma espécie de campo de batalha permanente, onde não temos vitórias definitivas, mas onde há sempre posições estratégicas a serem conquistadas (HALL, 2009). Lembrando que as lutas pelo poder são simbólicas e discursivas, é preciso ressaltar que a cultura é uma arena de batalha permanente pelo direito de significar (HALL, 2009) e que transforma nossa vida social¹², além de atravessar tudo que fazemos. É importante sempre lembrar disso, para vislumbrar um horizonte de luta constante no contexto precarizado que vive a maior parte da população brasileira, mas sem perder a dimensão da esperança e do esperar conforme trazida por Paulo Freire (1996).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Se você não se preocupa com justiça social, com quem paga a conta, você não é um economista sério, você é um tecnocrata!”
Maria da Conceição Tavares

Ao mesmo tempo que a frase de Margaret Thatcher inspirou as reflexões trazidas neste breve artigo, relacionando economia, cultura e política pública no contexto brasileiro, também nos recordamos de uma frase célebre de uma grande referência para pensar o país que foi Maria da Conceição Tavares, ao afirmar: “Uma economia que diz que precisa primeiro estabilizar, depois crescer, depois distribuir, é uma falácia, e tem sido uma falácia. Nem estabiliza, cresce aos solavancos e não distribui. E esta é a história da economia brasileira, desde o pós-guerra”¹³.

Sua preocupação com justiça social, com quem paga conta, no âmbito da economia inspira o debate na cultura sobre o quão fundamental é se atentar para as condições materiais de existência na elaboração de políticas culturais, pois "A economia

¹² No momento da escrita deste artigo, dois exemplos contemporâneos de produtos culturais que têm gerado muito debate nesse sentido são o filme brasileiro Ainda estou aqui (2024), de Walter Salles, e o álbum musical do porto-riquenho Bad Bunny, intitulado DeBÍ TiRAR MáS FOToS (2025). Mesmo que estejam inseridos na indústria cultural, são obras que questionam determinadas narrativas “oficiais”, o primeiro sobre a história da ditadura civil-empresarial militar no Brasil e o assassinato de diversos cidadãos por parte do Estado, sem a devida investigação e responsabilização; o segundo sobre o processo de colonização espanhola e o imperialismo estadunidense na conformação da identidade cultural do país.

¹³ Disponível em: <[93 anos de Maria da Conceição Tavares: "Se não se preocupa com justiça social, você é um tecnocrata"](#)> Acesso em: 12 jan. 2025.

que não se preocupa com justiça social é uma economia que condena os povos. É isso que está ocorrendo no mundo inteiro, uma brutal concentração de renda entre riqueza, o desemprego e a miséria"¹⁴.

Conectando ao início deste trabalho, com a frase de Thatcher, vale destacar algo relacionado à prioridade ao que é individual em detrimento ao que é coletivo, ao afirmar que se irritava com a direção a uma sociedade coletivista, quando uma sociedade voltada para o pessoal seria mais importante. Através da mudança nas políticas econômicas, a busca pelos corações e almas do povo se consolida, fortalecendo as falácias do discurso da meritocracia e da democracia racial.

Nesse sentido, pensando a área da cultura e suas políticas públicas, nos deparamos com uma conjuntura brasileira desigual e suas intersecções de gênero, raça e classe nas oportunidades tanto de acesso quanto de fruição e produção. Há muito que se caminhar para a efetivação de políticas culturais que contribuam no combate a todas essas assimetrias, levando em consideração os processos históricos do país.

Retomamos as considerações de Stuart Hall sobre a cultura porque concordamos que esse terreno é um campo de batalha permanente, onde “o que importa não são os objetos culturais intrínseca ou historicamente determinados, mas o estado do jogo das relações culturais: cruamente falando e de uma forma bem simplificada, o que conta é a luta de classes na cultura ou em torno dela” (HALL, 2009, p. 241-242). Hall pensa as culturas como formas de luta, porque entende que a cultura popular está vinculada, em alguma medida, à classe trabalhadora, onde a tradição popular é de “luta e resistência - mas também, naturalmente, apropriação e expropriação” (HALL, 2009, p. 232).

Mesmo com todo esse contexto complexo, cada dia mais é necessário lembrar a seguinte afirmação de Lélia Gonzalez: “Aqui, a força do cultural se apresenta como a melhor forma de resistência” (GONZALEZ, 2020, p. 133). A força da cultura do povo se mostra combatente às diversas formas de opressão, como os blocos afro, os bailes black, as escolas de samba, as exposições e mostras recentes sobre Heitor dos Prazeres¹⁵, Walter

¹⁴ Disponível: <[Maria da Conceição Tavares: quem foi a economista e professora que morreu aos 94 anos](#)> Acesso em: 12 jan. 2025.

¹⁵ Disponível em: <<https://cebb.com.br/programacao-digital/tour-virtual-heitor-dos-prazeres-e-o-meu-nome/>> Acesso em: 15 fev. 2025.

Firmo¹⁶, Lélia Gonzalez¹⁷, são alguns exemplos disso. Ainda que o capitalismo tenda a transformar tudo em mercadoria, a resistência permanece e corrobora com a dialética apontada por Hall.

Por fim, jogamos luz para mais um elemento apontado por Brenner em sua definição do processo de neoliberalização: o fato deste ser tendencial. Tal caráter evidencia que, ainda que este processo seja hegemônico, ele não consegue dar conta da totalidade social. Hall de maneira ampla, mas sobretudo Lélia Gonzalez, identificou tais fissuras e refletiu sobre elas a partir da cultura popular brasileira. Uma das contribuições deste artigo, inspirado em Lélia, é apontar a necessidade de pensarmos as lacunas deixadas pelo processo de neoliberalização a partir da produção cultural localizada na América Latina. Isto porque, a curto prazo e cotidianamente acreditamos estar neste lugar as possibilidades de ressignificação do cotidiano e da luta contra o arrebatamento dos corações e almas buscada pela razão neoliberal.

A segunda e última contribuição refere-se a necessidade de uma guinada na política econômica brasileira que nos últimos anos dialoga diretamente com as diretrizes neoliberais. Identificando os limites da luta cotidiana e ensimesmada na produção cultural estrita, destacamos o caráter material da cultura e a necessidade de seu financiamento garantir o direito de existência aos seus agentes de modo a não abastecer a lógica individual competitiva a partir de suas políticas. Afora esta mudança fundamental, a tendência da cultura popular é ver paulatinamente sua lógica sucumbir à lógica da mercadorização.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTUNES, Ricardo. **O Continente do Labor**. São Paulo: Boitempo, 2011.

BRENNER, Neil. **O Que é Teoria Crítica Urbana?**. In: Emetropolis n.3, ano 1, 2010, p. 20-28.

CASTEL, Robert. **As Metamorfoses da Questão Social**: uma crônica do salário. Petrópolis: Vozes, 2008.

¹⁶ Disponível em: <<https://ims.com.br/exposicao/walter-firmo-no-verbo-do-silencio-a-sintese-do-grito-ims-paulista/>> Acesso em: 15 fev. 2025.

¹⁷ Disponível em: <<https://www.sescsp.org.br/editorial/exposicao-lelia-em-nos-festas-populares-e-amefricanidade-chega-ao-sesc-vila-mariana/>> Acesso em: 15 fev. 2025.

CHAUI, Marilena. **Cidadania Cultural**: o direito à cultura. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1992.

CHAUI, Marilena. **Cidadania cultural**: política cultural e cultura política novas. Organização Marinê Pereira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2024.

FACINA, Adriana. Cultura em Tempo de Perigo. In: LOPES, Adriana; FACINA, Adriana; SILVA, Daniel. **Nó em Pingo D'água**: sobrevivência, cultura e linguagem. Florianópolis: Insular, 2018.

FACINA, Adriana; DOMINGUES, João; OLIVEIRA, Kyoma. Cultura é trabalho: outras versões para os estudos em economia da cultura. In: **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, v. 17, n. 2, p. 7-25, jul./dez. 2024.

FERRAN, Marcia. **O Lugar da Política Cultural na Gestão Urbana**: o desafio da hospitalidade. Tese (doutorado). Universidade Federal da Bahia (Faculdade de Arquitetura), Salvador, 2017.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

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.

HARVEY, David. **O Novo Imperialismo**. São Paulo: Loyola, 2005.

LUXEMBURGO, Rosa. **A Acumulação do Capital**. Rio de Janeiro: Zahar, 1970.

OLIVEIRA, Kyoma; FACINA, Adriana. Trabalho sonhado, artistas-trabalhadores: valor e políticas culturais em tempos de radicalização neoliberal. In: Núcleo Interdisciplinar de Estudos e Pesquisas sobre Marx e o Marxismo, 2023, Niterói. **Anais [...]**. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2023.

OLIVEIRA, Kyoma. **Sons, contratempos e síncope**s: 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.

OLIVEIRA, Ohana Boy. Contribuições para a descolonização do pensamento na Comunicação. In: **Cambiassu**, v. 16, n. 27 - Jan./jun. 2021.

POLANYI, Karl. **A Grande Transformação**: as origens de nossa época. Rio de Janeiro: Campus, 2000.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. **Políticas culturais**: diálogos possíveis. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2022.

WILLIAMS, Raymond. A cultura é algo comum. In: **Recursos da esperança**: cultura, democracia, socialismo. São Paulo: Editora Unesp, 2015. p. 3-28.

APONTAMENTOS SOBRE POLÍTICAS CULTURAIS, DESENVOLVIMENTO E DIVERSIDADE NUM AMBIENTE PÓS-GUERRA CULTURAL

Alberto Freire¹

RESUMO: Esse artigo aborda de forma panorâmica a relevância das políticas culturais acolherem em suas formulações e implantações temas como a diversidade cultural e o desenvolvimento em sua noção ampliada. Em um cenário tensionado pelo recrudesimento da extrema-direita e do nacionalismo no Brasil e em outras partes do mundo, o campo cultural pode e deve representar uma perspectiva para o enfrentamento das guerras culturais, um fenômeno contemporâneo, marcado por discursos e práticas antidemocráticas, não assimilação de alteridades além de políticas excludentes, como se verificou no Brasil entre os anos 2019-2022.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura. Diversidade. Desenvolvimento. Políticas Culturais. Guerra Cultural.

DIMENSÃO ECONÔMICA E SOCIAL DA CULTURA

A dimensão econômica da cultura já se consolidou como fundamental em países e outros territórios de economia, política e complexidades distintas. Por meio da cultura, é possível vislumbrar diversas ações transformadoras que alcançam os indivíduos e as sociedades.

Para os indivíduos, vale ressaltar, a ação transformadora da cultura está presente em suas experiências cotidianas com o mundo que o cerca e, também, do contato com as representações estéticas que pertencem ao criativo universo artístico.

Já para os grupos sociais diversos, desde a mais singela localidade até países, a cultura representa múltiplas perspectivas como fator para se desenvolverem, considerando-se o

¹Graduado em Comunicação (UFBA), Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), Doutor em Cultura e Sociedade (UFBA). Membro do CULT – Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (UFBA). E-mail: albfreire@uol.com.br

desenvolvimento com uma noção ampliada, para além do crescimento econômico (Freire, 2025).

As indústrias culturais e criativas, que incluem tantas atividades como música, cinema, design, moda, literatura e artes visuais, impulsionam a inovação e fomentam a economia local e global. De acordo com dados da UNESCO, as indústrias culturais e criativas são responsáveis por uma parcela significativa do PIB mundial e geram milhões de postos de trabalho, sendo um setor capaz de movimentar e promover o desenvolvimento de forma sustentável.

Assim, é fundamental a atuação do Estado na cultura e envolve aspectos políticos e de modelos de gestão, que são relevantes e norteadores para os estudos e análises de política cultural. Orientações governamentais e de poder distintas, sejam autoritárias ou democráticas, têm acentuado reflexos no trato com o campo cultural. Dessa forma, os objetivos das ações culturais originadas no Estado trazem sempre esses componentes, que interferem no modelo de se prover recursos como o financiamento público.

A noção de economia criativa é mais contemporânea e se apresenta como mais ampla que a indústria cultural. Seus pressupostos valorizam a inovação e a criatividade como base para o desenvolvimento de um território. Ela abrange diversas atividades e áreas, baseadas no talento, na propriedade intelectual e no uso da criatividade para produzir valores com forte significado econômico e social (Cipriano, 2025). Na visão de Ramón Zallo, a economia criativa pode ser apreendida como,

Uma economia de valores intangíveis ou simbólicos, gerados por trabalhos criativos, em forma de bens ou serviços individualmente insubstituíveis e em permanente renovação de conteúdos ou de interpretações. É uma economia da oferta múltipla, oferta que cria a demanda e que tem uma funcionalidade e eficácia social além de seu valor econômico (Zallo, 2007, p. 230).

Em outra perspectiva, a cultura pode contribuir para a qualidade de vida num dado território e fortalecer a construção e manutenção da cidadania, dentre outros ganhos possíveis de se alcançar, com políticas públicas para o campo cultural. No entanto, esse viés da cultura tem sido encarado com ameaça por segmentos que defendem e professam ideologias nacionalistas. São indivíduos e grupos que em geral se orientam por projetos políticos

autoritários, com um forte componente de desprezo pelas diferenças e um perigoso flerte e adoção da xenofobia.

Nesse cenário, experiências e boas práticas de políticas culturais sejam municipais, estaduais, ou federais, podem e devem ser empreendidas para alcançar resultados positivos e tangíveis para enfrentarem cenários antidemocráticos. A valorização da diversidade cultural e da economia criativa deve estar na agenda dos formuladores e gestores dessas políticas públicas para a cultura.

Assim, é necessário a formulação e implementação de políticas culturais que se alinhem às dinâmicas econômicas do mundo contemporâneo, criando condições para que a capacidade inventiva dos criadores tenha possibilidade de produzir e distribuir suas realizações, e também promova o desenvolvimento, baseado em um novo modelo de organização no território, para que se possa manter a competitividade econômica de cidades e regiões, tendo como recurso a cultura que aciona as dimensões de simbólico e do concreto para realização de tais objetivos (Fioravante; Emmendoerfer, 2025).

A cultura é, certamente, um dos mais relevantes dentre os eixos que organizam a agenda contemporânea. Seus múltiplos enlaces e sua transversalidade face a outras dimensões societárias têm lhe reservado uma posição de indiscutível centralidade no mundo, hoje. E não são poucos os sinais que atestam a presença significativa da cultura nos debates e embates que conformam a contemporaneidade (Miguez, 2009, p. 19).

CONTEXTO DA GUERRA CULTURAL NO BRASIL

Parece óbvio, mas ainda é necessário reafirmar a relevância da cultura para a construção de um desenvolvimento pensado em bases mais ampliadas que o crescimento econômico. No entanto, a história recente das políticas culturais no Brasil é marcada por um processo de avanços e retrocessos que comprometem o planejamento, formulação e execução de longo prazo em nível federativo. Isso dificulta ou mesmo impossibilita caracterizar tais políticas como indutora de um desenvolvimento duradouro, ou mesmo sustentável, diante da descontinuidade.

No Brasil, em um panorama tomando-se por parâmetro pouco mais de vinte anos, a história recente registra a presença do Estado na gestão da cultura com distintas e antagônicas formas de atuação. Entre os anos de 2003 e 2016 vigorou um esforço pela construção e

consolidação da institucionalidade da política cultural como política pública de Estado. A instabilidade política provocou uma interrupção nesse modelo com consequências danosas para o país como um todo, incluindo a política cultural, que foi fortemente descontinuada.

Na sequência, houve um período de tensões e incertezas, entre os anos de 2016 e 2018. Foi como se naqueles dois anos estivesse sendo preparado o terreno para o cenário disruptivo que viria a seguir. E veio, efetivamente. No governo seguinte, entre 2019 e 2022, a gestão do campo cultural foi marcada pela polarização e confrontos ideológicos a partir da ascensão da extrema-direita ao poder.

Nesse último período, a cultura foi constantemente utilizada como motivação para estabelecer um campo de batalha, onde vigorou um modelo de "guerra cultural", refletindo o antagonismo entre as forças conservadoras e progressistas da sociedade brasileira. A reconstrução da democratização da cultura no Brasil, portanto, deve ser compreendida em um contexto que envolve resistência, disputas e transformações políticas, sociais e culturais.

A expressão "guerra cultural" remete ao ambiente de cisão acentuada, enfrentada pela sociedade brasileira entre os anos de 2019 e 2022. Isso gerou um ambiente pouco salutar para a cultura como expressão fundamental da nossa identidade. A chegada de Jair Bolsonaro à Presidência da República como presidente eleito, foi marcada por tensões, em vários segmentos da sociedade.

Nesse cenário, a cultura foi fortemente impactada por um modelo de desmanche do aparato estatal. Outros campos de atuação da sociedade também foram seriamente atingidos, como forma de demarcação do modelo ideológico defendido pela extrema-direita, que implantou uma agenda de temas conservadores, desprezando a pluralidade e a diversidade cultural.

Como reação a esse modelo, vários coletivos se aglutinaram numa espécie de rede para o enfrentamento daquele cenário. Essa rede não tinha meios suficientes para mudar os rumos das decisões centralizadas do governo. Mas demonstrou uma considerável resiliência dentro dos limites possíveis de sua atuação. Assim, durante o período daquele governo, as artes e a cultura se tornaram um campo de disputa acirrado, com diversos exemplos de enfrentamento e confronto.

Com a eleição e ascensão de Luiz Inácio Lula da Silva à presidência, em janeiro de 2023, o Brasil vive um novo momento no que se refere à cultura e suas políticas. A recriação do Ministério da Cultura (MinC) representou um novo momento para o campo cultural no âmbito federal da gestão. Em suas metas, o MinC apresenta uma agenda com foco no Sistema Nacional de Cultura, além da requalificação da infraestrutura cultural em todo o território brasileiro, associada a uma política cultural de inclusão e enfrentamento ao discurso único da gestão anterior (Brasil, 2025).

Mais uma vez, na história recente do país e das políticas culturais, a reconstrução de um ministério voltado para gerir o campo cultural retornou à agenda governamental. Como consequência, ao invés de uma gestão de continuidade, com adaptações alinhadas ao novo perfil político do governo, a tarefa consistiu na árdua tarefa de reconstrução de toda estrutura, demandando recursos de natureza diversa: humano, financeiro, material, intelectual, etc. O resultado gerou impactos múltiplos na atividade-fim do próprio MinC, além de todas as consequências para o campo da cultura em suas necessidades históricas e/ou mais imediatas.

POLÍTICAS CULTURAIS E DIVERSIDADE

Em um mundo cada vez mais globalizado, caracterizado pelo intenso fluxo de trocas entre territórios diversos, a cultura tem um papel fundamental e estratégico para se conceber o desenvolvimento, pensado de forma ampliada, para além do domínio econômico. Nesse novo modelo de desenvolvimento, a diversidade cultural se impõe como estratégia fundamental para as políticas culturais.

A Unesco, em sua *Convenção sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais* realizada em Paris, em outubro de 2005, apresenta a seguinte reflexão sobre o tema:

Diversidade cultural refere-se à multiplicidade de formas pelas quais as culturas dos grupos e sociedades encontram sua expressão. Tais expressões são transmitidas entre e dentro dos grupos e sociedades. A diversidade cultural se manifesta não apenas nas variadas formas pelas quais se expressa, se enriquece e se transmite o patrimônio cultural da humanidade mediante a variedade das expressões culturais, mas também através dos diversos modos de criação, produção, difusão, distribuição e fruição das expressões culturais, quaisquer que sejam os meios e tecnologias empregados (UNESCO, 2007, p. 6)

Nesse ano de 2025, a Convenção pela Diversidade Cultural completa 20 anos. Ao longo desse período, diversas análises foram concebidas, em geral sobre a efetividade e os reais efeitos mensuráveis da implantação dos seus objetivos e metas, em especial em países periféricos.

A despeito desse olhar crítico, deve-se ressaltar a importância desse documento que em sua concepção reuniu um grande contingente de países em torno de uma tema tão relevante, além da sua aprovação por expressiva maioria. Destaca-se ainda, dentre tantos, dois objetivos, o “g” e o “h”, em seu artigo primeiro ao registrar o seguinte:

(g) reconhecer a natureza específica das atividades, bens e serviços culturais enquanto portadores de identidades, valores e significados; e (h) reafirmar o direito soberano dos Estados de conservar, adotar e implementar as políticas e medidas que considerem apropriadas para a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais em seu território (UNESCO, 2007, p. 4).

Com a perspectiva de valorização da diversidade cultural, a Convenção da Unesco reconhece que, em um mundo cada vez mais conectado, os indivíduos têm direito a acessar livremente uma rica multiplicidade de expressões culturais, sejam elas do seu país ou de outros. Mas esse potencial ainda não é uma realidade plena no atual contexto global. Daí, a importância da Convenção como um documento que reconhece a cultura em suas dimensões simbólica e econômica.

Nessa perspectiva, a diversidade cultural constitui-se como fundamental para a convivência entre os povos. Sem hierarquias, domínios, nem outras formas de segmentar sociedades distintas e suas culturas. Afinal, como nos ensinou o ex-Secretário-geral das Nações Unidas, Javier Pérez de Cuéllar,

Nenhuma cultura é uma entidade hermeticamente fechada. Todas as culturas influenciam outras e são por elas influenciadas. Tampouco são imutáveis, invariáveis ou estáticas: as culturas encontram-se em um estado constante de fluxo, conduzidas por forças externas (Cuéllar, 1997, p. 69).

A perspectiva de propiciar que diferentes grupos possam produzir e consumir a riqueza que caracteriza o campo cultural, pode ser a chave para se compreender o significado da diversidade cultural. Uma sociedade, ou território que seja configurado por uma hegemonia cultural, estará sob grave risco de trilhar caminhos políticos e de desenvolvimento

demarcados pelo autoritarismo, além da hierarquização e discriminação dos seus indivíduos e grupos, em um cenário adverso à democracia.

Neste sentido, é fundamental ampliarmos o campo de discussão sobre a diversidade cultural (para além da dimensão econômica) e reconhecer que as acepções sobre diversidade cultural são múltiplas e complementares e que estão atravessadas por contextos territoriais clivados por marcadores de raça, gênero, etnia, classe social, liberdades e acesso à democracia. Para tanto, a diversidade cultural passa por legitimar e incorporar as diversas produções de conhecimento sobre o mundo (Val, 2025, p. 4).

A história está impregnada de exemplos de países que adotaram um modelo dominante, de priorizar e valorizar de forma autoritária a cultura única, a chamada monocultura, tão presente no passado. Na contemporaneidade, apesar do esforço da Unesco e de muitos países para acolher a diversidade cultural em suas políticas públicas, tem ocorrido um recrudescimento e o resultado configura sociedades que têm encarado com desprezo as diferenças e a convivência com a alteridade. Essa tendência vem de segmentos que atuam pela volta de uma cultura hegemônica, por meio de discursos e práticas odiosas, num perigoso flerte com rupturas democráticas, sociais, políticas e culturais.

É um movimento que parecia superado, mas que tem demonstrado força e vitalidade preocupantes, não só para a cultura, mas para as democracias ao longo do mundo. Nesse cenário, o fomento e a promoção da diversidade são, portanto, estratégias fundamentais, com características de urgentes, que podem alcançar o devido enfrentamento de um cenário autoritário que busca pela homogeneidade no campo cultural.

Numa perspectiva global e internacionalizada, em um mundo cada vez mais interconectado, a promoção da diversidade cultural torna-se essencial para se pensar em estabilidade e respeito mútuo entre os diferentes povos e culturas. No plano nacional ou no local, a valorização da diversidade pode e deve garantir que expressões culturais distintas convivam em sintonia e complementaridade, em um permanente processo de construção e preservação da trama sociocultural que configura as sociedades e seus povos.

Mesmo reconhecendo a relevância da diversidade cultural em vários níveis e tamanhos de território, é necessário reconhecer também as singularidades que essa categoria apresenta. Afinal como registra Jordi Pascual,

As condições para compreender a diversidade cultural não são sempre as mesmas. A “base local” para concretizar ações de apoio à diversidade cultural varia: a história, a geografia, as características demográficas e a vitalidade da sociedade civil, entre outros fatores, diferem de uma cidade para outra (Pascual, 2015, p. 96).

Assim, fomentar diversidade cultural deve ser uma prioridade para formuladores e executores das políticas culturais, garantindo que sejam inclusivas. Isso permite garantir o direito de cada grupo social expressar suas identidades de maneira ampliada e sem restrições e/ou discriminações de origem ideológica, política, religiosa, de gênero, étnica, racial, etc.

Além disso, as políticas culturais devem levar em conta as especificidades regionais e locais, garantindo que a diversidade cultural seja efetiva em todos os territórios que compõem uma nação. A participação ativa da sociedade se impõe como fundamental para propiciar que as políticas públicas de cultura realmente alcancem as necessidades das múltiplas comunidades e promovam pluralidades no cotidiano e no modo de vida e seus reflexos na cultura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cultura adquiriu a relevância de ser um importante segmento para promover o desenvolvimento humano, econômico e social. As políticas culturais podem e devem trilhar caminhos que promovam e reforcem o desenvolvimento, a diversidade cultural e o fomento às economias criativas, como um viés para promover modelos de sociedades mais inclusivas e sustentáveis.

Em um mundo influenciado pela conectividade tecnológica e em constante transformação, a cultura se reafirma como um recurso estratégico para o desenvolvimento de territórios de tamanhos e complexidades distintas, que se estendem das pequenas localidades, até países, na perspectiva da construção de um presente e futuro mais justo e menos desigual para todos.

Para além dos desafios de encarar a globalização e seus fluxos intensos e diversos de pessoas, capitais, produtos, serviços, bens culturais etc., um novo desafio se impõe ao mundo contemporâneo.

Fazemos referência ao ressurgimento crescente do nacionalismo, que avança numa preocupante velocidade e consolidação como modelo político e ideológico em diversos países, cujo desfecho leva à guerra cultural, como vivida no Brasil entre os anos de 2019 e 2022.

Vários países do mundo vivem essa tensão crescente, com uma constante ameaça à democracia. Esse ressurgimento pode ser atribuído a uma série de fatores, como dificuldades na economia, intensos movimentos migratórios, dentre outros. Importa aqui ressaltar os reflexos dessa tendência contemporânea para a cultura.

Em geral, as consequências para a cultura são múltiplas e danosas. Destacamos algumas, como a xenofobia, intolerância ao migrante estrangeiro, desprezo pela alteridade, culto a antigas práticas tradicionais como um reforço individual e coletivo para aglutinação de um sentimento nacional, isolacionismo e protecionismo econômico e também cultural.

Cada uma dessas consequências listadas, contribuem para o desestímulo à diversidade cultural, e se apresentam como fatores de risco para a convivência pacífica entre povos, com graves consequências internas e externas.

Num ambiente assim, tensionado por ideologias excludentes e antidemocráticas, a adoção da diversidade cultural como eixo estruturante das políticas culturais é cada vez mais relevante, diante do cenário ameaçador que preocupa o Brasil e o mundo.

Superado o período mais grave de polarização política e cultural, que vigorou no último governo (2019-2022), é fundamental formular e implantar políticas culturais que reafirmem a relevância da pluralidade na cultura, como uma referência para se pensar em desenvolvimento sustentável, tendo a cultura como um importante campo de contribuição.

REFERÊNCIAS

BRASIL. *Caderno de realizações do MinC em 2024*. Disponível em:
<https://www.gov.br/cultura/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/publicacoes/>
Acesso em: 05 fev. 2025

CIPRIANO, Francisco. *Indústrias culturais e criativas: moldando aceleradamente o futuro*. Disponível em:

<https://www.aeportugal.pt/pt/revista-bow-n%C2%BA-24-as-industrias-criativas-clusters-de-inovacao-e-internacionalizacao>. Acesso em: 20 jan. 2025.

CUÉLLAR, Javier Pérez. *Nossa diversidade criadora: relatório da Comissão Mundial de Cultura e desenvolvimento*. Campinas-SP: Papirus, Brasília: Unesco, 1997.

FIORAVANTE, Alexandre; EMMENDOERFER Magnus Luiz. *Indústrias criativas: reflexões à luz da microeconomia*. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=514262383007>. Acesso em: 28 jan.2025

FREIRE Alberto. *A relevância do financiamento e fomento na reconstrução do MinC e das políticas Culturais no Brasil*. Anais do XII Seminário Internacional de Políticas Culturais da FCRB. Disponível em: https://www.gov.br/casaruibarbosa/pt-br/centrais-de-conteudo/noticias/2024/AnaisXIISem_Int_PolíticasCulturais.pdf. Acesso em: 05 fev. 2025

MIGUEZ, Paulo. *Aspectos da constituição do campo de estudo em economia da cultura*. In: CRIBARI, Isabela (org.). *Economia da Cultura*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2009, p. 19-42.

PASCUAL, Jordi. *Notas sobre a diversidade cultural, a governança e as políticas locais*. In: KAUARK, Giuliana et al. (orgs.). *Diversidade cultural: políticas, visibilidades midiáticas e redes*. Salvador: EDUFBA, 2015, p.93-104.

UNESCO. *Convenção sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais*. Brasília: Unesco, 2007.

VAL, Ana Paula do. *Cosmotécnicas, diversidade cultural e a era digital na agenda da Unesco*. Disponível em: <https://cult.ufba.br/enecult/edicao-2024-xx-enecult/>. Acesso em: 10 jan. 2025.

ZALLO, Ramón. *La economía de la cultura (y de la comunicación) como objeto de estudio*. Zer-Revista de Estudios de Comunicación, v. 12, n. 22, p. 215-234, 2007.

EMERGÊNCIAS CULTURAIS - PARTICIPAÇÃO SOCIAL E POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA NO BRASIL DO SÉCULO XXI

Alexandre Santini¹

RESUMO: “Emergências Culturais - participação social e políticas públicas de cultura no Brasil do Século XXI” é o tema do projeto de pesquisa que desenvolvo atualmente no Doutorado do CPDOC/FGV. A investigação visa, a partir de uma abordagem ampla e alargada do conceito de cultura, interpelar o papel da participação social no desenvolvimento das políticas culturais no Brasil do século XXI. Considerando uma trajetória de 2 décadas, o setor cultural brasileiro logrou posicionar-se como um ator político relevante na esfera pública brasileira? O artigo se estrutura a partir desta hipótese investigativa, trazendo análises de contextos, causas, forças políticas e sociais envolvidas, entre outros fatores que contribuíram para este posicionamento político do campo da cultura em nosso país.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas públicas. Políticas culturais. Participação social. Movimentos sociais. Cidadania cultural.

INTRODUÇÃO

A partir de 2003, no primeiro governo Lula, a gestão de Gilberto Gil como Ministro da Cultura estabelece uma nova matriz conceitual para a formulação e implementação de políticas públicas de cultura. Tal concepção é baseada no conceito das 3 dimensões da cultura - simbólica, econômica e cidadã.

Em uma trajetória de 2 décadas de desenvolvimento desta matriz de políticas públicas, o setor cultural brasileiro - aqui entendido em um sentido amplo e diverso, que reúne artistas, produtores, agentes culturais comunitários, povos e comunidades tradicionais, etc., logrou posicionar-se como um ator político relevante na esfera pública brasileira? Compreender e analisar o contexto, as causas, forças políticas e sociais envolvidas, fatores objetivos e subjetivos que contribuíram para que se criassem as condições para este

¹Gestor Cultural, pesquisador e escritor. Presidente da Fundação Casa de Rui Barbosa. Ex-Diretor de Cidadania e Diversidade Cultural do MinC e ex-Secretário das Culturas de Niterói (RJ). Mestre em Cultura e Territorialidades pela UFF e doutorando em História, Políticas e Bens Culturais pelo CPDOC-FGV.

posicionamento político do campo da cultura, são os elementos em análise nas nossas hipóteses investigativas.

No contexto da pandemia de COVID-19, num momento de forte ataque institucional às instituições e políticas culturais durante o governo Bolsonaro, o setor cultural brasileiro, em articulação com lideranças do Congresso Nacional, conseguiu a aprovação da Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc (Lei 14.017/2020). Posteriormente, são formuladas e aprovadas, derrubando no Congresso Nacional os vetos do governo Bolsonaro, a Lei Paulo Gustavo e a Política Nacional Aldir Blanc, Leis estruturantes que reconfiguram o modelo de fomento à cultura do Brasil, instituindo um *federalismo cultural* até então inédito no país e desenhando um novo cenário sobre o qual se estabelece a reconstrução do Ministério da Cultura e a retomada das políticas culturais do Brasil no terceiro governo Lula.

A dimensão política desta operação é de ordem profunda, e se relaciona com a discussão sobre o papel do Estado como promotor de um modelo de desenvolvimento que atue nas questões estruturais e na redução de assimetrias e desigualdades. Também diz respeito à questão democrática, da construção de novos modelos de representação e participação, que tem na ocupação dos espaços públicos – tanto no sentido estrito das cidades e territórios, como em uma compreensão mais ampla da “coisa pública”, do aparelho estatal e dos espaços de intervenção política da cidadania – um elemento fundamental para a emergência de novos atores e sujeitos sociais com capacidade de agenciamento e intervenção efetiva na formulação e implementação de políticas públicas.

Nos interessa, como parte de nossa pesquisa no doutorado em História, Política e Bens Culturais do CPDOC/FGV, investigar a hipótese de que, ao longo das últimas duas décadas, o *setor cultural* ou o *campo da cultura* venha se constituindo como ator político relevante na sociedade brasileira, compreendendo não só sua capacidade de articulação em prol de direitos e conquistas setoriais em torno de políticas públicas, mas considerando também a *culturalização da política* e os crescentes movimentos de polarização política e ideológica da sociedade em torno de questões culturais.

Neste sentido, trata-se de analisar a formulação e implementação das políticas culturais no Brasil relacionadas ao contexto político e social do país, considerando o papel da participação da sociedade civil e seus agenciamentos junto às esferas institucionais, na efetivação de políticas públicas e na ampliação de direitos culturais.

Observando esta trajetória de longa duração, poderemos compreender em que medida as políticas culturais no Brasil se conformam como espaço de experimentação de novas formas de organização e ação política na esfera pública, em um momento histórico de crise das representações sociais consolidadas, como partidos, sindicatos, movimentos sociais organizados, etc.

POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL DO SÉCULO XXI

A vitória de Luiz Inácio Lula da Silva na eleição presidencial em 2002 representou uma inflexão profunda nas discussões sobre políticas públicas, e das relações entre governo e sociedade, no sentido da participação social na definição e implementação dessas políticas. Tais mudanças terão reflexos importantes não só nas Políticas Culturais *stricto sensu*, mas fundamentalmente no *ethos* que anima a relação entre governo e sociedade civil.

A escolha de Gilberto Gil como Ministro da Cultura, enfatizou esta dimensão simbólica e cultural da eleição de Lula. O discurso de posse de Gil como Ministro da Cultura é um documento revelador de uma visão programática para a cultura brasileira que coloca a cidadania no centro da construção de uma política cultural, trazendo uma concepção de Cultura e de Política Cultural ampliada, alargada, também definida como antropológica, e que apresenta, desde o início, a necessidade de um Ministério da Cultura que não se dirija somente aos segmentos diretamente envolvidos nos processos de produção dos bens e produtos culturais – intelectuais, artistas, jornalistas, etc. – mas ao conjunto da sociedade brasileira.

“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’ [...] Ampliação do conceito de cultura, para além da produção cultural e das linguagens artísticas; cultura, portanto, enquanto produção simbólica, enquanto cidadania e enquanto economia; mudança do público-alvo principal das políticas e ações, que passa a ser o cidadão, e não apenas o artista e o produtor ou o difusor cultural; construção de políticas públicas sistêmicas e estruturantes, para além dos projetos pontuais e dos mecanismos de fomento; não mais a produção e a difusão direta pelo Estado, mas a criação de condições favoráveis à ampliação da produção, da difusão e da fruição pela sociedade; aplicação do conceito de ‘discriminação positiva’, ou seja, tratar os desiguais desigualmente, em busca de um equilíbrio” (Gil; Ferreira, 2013, p. 229-230).

Esta compreensão se transforma, ao longo do tempo, em uma matriz conceitual para as Políticas Culturais. O conceito das “três dimensões da cultura” - simbólica, econômica e cidadã - irá nortear, não só as políticas públicas estruturantes implementadas a partir do

Ministério da Cultura, como também passará a ser adotado, como base teórica, pelo campo de estudos sobre as políticas culturais, como uma síntese de modelo conceitual para se pensar as políticas de cultura. Trata-se de uma formulação que irá influenciar todo um campo do pensamento relacionado ao setor, políticas públicas implementadas em outras cidades e países do mundo, e também importantes tratados internacionais, como a *Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais* (UNESCO, 2005), na qual a diplomacia brasileira, com o assessoramento de especialistas do Ministério da Cultura, cumpriu importante papel na elaboração e aprovação do texto final.

A partir destas experiências anteriores, e sob a inspiração poética da metáfora do *Do-In Antropológico*, presente no discurso de posse de Gilberto Gil, a ideia-força dos *Pontos de Cultura* surge como ação estruturante de um Programa Nacional que reuniu Cultura, Educação e Cidadania, a partir de uma ação articulada em rede e com forte protagonismo da sociedade civil. Márcio Meira, então Secretário de Articulação Institucional do MinC, sintetizou: “O Ponto de Cultura estará para o Sistema Nacional de Cultura assim como o médico de família e o posto de saúde estão para o SUS – Sistema Único de Saúde” (Turino, 2010, p. 82).

Apresentada como Projeto de Lei na Câmara de Deputados em 2011, com autoria da Deputada Federal Jandira Feghali (PCdoB/RJ), e sancionada pela Presidenta Dilma Rousseff em 22 de julho de 2014 sob o número 13.018/2014, a *Lei Cultura Viva* representou uma inegável vitória pública e de grande significado político para agentes culturais de todo o país que se mobilizaram e participaram ativamente no processo de sua formulação, tramitação e aprovação. O texto da lei institui a Política Nacional de Cultura Viva, consolidando uma política de Estado e estabelecendo novos marcos institucionais para a sua gestão:

“Art. 3º A Política Nacional de Cultura Viva tem como beneficiária a sociedade e prioritariamente os povos, grupos, comunidades e populações em situação de vulnerabilidade social e com reduzido acesso aos meios de produção, registro, fruição e difusão cultural, que requeiram maior reconhecimento de seus direitos humanos, sociais e culturais ou no caso em que estiver caracterizada ameaça a sua identidade cultural (Brasil, 2014, s/p).”

Ao reconhecer a sociedade como beneficiária da Política Nacional de Cultura Viva, a Lei 13.018 enfatiza seu caráter universalizante e reafirma a compreensão da cultura enquanto um direito social. Reforça, ainda, a necessidade de priorizar os segmentos em

situação de vulnerabilidade social, bem como aqueles ameaçados em seus direitos humanos, sociais e culturais. Esta definição legal consagra a dimensão da Cidadania Cultural como objetivo fundamental da construção das políticas públicas de cultura.

Entre 2004 e 2016, os Pontos de Cultura foram o principal instrumento de descentralização e territorialização das políticas culturais no Brasil. Neste período, mais de 4500 iniciativas culturais em todo o país foram reconhecidas e fomentadas como Pontos de Cultura, em cerca de 1100 municípios - incluindo pequenas, médias e grandes cidades - e em todos os estados da federação.

No ano de 2015, no segundo governo de Dilma Rousseff, o Ministro Juca Ferreira - que já havia sido Secretário Executivo do MinC e Ministro da Cultura nos dois primeiros governos Lula - assume novamente o Ministério, e convida a Professora da UFRJ Ivana Bentes para assumir o cargo Secretária de Cidadania e Diversidade Cultural (SCDC). Bentes me convida para compor a sua equipe, como Diretor de Cidadania e Diversidade Cultural do Ministério da Cultura, cargo que exerci até maio de 2016. Em pouco mais de um ano como dirigentes e gestores do MinC tivemos a oportunidade de, com a participação ativa de representantes dos Pontos de Cultura do Brasil, do setor cultural e da sociedade, promover a regulamentação da Lei e da Política Nacional de Cultura Viva, retomar ações estruturantes, como os Pontos de Cultura indígenas e os Pontos de Mídia Livre, e a criação de novas redes de Pontos de Cultura em estados e municípios.

Essa experiência foi abreviada em seu curso, em função do *impeachment* da Presidenta Dilma Rousseff em 2016, que levou o Brasil a um momento de profunda incerteza sobre o rumo das Políticas Culturais no país. O governo de Michel Temer promoveu, como uma de suas primeiras medidas, a extinção do próprio MinC e a criação de uma Secretaria Nacional de Cultura ligada ao Ministério da Educação (MEC). A medida foi posteriormente anulada, em função de uma ampla reação da sociedade, que se manifestou através da ocupação das sedes do MinC e de suas entidades vinculadas em todas as capitais do país, em um movimento nacional que ficou conhecido como “Ocupa MinC”.

POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL DE BOLSONARO

Eleito em 2018 em circunstâncias absolutamente atípicas - prisão de Lula e um atentado contra si durante o processo eleitoral - Jair Bolsonaro incorpora em seu discurso e programa de governo uma forte ofensiva contra as universidades, as instituições científicas e a educação pública em geral. Investe contra as comunidades indígenas, quilombolas, povos e comunidades tradicionais, em especial na região amazônica. Atua, através de declarações e medidas, contra as políticas de direitos humanos, de equidade de gênero, de reconhecimento da diversidade sexual e religiosa.

Mas no setor cultural, a ofensiva do Presidente e de sua militância nas redes e nas ruas toma maior proporção. De alguma maneira, a batalha do bolsonarismo contra o chamado "marxismo cultural" se torna uma espécie de guerra particular, que toma em diversos momentos o centro da agenda política do país.

O governo Bolsonaro dá continuidade ao desmonte estrutural e orçamentário das políticas culturais em nível nacional, e o acentua. Extingue o Ministério da Cultura e o transforma em uma Secretaria Nacional. Ao desmonte das estruturas institucionais, Bolsonaro agregou um processo de intensa ideologização à direita das políticas culturais, algo inédito no Brasil. Coloca a cultura no centro de sua estratégia, mas a serviço de sua máquina de guerra permanente contra as instituições, às artes, à educação, à ciência e ao livre exercício do pensamento e da criação.

Em meio a um processo de crescente instabilidade política, onde o Presidente da República, de forma direta ou através de suas milícias digitais e legiões de apoiadores, propagava fake news e atacava diariamente partidos, lideranças, movimentos e instituições democráticas, o Brasil anunciou no final de fevereiro o primeiro caso de Covid-19 em território nacional. O coronavírus atinge rapidamente todo o país e cresce em escala geométrica nos principais centros. A elevada densidade demográfica, as más condições de habitação e saneamento, somadas à política negacionista do governo federal, criaram condições extremamente favoráveis à disseminação da doença, especialmente entre os mais pobres e vulneráveis.

A PANDEMIA E O SETOR CULTURAL

O impacto social e econômico da pandemia no setor cultural brasileiro é devastador. Um estudo da Fundação Getúlio Vargas (FGV) publicado em junho de 2020² estimou que a cadeia produtiva da cultura e da economia criativa, imensa e complexa, perdeu em 2020 receitas de aproximadamente 46,5 bilhões de reais, com queda de 24% em sua participação no Produto Interno Bruto (PIB) nacional, entre 4 e 5% do PIB total do país naquele ano.

As consequências se fizeram sentir em todo o mundo. A Organização Internacional do Trabalho (OIT), num relatório publicado no dia 7 de abril de 2020 intitulado “COVID-19 e o mundo do trabalho”³, avaliou a situação laboral dos trabalhadores nas áreas das artes, cultura e entretenimento como de “alto risco”. A situação se agrava devido ao fato de os vínculos laborais no setor cultural serem majoritariamente precários, informais e temporários. A economia cultural, que representa 5,4% do PIB global, gera cerca de 180 milhões de empregos em todo o mundo.

No Brasil, é em meio a este cenário de “terra arrasada”, que o setor cultural se mobiliza nacionalmente e conquista, junto ao Congresso Nacional a aprovação, em julho de 2020, da Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc⁴, que institui o maior programa de descentralização de recursos e fomento direto da história das políticas culturais no Brasil.

Com um modelo de descentralização de recursos através de estados e municípios, os R\$3 bilhões de reais destinados pela Lei Aldir Blanc chegaram a todos os estados brasileiros e a cerca de 4700 municípios, cuja imensa maioria nunca havia recebido recursos públicos para políticas culturais.

Nos interessa, nesta pesquisa, compreender e analisar como, em meio à pandemia de COVID-19 e ao pandemônio Bolsonaroista, uma ampla mobilização que envolveu artistas, ativistas, gestores culturais, técnicos, produtores, trabalhadores e trabalhadoras da cultura em todo o país, somada à uma forte articulação de parlamentares aliados da cultura, garantiu a

²Estudo completo disponível em:

https://fgvprojetos.fgv.br/sites/fgvprojetos.fgv.br/files/economiacriativa_formatacaosite.pdf

³Disponível em: <https://unric.org/pt/oit-covid-19-causa-perdas-devastadoras-para-o-mundo-do-trabalho/>

⁴Aldir Blanc (1946-2020) foi um letrista, compositor, cronista e médico brasileiro, que faleceu em maio de 2020, vítima da COVID-19. Sua obra musical é associada ao enfrentamento à ditadura e ao processo de abertura democrática do país, através de canções como *O Bêbado e a Equilibrista*. Durante o processo de tramitação, este projeto de Lei era denominado como “Lei de Emergência Cultural”. No momento da votação e aprovação no plenário da Câmara dos Deputados, ao ler o seu voto como relatora, a Deputada Federal Jandira Feghali propôs a homenagem, e assim a legislação passou a ser conhecida como Lei Aldir Blanc.

instituição destas 2 Leis que, em seu conjunto, criam um dos maiores programas de fomento direto e descentralizado à cultura do mundo.

Na esteira da desta Lei emergencial, entre 2021 e 2022, são apreciados os projetos das Leis Paulo Gustavo⁵ e Política Nacional Aldir Blanc (PNAB), que preveem, respectivamente, uma política emergencial e uma permanente de fomento descentralizado às artes e à cultura no Brasil, através de editais e chamadas públicas realizadas pelos estados e municípios. Estes Projetos de Lei, que recolhem contribuições e adesões de gestores e agentes culturais de todo o país, passam a tramitar acompanhados de perto pelo setor cultural. Aprovados por ampla e confortável maioria na Câmara e no Senado, são vetados pelo então Presidente da República. Em uma mesma sessão plenária do Congresso Nacional⁶ em 05/07/2022, os vetos são derrubados e as Leis sancionadas.

A aprovação destas Leis significou um investimento na cultura de 6,8 bilhões de reais, que começaram a ser disponibilizados a partir de 2023, no contexto da recriação do Ministério da Cultura no terceiro governo Lula. Estes recursos são descentralizados para os estados e municípios, e repassados para agentes culturais nos territórios através de critérios preconizados pelas Leis, que precisam ser transparentes, democráticos e de ampla concorrência, como editais e chamadas públicas, tendo como beneficiários artistas, produtores, técnicos, e toda uma cadeia produtiva associada ao fazer artístico e cultural.

Relacionar o desenvolvimento das políticas culturais com o contexto histórico, político, social e econômico do país, neste momento de progressiva polarização ideológica da sociedade brasileira, nos permite demonstrar o quanto a atuação organizada da sociedade civil, dialogando de forma ampla com diferentes correntes políticas, é importante para o bom funcionamento da democracia e das instituições, e pode contribuir na construção de uma sociedade mais justa, diversa, plural e igualitária.

⁵Paulo Gustavo (1978 -2021) foi um ator, humorista, diretor, roteirista e apresentador brasileiro, vítima da COVID-19. Sua morte precoce causou grande comoção no país, e a iniciativa de um Projeto de Lei Complementar (PLC) de fomento emergencial à cultura, apresentada pela bancada do PT no Senado, foi batizada de Lei Paulo Gustavo.

⁶Disponível em:

<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2022/07/05/congresso-derruba-vetos-e-garante-mais-recursos-para-setor-cultural>.

METODOLOGIA E ABORDAGEM TEÓRICA

Delimitado o contexto político e social, e definido o recorte temporal em determinado período histórico, a narrativa historiográfica pode ser uma metodologia de escrita adequada para esta pesquisa. Descrever os acontecimentos e analisar os discursos produzidos em torno da implementação das políticas culturais no Brasil através da narrativa construída por seus atores políticos, tanto nas instituições como na sociedade civil.

Em nosso percurso investigativo pretendemos, através de entrevistas semi-estruturadas, dialogar com agentes que participaram ativamente do processo de formulação, mobilização e implementação das políticas culturais no Brasil nestes 20 anos. Consideramos que o registro destas vozes e trajetórias, amparadas nos métodos da História Oral do qual o CPDOC da FGV é a grande referência no país, nos ajudarão a compor uma linha do tempo das políticas públicas desenvolvidas no Brasil e que reverberam e influenciam o campo das políticas culturais na América Latina e no mundo até os dias de hoje.

As fontes documentais disponíveis para esta pesquisa são diversas: documentos oficiais, legislações, resoluções dos encontros de agentes culturais, das Conferências Nacionais de Cultura, matérias publicadas na imprensa, além de extensa bibliografia especializada relacionada ao tema.

Da mesma forma, será importante dialogar com os gestores culturais que atuaram a nível nacional ou em âmbito municipal/estadual em diversas regiões do país no desenvolvimento de políticas públicas que fazem parte do processo constitutivo de um movimento social de novo tipo a partir da cultura no Brasil. Movimentos estes que se articulam com a perspectiva de uma *nova cidadania* e com a participação social, tal como definida aqui por Dagnino:

(...) o surgimento de sujeitos sociais de um novo tipo e de direitos também de novo tipo, bem como a ampliação do espaço da política, esse projeto reconhece e enfatiza o caráter intrínseco da transformação cultural com respeito à construção da democracia. Nesse sentido, a nova cidadania inclui construções culturais, como as subjacentes ao autoritarismo social como alvos políticos fundamentais da democratização. Assim, a redefinição da noção de cidadania, formulada pelos movimentos sociais, expressa não somente uma estratégia política, mas também uma política cultural. (Dagnino, 1994, p. 103-104).

Existe farta e extensa bibliografia acadêmica sobre as políticas culturais produzidas no Brasil e no mundo. Partimos da compreensão de que o debate em torno das políticas culturais se deve dar em uma perspectiva mais ampla do que o campo estrito da produção artística ou do acesso aos bens culturais. De acordo com os pressupostos apontados pelo peruano Víctor Vich (2012), trata-se de “posicionar a cultura como agente de transformação social e revelar a dimensão cultural de fenômenos aparentemente não culturais”.

É no campo dos estudos culturais, que surge a partir da segunda metade do século XX, e especialmente na obra dos britânicos Raymond Williams e Terry Eagleton, que encontraremos a abordagem do conceito de cultura mais adequada para a compreensão de fenômenos sociais e políticos. Conforme observa Fábio Palácio de Azevedo em seu estudo *O Conceito de Cultura em Raymond Williams*: “os estudos culturais evoluíram metodologicamente para a constatação de que a produção cultural não pode ser vista em si mesma, mas apenas em conexão com dada formação social.”

Néstor García Canclini reconhece que na América Latina essa compreensão mais ampla do conceito de cultura está diretamente relacionada ao papel das políticas culturais, compreendendo não só a ação do Estado como também e especialmente da sociedade civil organizada. Neste segundo caso, segundo Canclini, as ações da sociedade podem ser reconhecidas por alguns traços comuns: iniciativas dedicadas à “comunicação, trabalho artístico, político e de educação alternativa”, que produzem “trabalhos de formação e mobilização de setores populares em defesa dos seus direitos” e desenvolvem “um conhecimento empírico sobre as culturas subalternas, em alguns países maior que o das instituições acadêmicas” (García Canclini, 2013, p. 270).

Neste recorte, consideramos necessário definir políticas culturais a partir do conceito de *Cidadania Cultural*, recorrendo aos esforços já empreendidos por autores como Teixeira Coelho (1997), George Yudice (2006) e Marilena Chauí (1995, 2006), como bases conceituais que orientam esta investigação. O histórico das políticas culturais no Brasil ao longo dos séculos XX e XXI, com seus problemas, impasses, desafios e “tristes tradições”, tem uma expressiva produção acadêmica de referência, em especial no trabalho de autores como Albino Rubim, Isaura Botelho, Alexandre Barbalho e Lia Calabre que ao longo dos anos

formularam diversas sistematizações desta trajetória, oferecendo uma contribuição fundamental para a conformação deste campo de estudos, tanto no Brasil como na América Latina.

Cabe também mencionar a importância dos estudos que reúnem e sistematizam indicadores sociais e econômicos relacionados ao setor cultural e criativo no Brasil. O trabalho de instituições como a própria FGV, o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), a Fundação Itaú Cultural e o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) têm sido fundamentais nas últimas décadas para demonstrar a relevância da dimensão econômica da cultura, seu impacto no mundo do trabalho e a relevância deste segmento para o desenvolvimento econômico e social do país.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Elder P. Maia Alves (org.). *Políticas Culturais para as Culturas Populares no Brasil Contemporâneo*. Maceió: EDUFAL, 2011
- ANDRADE, J.A. Rede de atores: Uma nova forma de gestão das políticas públicas no Brasil?. *Revista Gestão e Regionalidade*, n. 64, maio/ago. 2006.
- ANDRIES, André Luiz Fernandes. *Pontos de Cultura, uma experiência de política pública participativa*. Monografia para obtenção do título de Especialista em Democracia Participativa, República e Movimentos Sociais. Universidade Federal de Minas Gerais. 2010.
- AZEVEDO, Fábio Palácio de. (2017). O Conceito de Cultura em Raymond Williams. *Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade*, n. 3 (especial), 205–224. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/ricultsociedade/article/view/7755> (2017)
- BARBALHO, Alexandre. Políticas Culturais no Brasil: Identidade e Diversidade sem Diferença. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (orgs.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: Edufba, 2007.
- BARBOSA DA SILVA, Frederico; ARAÚJO, Herton Ellery (orgs.). *Cultura Viva: avaliação do programa arte educação e cidadania*. Brasília: IPEA, 2010.
- BARBOSA, Frederico; CALABRE, Lia (orgs.). *Pontos de Cultura: olhares sobre o Programa Cultura Viva*. Brasília, IPEA, 2011.
- BARNES, J. A. *Redes sociais e processo político*. In: FELDMAN-BIANCO, Bela (org). *Antropologia das Sociedades Contemporâneas*. São Paulo: UNESP, 2010.

BAYARDO, Rubens; RUBIM, Antônio Albino Canelas (orgs.). *Políticas Culturais na Ibero-América*. Salvador: EDUFBA, 2008.

BEZERRA, Jocastra Holanda. Pontos de Cultura, autodeclaração e identidade. *Observatório da Diversidade Cultural*, 1 fev. 2016. Disponível em: <http://observatoriodadiversidade.org.br/site/pontos-de-cultura- autodeclaracao-e-identidade/>. Acesso em: ago. 2016.

BOBBIO, Norberto. *Teoria geral da política: a filosofia política e as lições dos clássicos*. Rio de Janeiro: Campus, 2000.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo: EdUSP, 1998.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Las culturas populares en el capitalismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica. 2013.

CEVASCO, Maria Eliza. *Dez lições sobre os estudos culturais*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

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

CHAUÍ, M. Cultura Política e política cultural. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 9, n. 23, janeiro/abril de 1995, p. 71-84.

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

DAGNINO, E. *Os movimentos sociais e a emergência de uma nova noção de cidadania*. In: DAGNINO, E. (Org.) *Anos 90: política e sociedade no Brasil*. Brasília: Brasiliense, 1994.

DOMINGUES, João Luiz Pereira. *Programa Cultura Viva: Políticas Culturais para a emancipação das classes populares*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós Graduação em Políticas Públicas e Formação Humana, UERJ, 2008.

GIL, Gilberto; FERREIRA, Juca. *Cultura Pela Palavra - Coletânea de artigos, entrevistas e discursos dos ministros da Cultura (2003-2010)*. ALMEIDA, Armando; ALBERNAZ, Maria Beatriz; SIQUEIRA, Maurício (Orgs). Rio de Janeiro, Versal, 2013.

LEAL, Fernando Vicario. *Reflexiones en torno a la cooperación cultural*. Madrid, Cultivalibros, 2012.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. *As políticas culturais e o governo Lula*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2011.

SANTINI, Alexandre. *Cultura Viva Comunitária: Políticas Culturais no Brasil e na América Latina*. Rio de Janeiro, ANF Produções, 2017.

TURINO, Célio. *Ponto de Cultura: o Brasil de baixo para cima*. 2 ed. São Paulo: Anita Garibaldi, 2010. PDF.

VICH, Victor. *Desculturalizar a la Cultura*. Ensaio, 2012.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura y sociedad 1780-1950 - De Coleridge a Orwell*. Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 2001.

VALORACIÓN DE LA GESTIÓN PÚBLICA DE LA CULTURA: ANÁLISIS EN TRES LLAMADAS

Guillermo Alfonso Forero Medina¹

RESUMEN: El presente artículo surge de la necesidad de implementar metodologías de valoración para la gestión pública de la cultura, junto con la ejecución de estrategias de articulación territorial entre los diferentes niveles de gobierno subnacionales. Para tal fin, cuenta con una estructura basada en una analogía sobre las tres llamadas de alistamiento para los espectáculos de las artes escénicas, que inicia con una aproximación conceptual sobre la relación entre los derechos culturales, las políticas culturales, la gobernanza cultural y la gestión pública, para luego hacer el análisis sistémico de una metodología de valoración de este tipo en Colombia, con el propósito de demostrar los impactos conducentes al mejoramiento de las capacidades de los gobiernos locales. Se concluye que los principios constitucionales de descentralización, participación y autonomía posibilitan el desarrollo de iniciativas gubernamentales para garantizar el libre ejercicio de los derechos culturales en los territorios.

PALABRAS CLAVE: Cooperación cultural, gestión cultural, indicadores culturales, planificación cultural, políticas culturales

SE ABREN LAS PUERTAS

En la mayoría de las artes escénicas, incluyendo el circo, el teatro y la danza, las prácticas casi rituales que se realizan en el marco de la socialización del proceso creativo están inmersas en el imaginario compartido entre el actuante, los técnicos y el público; dicho esto, no es desconocido cuando en el teatro o la carpa de circo se realizan tres llamadas de alistamiento para dar inicio a la función.

«¡Sigan, ya vamos a comenzar!» es el grito que los acomodadores o ayudantes logísticos del espacio escénico constantemente realizan para comunicarle al público que se aproxima la hora de la función. «Primera llamada» es el anuncio que indica a los presentes que pueden ponerse en actitud, hora de pagar el pedido en la cafetería y dirigirse a la silla. «Segunda llamada» es el instante en el cual hay que sentarse, acomodarse y situarse en los respectivos lugares para la liturgia escénica. «Tercera llamada» es la definitiva, llegó el momento por el cual todos los intervinientes han estado expectantes, se siente la adrenalina en los cuerpos, se apagan las luces y se da comienzo a la función.

¹ Docente de cátedra. Realizador de cine y televisión de la Universidad Nacional de Colombia, especialista en gerencia y gestión cultural y magister en gestión cultural de la Universidad del Rosario, Colombia, con estudios de posgrado en políticas culturales de base comunitaria de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales FLACSO, Argentina. ORCID: 0009-0003-0111-1263. Correo electrónico: gforerom@gmail.com.

Teniendo en cuenta lo anterior, el presente artículo está estructurado haciendo una analogía a los instantes descritos, con la finalidad de plantear un análisis sistémico que permita sustentar la necesidad de diseñar e implementar metodologías de valoración para la gestión pública de la cultura, junto con la ejecución de estrategias de articulación territorial entre los diferentes niveles de gobierno subnacionales.

¡SIGAN, YA VAMOS A COMENZAR!

Colombia es un país que se ha caracterizado en la región por la formulación de un extenso marco normativo, político e institucional para la gestión pública de la cultura en el ámbito local.

La Constitución Política de la República de Colombia (Asamblea Nacional Constituyente, 1991) está directamente relacionada con los planteamientos expresados en el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (ONU, 1966) que fue ratificado por el país en 1976 y, por ende, con el Protocolo Adicional a la Convención Americana sobre Derechos Humanos en Materia de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (1988) aprobado mediante la Ley 316 de 1996 (Congreso de la República de Colombia, 1996), instrumentos que además hacen parte del bloque de constitucionalidad del país.

En este marco, los mandatos constitucionales consagrados en los artículos 70, 71 y 72, relacionados con el acceso, la participación y la contribución en la vida cultural, fueron desarrollados por la Ley 397 de 1997 (Congreso de la República de Colombia, 1997) conocida como la Ley General de la Cultura, que permitió, entre otros aspectos, la inclusión de la cultura en los planes territoriales de desarrollo.

Con la creación del Sistema Nacional de Cultura (Congreso de la República de Colombia, 1997), entendido como el conjunto de instancias, espacios de participación y procesos de desarrollo institucional, planificación, financiación, formación e información que articulados entre sí posibilitan el desarrollo cultural (Departamento Administrativo de la Presidencia de la República de Colombia, 2015), los gobiernos locales asumieron las competencias para garantizar el acceso a la vida cultural de los ciudadanos en virtud de los principios constitucionales de descentralización, participación y autonomía, entendidos estos como el otorgamiento de competencias o funciones administrativas a las entidades territoriales que se ejecutan en su propio nombre y bajo su propia responsabilidad (Corte Constitucional [CC], 2001), el derecho de todo ciudadano a

participar en la conformación, ejercicio y control del poder político (Asamblea Nacional Constituyente, 1991) y el derecho a gobernarse por autoridades propias, a ejercer las competencias que les correspondan y administrar los recursos necesarios para el cumplimiento de sus funciones (CC, 2001), respectivamente, complementándose con las establecidas por medio de la Ley 136 de 1994 (Congreso de la República de Colombia, 1994) modificada por la Ley 1551 de 2012 (Congreso de la República de Colombia, 2012) en lo referente a la prioridad del fomento de la cultura dentro de las funciones de los gobiernos municipales y de la Ley 715 de 2001 (Congreso de la República de Colombia, 2001) para la ejecución de recursos en proyectos de interés municipal del sector cultura. Sin embargo, la gestión pública de la cultura a nivel local, bajo la lógica establecida por el Sistema Nacional de Cultura, presenta debilidades reiteradas en los aspectos de institucionalidad, gobernanza y oferta cultural (Ministerio de Cultura de la República de Colombia, 2013), debido a la frágil articulación institucional y a las bajas capacidades de gestión de los gobiernos territoriales.

En este contexto, el Departamento de Cundinamarca desarrolló una iniciativa en el periodo de gobierno 2016-2019, que condujo a la formulación e implementación de una metodología de valoración que, por medio de mediciones periódicas del cumplimiento de las competencias legales de los gobiernos subnacionales, viabilizó el mejoramiento de las acciones institucionales que garantizan el libre ejercicio de los derechos culturales de los habitantes del territorio bajo su jurisdicción, a pesar de la poca sostenibilidad administrativa y política en las transiciones de gobierno ocasionadas por los cambios de los periodos constitucionales que limitan su continuidad.

Tomando como referencia lo anterior, se propone abordar el análisis de la referida metodología desde una postura reflexiva que parte de una aproximación conceptual sobre derechos culturales, políticas culturales y gobernanza cultural en gobiernos subnacionales, y su relación con la gestión pública, las competencias territoriales en la materia y el diseño de metodologías de valoración. Luego se continúa con el estudio de los componentes estructurales de esta iniciativa, entendiéndola como un proceso corresponsable de gestión que surge a modo de respuesta ante lo descrito por Coll *et al.* (2014) frente a la carencia de información del sector de la cultura confiable, homogénea y comparable, que impide el análisis de los efectos de la gestión institucional en el corto y mediano plazo. Se culmina con la presentación de una serie de conclusiones que

exponen cómo los principios constitucionales de descentralización, participación y autonomía posibilitan el desarrollo de iniciativas gubernamentales para el libre ejercicio de los derechos culturales en los territorios.

PRIMERA LLAMADA

La primera llamada en las artes escénicas sirve para dar arranque a la cuenta regresiva que ordena el inicio del espectáculo. Es en este momento cuando aumenta el ruido en los pasillos del teatro ya que los espectadores se acomodan en sus asientos; simultáneamente, la caja escénica, aislada por el telón de boca, guarda un silencio ritual.

En un teatro a la italiana la caja escénica está ubicada al frente de la sala, espacio destinado para el público, con una altura mayor para permitir la visualización de los espectadores; en su interior, a cada uno de los costados entre el proscenio y el telón de fondo, se disponen las *patas*, que son unos telones colgados desde la tramoya y que van hasta el escenario o piso de la caja. Son regularmente seis, a razón de tres por lado, y su función es delimitar los planos escénicos, y, además, ocultan la espera de los actores antes de la entrada a escena desde el escotillón o trampilla. Son elementos que pasan desapercibidos, pero fundamentales para el desarrollo técnico del espectáculo.

Relacionando esta descripción con el estudio del diseño e implementación de metodologías de valoración para la gestión pública de la cultura en los gobiernos locales, es importante mencionar que el análisis debe partir tanto desde una plataforma institucional y normativa, como de las disertaciones académicas de los procesos de gestión cultural. En otras palabras, es necesario adelantar una aproximación conceptual en dos líneas, o, para continuar con la analogía escénica, dos costados cada uno con tres *patas*.

El primer costado de esta aproximación está conformado por las *patas* que permiten la estructuración conceptual del análisis propuesto: derechos culturales, políticas culturales y gobernanza cultural. El segundo, por las *patas* o elementos procedimentales que se requieren para el mismo: gestión pública, competencias territoriales en cultura y metodologías de valoración de la gestión pública.

Costado 1

Pata 1. Derechos culturales

La gestión pública de la cultura, bajo los lineamientos del bloque de constitucionalidad colombiano, está direccionada al libre ejercicio de los derechos

culturales; a pesar de ello, el desconocimiento institucional de los gobiernos locales sobre el particular dificulta el efectivo cumplimiento de los mandatos establecidos.

Con la promulgación de la Declaración Universal de los Derechos Humanos (ONU, 1948) se reconocen los derechos económicos, sociales y culturales. En su artículo 27, la Declaración menciona que toda persona tiene derecho a tomar parte en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten.

Bajo esta línea, el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (ONU, 1966) revalida por medio del artículo 15 lo establecido en la Declaración de 1948 e indica que los Estados parte deberán adoptar las medidas necesarias para asegurar el pleno ejercicio de estos derechos.

Desarrollando lo expresado, el artículo 5 de la Declaración Universal de la Unesco sobre la Diversidad Cultural (2001) expresa que los derechos culturales son parte integrante de los derechos humanos; por tanto, son universales, indisociables e interdependientes. Menciona también que el desarrollo de una diversidad creativa exige la plena realización de estos derechos bajo lo plasmado por el artículo 27 de la Declaración Universal de Derechos Humanos (1948) y los artículos 13 y 15 del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (1966).

Desde una postura similar, el Observatorio de la Diversidad y los Derechos Culturales (2007) plantea que estos derechos son esenciales para la dignidad humana y que es importante reunirlos para garantizar su visibilidad y coherencia. Mediante la llamada Declaración de Friburgo, se sugiere una recategorización esbozando los siguientes: identidad y patrimonios culturales, referencia a comunidades culturales, acceso y participación en la vida cultural, educación y formación, información y comunicación, y cooperación cultural.

En este orden de ideas, la observación N.º 21 del Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales del Consejo Económico y Social de las Naciones Unidas (2009) da alcance a los términos contemplados en el literal a) del numeral 1. del artículo 15 del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (ONU, 1966), estipulando que tomar parte en la vida cultural tiene tres componentes o niveles de involucramiento: participación, acceso y contribución.

Adicionalmente, la Observación N.º 21 (2009) esgrime que se requiere la existencia de cinco elementos conexos a los derechos culturales: 1) presencia de bienes y servicios para ejercerlos, 2) disposición de oportunidades efectivas y concretas para el acceso pleno a la cultura, 3) formulación y aplicación de medidas que sean aceptables para las personas y las comunidades, 4) flexibilidad y pertinencia de las medidas en cualquier ámbito de la vida cultural, y 5) garantía para el ejercicio de los derechos de las personas y las comunidades de manera pertinente a un contexto o modalidad cultural (p. 5).

Por otra parte, Marún-Uparela (2020) establece que los derechos culturales son aquellos que posibilitan la existencia de capacidades en las personas para elegir, producir, expresar, transmitir, acceder, consumir y apropiar prácticas, contenidos, conocimientos, activos y servicios culturales de sus contextos de relacionamiento. Lasso *et al.* (2019) expresan que estos derechos a nivel local han sido objeto de grandes dificultades derivadas del poco desarrollo que estos han tenido respecto a otros, como los políticos, sociales y económicos, por lo que coinciden con Mesinas (2017), quien indica que otra causa de lo anteriormente expresado es la baja prioridad en la agenda pública que los gobiernos le han otorgado para su cumplimiento.

En consecuencia, cualquier tipo de medición para la gestión pública de la cultura tendría que reflejar los avances en la garantía de estos derechos, que se constituyen como un conjunto de disposiciones contenidas en instrumentos jurídicos que regulan la diversidad de las expresiones culturales (Flores, 2020), así como los condicionantes que permiten o no la adopción de las competencias territoriales en cuanto al nivel mínimo de satisfacción del derecho a participar en la vida cultural (Muñoz, 2018).

Pata 2. Políticas culturales

Las políticas culturales han tenido un progreso conceptual acelerado en las últimas décadas, lo que ha generado productos académicos que promueven el análisis sobre los mecanismos institucionales para la garantía del acceso a la vida cultural. Sin embargo, las realidades territoriales de la gestión pública de la cultura no están directamente relacionadas con esta construcción, y la normativa local de los gobiernos subnacionales dista, en ciertos casos, de los fines establecidos por las políticas culturales nacionales, situación reflejada en la priorización de la asignación de los recursos públicos en el sector; es decir, las políticas culturales tienen dificultades para incorporarse como una dimensión

imprescindible en el desarrollo local y no han conseguido que se tenga en cuenta su función y contribución (Martinell, 2017).

García Canclini (1987) define las políticas culturales como el 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 y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social. En línea con este planteamiento, Wortman (2017) indica que las políticas culturales están atravesadas por las interacciones entre el Estado y el campo cultural, así como por los significados prevalecientes de cultura en el lugar donde se implementan, y Giménez (2016) plantea que las políticas culturales surgen como toda política pública, lo que las cataloga como un conjunto de acciones emprendidas por un sistema de actores internos o externos en función de los objetivos, las estrategias y los recursos de esta.

Desde otra arista, Vich (2014) expone que las políticas culturales no pueden limitarse a la pura gestión administrativa, sino que deben tener claros objetivos de intervención social; bajo esta postura, el autor indica que el Estado debe promover iniciativas que favorezcan la creación, la distribución y el consumo cultural, entendiendo la cultura como un bien público y como un derecho ciudadano no exclusivo. A su vez, Yúdice (2002) precisa que las políticas culturales son los soportes institucionales que canalizan tanto la creatividad estética como los estilos colectivos de vida, y se convierten en guías para la acción sistemática y regulatoria que adoptan las instituciones a fin de alcanzar sus metas.

Ahora bien, en el marco institucional colombiano, las políticas culturales son concebidas como los lineamientos para orientar los procesos y las acciones en el campo cultural, mediante la concertación y la activa participación del Estado, las entidades privadas, las organizaciones de la sociedad civil y los grupos comunitarios, respondiendo con creatividad a los requerimientos culturales de la sociedad (Ministerio de Cultura de la República de Colombia, 2010).

Encontrando los puntos en común de las definiciones presentadas y confrontándolos con la finalidad de este documento, se puede plantear que se entenderán las políticas culturales como los instrumentos de gestión contruidos participativamente por el Estado para garantizar el libre ejercicio de los derechos culturales, permitiendo la interlocución de los gobiernos locales con la sociedad civil de conformidad con los

principios constitucionales de descentralización, participación y autonomía, es decir, las políticas culturales son una realización inherente al contexto democrático marcado por la pluralidad en el tejido social, por las relaciones de poder, por la contingencia radical, por el surgimiento de nuevas subjetividades y por aspectos culturales que desafían a los sujetos y las instituciones (De Souza Marques, 2019).

Pata 3. Gobernanza cultural

Teniendo en cuenta que la gestión pública de la cultura en los gobiernos subnacionales tiene una relación directa con la población que habita el territorio, la gobernanza cultural juega un papel preponderante para el desarrollo de iniciativas que reconozcan el acceso a la vida cultural y a la generación de indicadores que permitan medir su impacto.

Para tal fin, la gobernanza cultural puede entenderse como un proceso mediante el cual un gobierno, sin importar el nivel territorial, orienta la planificación, facilita la participación ciudadana y fomenta el diálogo con agentes sociales (Ministerio de Cultura de la República de Colombia, 2013), y abarca, por un lado, los marcos normativos y las políticas públicas, y por el otro, las capacidades institucionales y las infraestructuras culturales (Unesco, 2014).

Siguiendo con esta línea argumentativa, Zapata (2014) propone que la dimensión estructural de la gobernanza se concibe como el conjunto de recursos institucionales que tiene una administración local para planificar, diseñar e implementar las estrategias de gestión de la diversidad, lo que se complementa con lo expuesto por Borja (2021) frente a los cambios que ocasiona la gobernanza dentro de la plataforma gubernamental. De ese modo, se logra la identificación de mejores acciones que permitan regir y gestionar una sociedad diversa.

Para el análisis del presente documento, la gobernanza cultural está directamente relacionada con el enfoque territorial del desarrollo (Ministerio de Cultura de la República del Perú, 2020), entendido como un proceso multidimensional que garantiza la participación democrática de los ciudadanos en la formulación, el ejercicio y la evaluación de las políticas públicas culturales (Ciudades y Gobiernos Locales Unidos, 2004).

En tal sentido, se aborda como un proceso interinstitucional e intersectorial que involucra la corresponsabilidad de los actores participantes para promover los diálogos

que permitan resolver las problemáticas, superar los desafíos y potenciar las oportunidades para el sector (Ministerio de Cultura de la República de Colombia, 2022), promoviendo la generación de metodologías contextualizadas para la valoración de la gestión pública de la cultura que destaquen las iniciativas que producen cambios significativos en la vida cultural de los territorios (Ciudades y Gobiernos Locales Unidos, 2004). Al tenor de este enfoque, puede concebirse la gobernanza como el resultado del actuar de la democracia participativa y de los esfuerzos por abordar las transformaciones que se viven a nivel local (Hernández, 2019). Sobre el particular, de Souza Marques (2015) plantea que esta articulación entre el Estado y la sociedad civil debe estar encaminada, entre otros aspectos, a la promoción de las manifestaciones culturales, a la comprensión del espectador como un agente social, a la mediación del Estado en el ámbito económico y a la participación efectiva que alcance espacios e instancias de toma de decisiones políticas.

Entendida entonces la gobernanza cultural como la articulación corresponsable entre el Estado y la sociedad civil para el diseño, la ejecución y el seguimiento de la gestión pública de la cultura, no debe desconocerse que su desarrollo está sujeto a los recursos humanos y financieros disponibles (Unesco, 2013) y a la competencia de las distintas instituciones y partes interesadas; en especial, la capacidad analítica de datos y de mejora reflexiva del Estado para articular, rendir cuentas, monitorear y evaluar su intervención (Ministerio de Cultura de la República del Perú, 2020).

Adicional a lo expresado, es pertinente manifestar que la gobernanza cultural está determinada en gran medida por la voluntad política y la prioridad asignada al sector cultural por parte de las autoridades públicas y la sociedad en general (Unesco, 2013), razón por la cual la gestión pública de la cultura en los territorios requiere el fortalecimiento de los mecanismos, los instrumentos y los recursos para garantizar la libertad de expresión, la imbricación entre las políticas culturales y las demás políticas públicas, y la mejora de los mecanismos de evaluación en cultura (Ciudades y Gobiernos Locales Unidos, 2004).

Costado 2

Pata 4. Gestión pública

La acción institucional para la garantía del libre ejercicio de los derechos culturales por parte de los gobiernos subnacionales se enmarca en la gestión pública, que puede

entenderse como la forma de administrar y ofrecer direccionalidad a las políticas públicas emanadas por el Estado, considerando sus limitaciones y vinculaciones con las formas de gobierno existentes en el contexto (Rincón *et al.*, 2023), lo que se relaciona con lo expresado por Valdez (2022) cuando se refiere a ella como la aplicación de todos los procesos e instrumentos propios de la administración pública para lograr los objetivos de desarrollo y de bienestar de la población.

Frente al particular, Alza (2021) manifiesta:

La gestión pública, por lo tanto, si bien observa el mismo proceso decisional, atiende también a la microdecisión, los sistemas de organización, la operación de las reglas y rutinas que le dan vida a la organización, el funcionamiento del proceso productivo, el papel del líder o directivo en la organización, el procedimiento y las estructuras organizacionales (p. 222).

Pont (2016) expone que los gobiernos locales han tenido que adaptar su acción institucional a los cambios constantes del contexto, tomando como referencia modelos de gestión pública que pueden ser de continuidad o innovadores. El primero se caracteriza por prácticas de externalización de los servicios y una relación Estado/ciudadano inspirada en las prácticas de gestión empresarial que definen a los destinatarios como *clientes*. El segundo, indica el autor, debe contemplar como mínimo tres características: 1) que se fundamenten o impulsen un nuevo tipo de gobernanza, 2) que contemplen la rendición de cuentas, y 3) que incluyan medidas de transparencia como práctica emergente y estratégica.

Desde otro punto de vista, Palumbo *et al.* (2022) argumentan que la gestión pública es un instrumento de democratización, lo que implica una mayor participación ciudadana en el diseño, la gestión y la implementación de las políticas públicas, y permite que distintos actores se involucren en las dinámicas y los procesos de toma de decisiones. Los autores también señalan que un modelo de gestión pública bajo este enfoque debe garantizar el acceso a la información sobre el funcionamiento del gobierno, la consulta para obtener la opinión ciudadana, y la incidencia de la decisión de los ciudadanos en el desarrollo de las tareas públicas y las políticas de acción gubernamental.

Dicho esto, se tomará como referencia en el análisis de las metodologías de valoración para la gestión pública de la cultura los planteamientos establecidos por Pont (2016) en lo relacionado con el tipo de modelo de gestión pública, y por Palumbo *et al.* (2022) frente a la relación de la participación ciudadana.

Pata 5. Competencias territoriales en cultura

En el plano internacional, la Constitución Política de la República de Colombia (Asamblea Nacional Constituyente, 1991) es reconocida por la consolidación de un sistema de gobierno que promueve los principios de descentralización, participación y autonomía de los gobiernos subnacionales, al otorgar la competencia a las entidades territoriales para el diseño, la ejecución y la evaluación de las acciones institucionales que garanticen el acceso a la vida cultural de los habitantes en su jurisdicción.

Aplicando estos principios, se han promulgado una serie de desarrollos normativos que responden a los lineamientos del Sistema Nacional de Cultura y que facultan a los gobiernos locales para la ejecución de iniciativas en diferentes aspectos relacionados con la gestión pública de la cultura: instancias, espacios de participación, procesos de desarrollo institucional, planificación, financiación, formación, información, diversidad cultural, bibliotecas públicas, patrimonio cultural, fomento de las prácticas artísticas y emprendimiento, entre otros.

En ese marco, se tomará como base de análisis las competencias establecidas para los municipios por la Ley 136 de 1994 (Congreso de la República de Colombia, 1994) modificada por la Ley 1551 de 2012 (Congreso de la República de Colombia, 2012), la Ley 715 de 2001 (Congreso de la República de Colombia, 2001) y el Decreto 1080 de 2015 (Departamento Administrativo de la Presidencia de la República de Colombia, 2015).

No obstante, el estudio del impacto de las metodologías de valoración para la gestión pública de la cultura debe comprender las dinámicas derivadas de la diversidad territorial y el nivel de transferencia de las competencias, considerando la relación entre descentralización, desempeño en la gestión subnacional y desarrollo territorial (Hernández, Vial-Cossani y Moller, 2022), así como el cumplimiento de las responsabilidades establecidas en la legislación sobre la materia.

Pata 6. Metodologías de valoración de la gestión pública

La Agenda 21 de la cultura (2004), promovida por la Comisión de Cultura de la Asociación Mundial Ciudades y Gobiernos Locales Unidos, organismo del cual hace parte la Federación Nacional de Municipios de Colombia, recomendó a los gobiernos locales la ejecución de metodologías de valoración del impacto cultural de las iniciativas públicas o privadas que impliquen cambios significativos en la vida cultural de las

ciudades; instó, además, al diseño de sistemas de indicadores culturales que den cuenta del despliegue de esta Agenda a partir de métodos que faciliten el seguimiento y la comparabilidad.

De manera congruente, el Marco de Estadísticas Culturales, MEC (Unesco-UIS, 2009), establece una base conceptual que facilita la realización de comparaciones internacionales sobre las actividades relacionadas con la producción, la difusión y los usos de la cultura. El MEC está regido por una serie de principios orientadores, entre los cuales se resalta el abordaje de las expresiones culturales, incluyendo sus mecanismos de producción y consumo, con un mayor realce al impacto económico de la cultura a nivel nacional, y en menoscabo de las realidades locales de gestión, enfoque que se utiliza también en los indicadores de cultura para el desarrollo (Unesco, 2014).

Dando alcance a la Agenda 21 de la cultura (2004), la Federación Española de Municipios y Provincias (FEMP) presentó la *Guía para la evaluación de las políticas culturales locales* (2009), cuyo objetivo es posibilitar la implementación de sistemas de información y procesos de planificación estratégica en la aplicación de la política cultural. Esta *Guía* se enfoca en los siguientes ámbitos temáticos: cultura y desarrollo local, transversalidad de las políticas culturales locales, cultura y participación ciudadana, accesibilidad de la oferta cultural, y el papel de la memoria y la innovación en la construcción de la identidad local.

En tales circunstancias, el impacto de la gestión de los gobiernos locales para la generación de condiciones que permitan el libre ejercicio de los derechos culturales requiere una medición sistemática que evidencie el avance o el retroceso de las iniciativas adelantadas, al igual que el cumplimiento de las competencias transferidas y la articulación con las políticas culturales y la gobernanza cultural para mejorar, como plantea Carrasco (2022), los estándares de desempeño de las instituciones y los agentes implicados. Por consiguiente, los gobiernos locales necesitan conocer, estructurar y sistematizar la información que permita analizar la gestión de las políticas públicas territoriales y evaluar la adecuación de la planificación a través de las relaciones entre los objetivos y los logros alcanzados (Coll *et al.*, 2012).

Cruz de Sousa (2019) manifiesta que el uso de datos en la planificación, implementación y evaluación de las políticas públicas ha cobrado importancia por la disponibilidad tecnológica en el procesamiento y análisis de insumos originados por una

diversa gama de recursos en constante actualización, entendiendo que los datos por sí mismos no tienen la capacidad de comunicar un significado, por lo que deben asociarse dentro de un contexto para convertirse en indicadores y estos en información a fin de ofrecer las bases de la futura acción pública en términos culturales (Carrasco, 2022).

Desde esta perspectiva, Coll *et al.* (2014) indica que la planificación cultural marca los límites desde los cuales se fijan los procesos de seguimiento y evaluación del desempeño de las administraciones y de las políticas públicas culturales; expresa, además, que la construcción de sistemas de indicadores culturales locales debe estar mediada por la definición de marcos teóricos que representen una misma realidad, lo que se complementa con lo manifestado por Carrasco (2022) respecto a la generación de datos incompatibles e indicadores difíciles de interpretar por la falta de validez científica, aceptabilidad política y factibilidad técnica en el marco de la ausencia de escenarios conceptuales comunes.

Cobra importancia, entonces, en el diseño de metodologías para la valoración de la gestión pública de la cultura, la creación de herramientas que reconozcan las particularidades del territorio con indicadores e índices que soporten una lectura más allá de los límites y los parámetros administrativos habituales (Cruz de Sousa, 2019). La medición debe entenderse como un proceso de transformación de la información que responde a la necesidad de elaborar diagnósticos, evaluar las políticas culturales y orientar la toma de decisiones en el ámbito de la cultura (Carrasco, 2022), lo cual incrementa los niveles de eficacia y eficiencia en el uso de los recursos, y refuerza la transparencia y los mecanismos de rendición de cuentas orientados a los ciudadanos (Coll *et al.*, 2014).

SEGUNDA LLAMADA

Una voz anuncia la segunda llamada; las personas que aún están en los pasillos de la sala rápidamente se dirigen a sus lugares. En la caja escénica el jefe técnico hace la última revisión a la tramoya, aquel mecanismo capaz de adaptarse y sostener la parte técnica y escenográfica de cualquier montaje, al transformar el espacio de acuerdo con la interpretación que de este quiera hacer el equipo creativo.

Al igual que la tramoya, la estructuración de los modelos de gestión pública para la cultura y la evaluación de su impacto debe ser adaptable al contexto. Además, debe permitir que las dinámicas locales puedan establecer canales de articulación entre el

gobierno, la sociedad civil y los agentes del sector, a promover ejercicios corresponsables de gestión.

Como fue mencionado, el Departamento de Cundinamarca, en el periodo de gobierno 2016-2019, diseñó e implementó el Modelo de Gestión Pública de la Cultura con enfoque del nuevo liderazgo, que es concebido como una apuesta política que garantiza la prevalencia de los derechos culturales, la accesibilidad y gobernabilidad de la cultura, así como la institucionalización y funcionamiento de los espacios de participación ciudadana (Departamento de Cundinamarca, 2017). Adicionalmente, el Modelo es una guía integral que complementa los desarrollos normativos del país con un componente sistémico y cohesionador, orientando de forma asertiva a los municipios en la ejecución de las acciones que promueven el ejercicio libre y pleno de los derechos culturales (Instituto Departamental de Cultura y Turismo de Cundinamarca, 2019a).

Este modelo tiene una plataforma conceptual conformada por una serie de premisas y principios articuladores que se relacionan tanto con la normatividad nacional mencionada anteriormente, como con los instrumentos que hacen parte del bloque de constitucionalidad. Cuenta también con una estructura determinada por cuatro componentes, cada uno de ellos con una serie de líneas estructurales.

Dentro del componente de «gobernanza cultural» se inscribe la línea estructural de acompañamiento territorial y asistencia técnica, la cual se entiende como una estrategia de relacionamiento entre los niveles de gobierno subnacionales que promueve el mejoramiento de la capacidad técnica de las administraciones locales mediante visitas *in situ*, que potencializan de forma endógena las posibilidades de los territorios para brindar el acceso a la vida cultural. Según datos oficiales, entre 2016 y 2019, los gobiernos locales de Cundinamarca recibieron 1088 visitas de asistencia técnica (Instituto Departamental de Cultura y Turismo de Cundinamarca, 2019a).

Por otro lado, la implementación del Modelo fue posible debido a la estructuración de un esquema de articulación de actores y por la disposición de cuatro herramientas que dinamizan el Sistema Nacional de Cultura en la jurisdicción administrativa correspondiente, de acuerdo con las competencias y las responsabilidades transferidas.

El IGPC, entendido como una síntesis de varios indicadores agrupados y ponderados con un peso específico determinado por método o conocimiento (Barona y Cuéllar, 2014), fue formulado para realizar mediciones periódicas a los gobiernos locales

en tres niveles. El primero, denominado índice básico de gestión pública de la cultura (IBGPC), corresponde a la valoración del cumplimiento de las obligaciones y competencias transferidas a los gobiernos locales. El segundo, llamado índice ampliado de gestión pública de la cultura (IAGPC), se proyectó para medir las capacidades de cobertura y calidad de la oferta acorde con la población y las situaciones presupuestales. Y el tercero es el índice integral de gestión pública de la cultura (IIGPC), que es el análisis de los dos anteriores (Instituto Departamental de Cultura y Turismo de Cundinamarca, 2019a).

En el periodo de gobierno 2016-2019 se diseñó el IBGPC. Así, se realizaron cuatro mediciones para el Departamento de Cundinamarca: la primera en noviembre de 2017, que fue un ejercicio piloto para consolidar las herramientas tecnológicas de captura de la información y su sistematización, y tres oficiales efectuadas en enero de 2018, noviembre de 2018 y diciembre de 2019. El IAGPC y el IIGPC no fueron puestos en marcha.

El IBGPC permitió obtener información del estado de la gestión de los gobiernos locales al visibilizar las debilidades y fortalezas de los procesos culturales y sus capacidades institucionales, lo que posibilitó un enfoque más preciso para la asistencia técnica y la inversión de los recursos (Instituto Departamental de Cultura y Turismo de Cundinamarca, 2019a). Esta metodología, aunque se aplica directamente en los gobiernos municipales, permite hacer promedios departamentales que evidencian la incidencia de la estrategia de articulación territorial.

Los resultados de la última medición oficial demuestran que los gobiernos locales de Cundinamarca tienen una mayor capacidad institucional en el eje de gestión pública, con un porcentaje de cumplimiento del 69,86 % de las obligaciones y competencias transferidas, seguido por el de procesos públicos de gestión cultural, con un 61,39 %. Continúa el de institucionalidad cultural, que tiene un 56,97 %, gobernanza cultural con un 50,97 % y termina con equipamientos culturales, que tiene un 46,50 % (Instituto Departamental de Cultura y Turismo de Cundinamarca, 2019c).

Ahora bien, analizando la medición realizada en 2019, se puede mencionar que el 1,72 % de los municipios del departamento tienen una valoración en el IBGPC entre el 90,00 % y el 100 %; el 9,48 %, entre el 80,00 % y el 89,99 %; el 10,34 %, entre el 70,00 % y el 79,99 %; el 13,79 %, entre el 60,00 % y el 69,99 %; el 27,59 %, entre el 50,00 % y el 59,99 %; el 33,62 % menos del 49,99 %, y el 3,45 % no fueron parte de la medición.

En cuanto al impacto ocasionado en la gestión pública de los gobiernos locales por la implementación del Modelo junto con la estrategia de articulación territorial, el IBGPC, los planes de mejoramiento y los estatutos municipales de cultura, puede comentarse que hubo un cambio significativo en el cumplimiento de las competencias y responsabilidades transferidas entre la medición de 2017 y la de 2019.

Para evidenciar algunos de los resultados, puede comentarse que frente a los espacios de participación ciudadana sectorial, en 2017 el 58,60 % de los municipios del departamento contaba con el acto administrativo de creación del Consejo Municipal de Cultura; luego de la ejecución del Modelo y sus herramientas, en 2019 se llegó al 100 %, la operación del Consejo pasó del 24,00 % al 84,50 %, la existencia de reglamento interno del 20,70 % al 78,40 %, planes de trabajo del 9,50 % al 62,90 % y control de actas del 31,90 % al 78,40 %. En lo referente a la financiación, los estatutos tributarios municipales que adoptan la estampilla procultura y que requerían ajuste se redujeron del 74,10 % al 39,70 %; la existencia de programas o portafolios territoriales de estímulos aumentó del 5,20 % al 33,60 %; y la institucionalización de los de procesos de formación artística tuvieron un aumento considerable: en artes plásticas del 38,80 % al 78,40 %, danza del 46,60 % al 90,50 %, literatura del 27,60 % al 73,30 %, música del 71,60 % al 99,10 % y teatro del 37,90 % al 82,80 %.

Esta variación positiva en el cumplimiento de las competencias y responsabilidades asumidas por los gobiernos locales de Cundinamarca en el corto plazo sirvió de base para que, mediante memorandos de entendimiento, el IBGPC fuera replicado en Colombia por los departamentos de Bolívar y Valle del Cauca en el mismo periodo de gobierno. Aparte de eso, a través de la cooperación internacional se ejecutó en 2021 una transferencia de conocimiento que facilitó el diseño y la ejecución en fase piloto de una metodología de valoración basada en el IBGPC para la gestión pública de la cultura en gobiernos locales de la República del Perú.

Tercera llamada

Los instantes posteriores al anuncio de la tercera llamada están marcados por un silencio cargado de pensamientos compartidos; todos en el teatro miran hacia la caja escénica atentos al inicio del espectáculo, mientras en sus cabezas resuenan algunas de estas preguntas: ¿cómo será la obra? ¿Las luces funcionan? ¿Ensayé lo suficiente?

De acuerdo con esta analogía y amparados en el recorrido efectuado, hemos llegado al momento de las conclusiones, que nacen de la revisión a la metodología de valoración presentada, junto con la estrategia articulación territorial que permitió su aplicación.

En primera instancia hay que reconocer que los principios constitucionales de descentralización, participación y autonomía posibilitan un escenario que permite el desarrollo de iniciativas gubernamentales para el libre ejercicio de los derechos culturales en los territorios; sin embargo, el nivel de consolidación de los gobiernos locales y el cumplimiento de sus responsabilidades aún se encuentran distantes del objetivo planteado por la normativa nacional sobre la materia.

Para revertir esta situación, es necesaria la puesta en marcha de modelos innovadores de gestión pública que garanticen el afianzamiento de la gobernanza cultural, la incidencia de la participación ciudadana en la toma de decisiones y el acceso público a la información, y que promuevan, por un lado, la formulación de metodologías de valoración que arrojen diagnósticos contextualizados que reflejen las particularidades, fortalezas y deficiencias en el desempeño de las competencias y responsabilidades transferidas a los gobiernos subnacionales, y, por el otro, la ejecución de estrategias de articulación y de asistencia técnica que presten especial atención a la gestión gubernamental mediada por el volumen presupuestal y la cercanía con los centros de poder, es decir, que apliquen los principios de concurrencia, subsidiariedad y complementariedad.

En este sentido, dichas metodologías y estrategias de articulación deben optar por el diseño de indicadores e índices que permitan la reflexión y el redireccionamiento de la acción institucional hacia la generación de entornos que vinculen los derechos culturales, la normatividad local, las políticas culturales y las competencias y responsabilidades transferidas.

De igual forma, las instituciones que se involucren en el establecimiento de estas acciones de seguimiento, evaluación e intervención deben propender por la sostenibilidad administrativa, política y financiera que conlleve a su continuidad en los cambios de gobierno, respondiendo de esta manera a los retos para la cualificación de las capacidades de los gobiernos subnacionales y a la promoción de la plena satisfacción del derecho a participar en la vida cultural desde sus diferentes niveles de involucramiento.

Para finalizar, en el marco Sistema Nacional de Cultura es necesario el reconocimiento de las iniciativas que se originan desde los gobiernos departamentales y municipales de manera autónoma y no supeditada a las medidas de carácter centralista, entendiendo que el relacionamiento institucional es de doble vía y que el ejercicio de los derechos culturales no depende de las decisiones discrecionales de los mandatarios de turno o los directivos de las instancias públicas de cultura.

Como en el teatro, las luces se apagan, se abre el telón y comienza la función.
¡Bienvenidos!

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alza, C. (2021). Gestión pública: un tema pendiente en la investigación académica. En Gestión pública: balance y perspectivas. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/170353>

Asamblea Nacional Constituyente. (1991). Constitución Política de la República de Colombia. Gaceta Constitucional, (116). http://www.secretariassenado.gov.co/senado/basedoc/constitucion_politica_1991.html

Barona, F. y Cuéllar, E. (2014). Índices de impacto cultural. Antecedentes, metodología y resultados. Banco de la República. <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll18/id/24/>

Borja, H. (2021). Gobernanza cultural en México ¿un mito? Periférica internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio, 22, 118-131. <https://revistas.uca.es/index.php/periferica/article/view/8451/8417>

Carrasco, S. (2022). Una tarea inacabada. Medir la cultura. Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio, 7, 140-168. <https://doi.org/10.25267/Periferica.2006.i7.09>

Ciudades y Gobiernos Locales Unidos, Comisión de Cultura. (2004). Agenda 21 de la cultura. Ajuntament de Barcelona. https://www.agenda21culture.net/sites/default/files/files/documents/multi/ag21_es_ok.pdf

Coll, V., Carrasco, S., Blasco, O. y Vila, L. (2012). Sistema de indicadores culturales local (Siclo). Profesional de la Información, 21(1), 113-117. <https://doi.org/10.3145/epi.2012.ene.15>

Coll, V., Carrasco, S., Blasco, O. y Vila, L. (2014). Propuesta metodológica para el diseño de un sistema de indicadores culturales local basado en la planificación estratégica. Política y Sociedad, 51(2), 423-446. https://doi.org/10.5209/rev_POSO.2014.v51.n2.42385

Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales. (2009). Observación general N.º 21. Derecho de toda persona a participar en la vida cultural (artículo 15, párrafo 1 a) del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales. Consejo Económico y Social, Naciones Unidas. <https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/BDL/2012/8793.pdf>

Congreso de la República de Colombia. (1994). Ley 136 de 1994. Diario Oficial N.º 41.377. http://www.secretariassenado.gov.co/senado/basedoc/ley_0136_1994.html

Congreso de la República de Colombia. (1996). Ley 316 de 1996. Diario Oficial N.º 42.884. http://www.secretariassenado.gov.co/senado/basedoc/ley_0319_1996.html

Congreso de la República de Colombia. (1997). Ley 397 de 1997. Diario Oficial N.º 43.102. http://www.secretariassenado.gov.co/senado/basedoc/ley_0397_1997.html

Congreso de la República de Colombia. (2001). Ley 715 de 2001. Diario Oficial N.º 44.654. http://www.secretariassenado.gov.co/senado/basedoc/ley_0715_2001.html

Congreso de la República de Colombia. (2012). Ley 1551 de 2012. Diario Oficial N.º 48.483. http://www.secretariassenado.gov.co/senado/basedoc/ley_1551_2012.html

Contaduría General de la Nación. (2019). Resolución 400 de 2019. <https://www.contaduria.gov.co/categorizacion-de-departamentos-distritos-y-municipios>

Convención Americana en Materia de Derechos Económicos, Sociales y Culturales. (1988). Protocolo adicional a la Convención Americana sobre Derechos Humanos en Materia de Derechos Económicos, Sociales y Culturales «Protocolo de San Salvador». Convención Americana en Materia de Derechos Económicos, Sociales y Culturales. <https://www.oas.org/juridico/spanish/tratados/a-52.html>

Corte Constitucional, CC. (2001). Sentencia C-1051/01. <https://www.corteconstitucional.gov.co/relatoria/2001/C-1051-01.htm>

Cruz de Sousa, R. (2019). Indicadores de oferta y diversidad cultural: Alternativas para la caracterización de ecosistemas culturales y creativos en entornos urbanos. Divulgatio. Perfiles académicos de posgrado, 4(10), 147-164. <https://ojs.unq.edu.ar/index.php/divulgatio/article/view/102/127>

De Souza Marques, M. (2015). Críticas al modelo jerarquizado de cultura: por un proyecto de democracia cultural para las políticas culturales públicas. Revista de Estudios Sociales, 1(53), 43-51. <https://doi.org/10.7440/res53.2015.03>

De Souza Marques, M. (2019). Democracia cultural, Estado y políticas públicas culturales: una reflexión desde la democracia radical y plural. Colombia Internacional, 1(98), 169-195. <https://doi.org/10.7440/colombiaint98.2019.06>

Departamento Administrativo de la Presidencia de la República de Colombia. (2015). Decreto 1080 de 2015. Diario Oficial N.º 49.523. <https://www.suin-juriscol.gov.co/viewDocument.asp?ruta=Decretos/30019898>

Departamento de Cundinamarca. (2017). Decreto 018 de 2017. <https://isolucion.cundinamarca.gov.co/Isolucion/BancoConocimiento4Cundinamarca/7/71c22ac6283f413cb5308e8f9a52af4d/DECRETO018DE2017.pdf>

Flores, E. (2020). El derecho internacional de los derechos culturales. Figuras. Revista académica de investigación, 2(1), 69-77. <https://doi.org/10.22201/fesa.figuras.2020.2.1.132>

García, N. (1987). Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. En Políticas culturales en América Latina. Grijalbo.
<https://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/handle/123456789/373>

Giménez, G. (2016). Estudios sobre la cultura y las identidades sociales. ITESO.
<https://doi.org/10.2307/j.ctvdmwzr4>

Grupo técnico en materia de sistemas de información cultural, evaluación e indicadores. Comisión de Cultura de la FEMP. (2009). Guía para la evaluación de las políticas culturales locales. Federación Española de Municipios y Provincias.
<http://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/handle/123456789/611>

Hernández, J., Vial-Cossani, M. y Moller, F. (2022). Gestión pública subnacional y desarrollo territorial: análisis de los gobiernos departamentales de Colombia. Revista Venezolana de Gerencia, 27(100), 1345-1361. <https://doi.org/10.52080/rvgluz.27.100.4>

Hernández, O. (2019). La política de archivos como instrumento generador de gobernanza cultural y de ciudadanía: un estudio de caso sobre Colombia, 2015 a 2017. [Tesis de maestría, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales Flacso].
<https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/15670/2/TFLACSO-2019OGHN.pdf>

Instituto Departamental de Cultura y Turismo de Cundinamarca. (2018). Resolución 021 de 2018.

Instituto Departamental de Cultura y Turismo de Cundinamarca. (2019a). Cundinamarca, un nuevo liderazgo en cultura.

Instituto Departamental de Cultura y Turismo de Cundinamarca. (2019b). Resolución 421 de 2019.

Instituto Departamental de Cultura y Turismo de Cundinamarca. (2019c). Resolución 470 de 2019.

Lasso, A., Prado, E. y Giraldo, H. (2019). Revisión crítica del concepto de derechos culturales. Criterio Libre Jurídico, 16(1), 107-130. <https://doi.org/10.18041/1794-7200/clj.2019.v16n1.5791>

Martinell, A. (2017). Cultura y desarrollo: Reflexión sobre las nuevas funciones de las políticas culturales territoriales. En M. Rojas (coord.), La gestión cultural en 3D. Debates, desafíos y disyuntivas. Fondo de Cultura Económica.

Marún-Uparela, K. (2020). El enfoque cultural del desarrollo y los derechos culturales como propuesta para la redimensión de la reparación colectiva. Jurídicas, 17(2), 90-105. <https://doi.org/10.17151/jurid.2020.17.2.5>

Mesinas, M. (2017). Regímenes Internacionales, una herramienta teórica para comprender la implementación de los derechos culturales en México, ante la creación de la Ley General de Cultura. Cuicuilco. Revista de Ciencias Antropológicas, 24(68), 231-256.

Ministerio de Cultura de la República de Colombia. (2010). Compendio de políticas culturales. Ministerio de Cultura de la República de Colombia.
https://www.mincultura.gov.co/ministerio/politicas-culturales/compendio-politicas-culturales/Documents/compendiopoliticas_artefinalbaja.pdf

Ministerio de Cultura de la República de Colombia. (2013). Diagnóstico cultural de Colombia, hacia la construcción del índice de desarrollo cultural. Ministerio de Cultura de la República de Colombia. https://www.mincultura.gov.co/areas/fomento-regional/Documents/L_DiagnosticoDlloCultural_2013.pdf

Ministerio de Cultura de la República de Colombia. (2022). Plan Nacional de Cultura 2022-2032: Cultura para la protección de la diversidad de la vida y el territorio. Ministerio de Cultura de la República de Colombia. <https://www.mincultura.gov.co/planes-y-programas/Planes/plan%20nacional%20de%20cultura/Documents/2022/1%20Plan%20Nacional%20de%20Cultura%202022-2032.pdf>

Ministerio de Cultura de la República del Perú. (2020). Política nacional de cultura al 2030. Ministerio de Cultura de la República del Perú. https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/1025961/PNC_VERSI%C3%93N_FINAL_2.pdf?v=1595329988

Muñoz, A. (2018). Los derechos culturales: una categoría aún subestimada de derechos humanos. Anuario de Derechos Humanos, (14), 77-97. <https://doi.org/10.5354/0718-2279.2018.49162>

Observatorio de la Diversidad y los Derechos Culturales. (2007). Declaración de Friburgo de los Derechos Culturales. Universidad de Friburgo. <https://culturalrights.net/es/documentos.php?c=14&p=161>

Organización de las Naciones Unidas, ONU. (1948). Declaración universal de los derechos humanos, 10 de diciembre de 1948, Resolución 217 A (III). Naciones Unidas. <https://www.un.org/es/about-us/universal-declaration-of-human-rights>

Organización de las Naciones Unidas, ONU. (1966). Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos, 16 de diciembre de 1966, Resolución 2200 A (XXI). Naciones Unidas. <https://www.ohchr.org/es/instruments-mechanisms/instruments/international-covenant-economic-social-and-cultural-rights>

Palumbo, G., Tejada, G., Inche, J. y Gomero, J. (2022). Participación ciudadana y gestión pública en Lima, Perú. Revista Venezolana de Gerencia, 27(100), 1474-1488. <https://doi.org/10.52080/rvgluz.27.100.12>

Pont, J. (2016). Modelos innovadores de administración y gestión pública: Hacia la emergencia de nuevos paradigmas. Gestión y Análisis de Políticas Públicas, (16). <https://www.redalyc.org/pdf/2815/281548814001.pdf>

Rincón, A., Obando, E., Durand, L. y Alza, C. (2023). Ética, Estado y gestión pública en América Latina. Revista Venezolana de Gerencia, 28(101), 384-399. <https://doi.org/10.52080/rvgluz.28.101.24>

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Unesco, e Instituto de Estadística de la Unesco, UIS. (2009). Marco de Estadísticas Culturales de la Unesco (MEC). Unesco-UIS. <https://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/unesco-framework-for-cultural-statistics-2009-sp.pdf>

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Unesco. (2013). Reforzar la gobernanza de la cultura para aprovechar las oportunidades de desarrollo: Resultados del proyecto de banco de expertos de la Unesco-UE. Unesco.

https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/strengthening_the_governance_of_culture_es.pdf

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Unesco. (2014). Indicadores de cultura para el desarrollo: Manual metodológico. Unesco. https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/iucd_manual_metodologico_1.pdf

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Unesco. (2014). Indicadores de cultura para el desarrollo: Manual metodológico. Unesco. https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/iucd_manual_metodologico_1.pdf

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Unesco. (2001). Declaración Universal de la Unesco sobre la Diversidad Cultural, 2 de noviembre de 2001. Unesco. <https://www.unesco.org/es/legal-affairs/unesco-universal-declaration-cultural-diversity>

Valdez, A. (2022). Modelo de gestión pública: arquetipo burocrático y postburocrático. Revista Venezolana de Gerencia, 27(100), 1332-1344. <https://produccioncientificaluz.org/index.php/rvg/article/view/38776/43196>

Vich, V. (2014). Desculturizar la cultura: la gestión cultural como forma de acción política. Siglo Veintiuno Editores.

Wortman, A. (2017). Políticas culturales y legitimidad política en tiempos de crisis: el caso del Programa Puntos de Cultura en Argentina. Políticas Culturais em Revista, 10(1), 138-160. https://www.researchgate.net/publication/324955387_Políticas_culturales_y_legitimidad_política_en_tiempos_de_crisis_el_caso_del_Programa_Puntos_de_Cultura_en_Argentina

Yúdice, G. (2002). El recurso de la cultura usos de la cultura en la era global. Gedisa. <https://www.uv.mx/mie/files/2012/10/recurso-cultura.pdf>

Zapata, R. (2014). Índice de gobernanza intercultural (No. 3). Universitat Pompeu Fabra. <https://www.upf.edu/documents/3329791/3455370/igigitim.pdf/e8764f8e>

MESA XXXIV
Políticas Culturais
e Universidade

PLANOS DE DESENVOLVIMENTO INSTITUCIONAL DAS UNIVERSIDADES FEDERAIS BRASILEIRAS: A CULTURA ESTÁ NA AGENDA?

Raquel Leite Braz¹

RESUMO: O planejamento estratégico tornou-se uma ferramenta central para a administração das organizações. A conjuntura apresenta desafios que envolvem a necessidade de atender diversas demandas sociais, utilizar os recursos de maneira eficiente, garantir a precisão e a transparência das informações e ações desenvolvidas, além de assegurar a coerência entre elas. No contexto do planejamento estratégico universitário, o Plano de Desenvolvimento Institucional (PDI), além de ser um documento obrigatório, é uma ferramenta diagnóstica, propositiva e pedagógica para subsidiar o desenvolvimento da missão institucional. Este texto é a problematização de partida da pesquisa de doutoramento da autora e o objetivo da reflexão aqui apresentada é destacar a importância do PDI como estratégico para a agenda institucional das universidades e destacar a necessidade da cultura, já institucionalizada em documentos como políticas e planos culturais existentes, ou ainda não, estarem presentes nessa grande agenda política e de execução orçamentária que é o PDI. A definição de agenda nos estudos sobre implementação de políticas públicas relaciona-se ao momento em que os temas ou questões são relevantes a ponto de serem abordados pela governança. O texto questiona a presença das políticas culturais nas estratégias de gestão universitárias e mostra a importância delas configurarem nas agendas dessas instituições de ensino superior, considerando que o PDI é a principal agenda das políticas universitárias.

PALAVRAS-CHAVE: Plano de Desenvolvimento Institucional, Universidade, Cultura, Agenda política.

¹ Doutoranda em Educação (PPGE - UFOP) e Pró-reitora adjunta de Extensão e Cultura na Universidade Federal de Ouro Preto, raquel.leite@ufop.br

INTRODUÇÃO

A sociedade, cada vez mais exigente, pressiona por qualidade, esperando que os problemas sejam resolvidos mais rapidamente e que o desempenho das universidades públicas seja eficiente. Essas expectativas incluem a demanda por uma atuação mais proativa por parte da gestão pública, que deve focar na redução de riscos e no estabelecimento de um planejamento eficaz para as ações futuras. Dentro desse contexto, os desafios enfrentados envolvem a necessidade de atender diversas demandas sociais, utilizar os recursos de maneira eficiente, garantir a precisão e a transparência das informações e ações desenvolvidas, além de assegurar a coerência delas.

O planejamento estratégico tornou-se uma ferramenta central para a administração de todos os tipos de organizações, sejam elas com ou sem fins lucrativos, públicas ou privadas, grandes ou pequenas. Essa ferramenta envolve a identificação de ações que a organização pode adotar para enfrentar dificuldades e aproveitar oportunidades presentes em seu ambiente. Também proporciona o conhecimento de especificidades da instituição, o que a identifica e o que a diferencia das demais. Em essência, o planejamento estratégico é um processo orientado para a gestão das relações com o futuro, fortemente vinculado à definição de prioridades e à tomada de decisões em busca de resultados. Para tanto, preconiza a definição de objetivos claros e dos meios para alcançá-los, permitindo que as organizações projetem seu desenvolvimento de acordo com metas alinhadas à sua missão e visão institucionais.

As Instituições de Ensino Superior (IES) também estão inseridas nesse contexto de gestão organizacional. Contemporaneamente elas se transformam em organizações cada vez mais gerenciadas. O sistema de gestão pública exige que sejam desenvolvidos mecanismos eficazes de gestão e planejamento para responder às demandas sociais e às exigências legais. No entanto, é importante reconhecer que os objetivos das IES públicas diferem significativamente dos objetivos traçados para organizações privadas, uma vez que as IES públicas têm como missão primordial o ensino, além de desempenharem papéis essenciais em pesquisa e extensão. Essa diferença torna o processo de mensuração de resultados nas IES mais complexo, exigindo que as peculiaridades sejam levadas em consideração ao se elaborar o planejamento estratégico. O reconhecimento das especificidades das IES é indispensável para a

formulação de estratégias que respeitem sua missão educativa e contribuam para seu desenvolvimento institucional.

As IES têm a responsabilidade de trazer as demandas da sociedade para o ambiente acadêmico, integrando-as nas atividades de ensino, pesquisa e extensão, ao mesmo tempo em que promovem uma interação significativa entre a academia e a comunidade em que estão inseridas. Essas interações e esforços culminam na criação de situações de aprendizado e na formação crítica dos indivíduos, contribuindo para o desenvolvimento do capital humano, intelectual e tecnológico do país.

Na perspectiva do planejamento estratégico das universidades, o Plano de Desenvolvimento Institucional (PDI) é uma importante ferramenta de subsídio ao desenvolvimento da missão institucional. O Plano é um documento de caráter obrigatório que estabelece as estratégias planejadas pelas instituições, indicando e definindo caminhos a longo, médio e curto prazos.

“O PDI, elaborado para um período de cinco anos, é o documento que identifica a IES no que diz respeito à sua filosofia de trabalho, à missão a que se propõe, às diretrizes pedagógicas que orientam suas ações, à sua estrutura organizacional e às atividades acadêmicas que desenvolve e/ou que pretende desenvolver (Ministério da Educação, 2018, p. 12)”.

O Plano surge como um instrumento central das IES, atuando como guia para a definição das diretrizes estratégicas e operacionais das universidades. Ele constitui tanto uma forma de avaliação das instituições pelos órgãos responsáveis, como um plano para a melhoria e para o acompanhamento da implementação das ações traçadas pela Instituição, assim como um instrumento de gestão pública e de definição de investimentos orçamentários. O PDI agrega propostas direcionadas ao ensino, à execução de tarefas administrativas e à gestão financeira. Ele é diagnóstico, propositivo e pedagógico.

Uma etapa importante das políticas públicas é entrar na agenda governamental. Segundo Oliveira, Alves e Fichter Filho (2022), a definição de agenda compreende o momento em que os temas ou questões se tornam relevantes e são abordados pelos governos e pelo Estado. E a maior agenda das universidades hoje é o PDI.

A cultura é transversal ao ensino, pesquisa e extensão, além de ter potencial e importância indiscutível no objetivo do ensino superior definido na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB). Sendo assim, alguma ideia de cultura deveria ter protagonismo nos PDIs das universidades federais brasileiras. A presença da cultura nos Planos embasa a gestão universitária e garante a execução das políticas culturais das universidades.

A definição do conceito de cultura sempre apresentou desafios consideráveis. Não é por acaso que existem várias definições de cultura registradas. A palavra cultura é simultaneamente ampla e restrita.

“A palavra combina estranhamente crescimento e cálculo, liberdade e necessidade, a ideia de um projeto consciente, mas também de um adicional insusceptível de planejamento. E se isto pode afirmar-se da palavra, também poderá dizer-se de algumas das atividades que representa” (EAGLETON, 2005, p. 16).

A cultura é a conjugação dos modos de ser, viver, pensar e falar de uma dada formação social. Ela pode ser entendida como o processo pelo qual a humanidade atribui sentidos ao mundo e interage com a realidade, processo constantemente tensionado pela mudança e permanência. Destaca-se assim o simbolismo e a dinamicidade da cultura. Além disso, a cultura vem assumindo espaços próprios na estrutura organizacional das universidades. Muitas universidades têm setores administrativos da cultura dentro das Pró-reitorias de Extensão, das Pró-reitorias de Extensão e Cultura ou vinculados às reitorias. Contudo, nos últimos anos, quatro universidades federais criaram Pró-reitorias de Cultura próprias (Universidade Federal de Juiz de Fora, Universidade Federal do Ceará, Universidade Federal do Cariri e Universidade Federal de Minas Gerais), mostrando a relevância da cultura na missão universitária, refletindo no organograma institucional. Se considerarmos que nos organogramas universitários observa-se a existência de pró-reitorias finalísticas (ensino, pesquisa e extensão) e de pró-reitorias administrativas, que atuam como apoio para que as finalidades da universidade se concretizem, a cultura enquanto pró-reitoria estabelece uma demarcação que reafirma mais um pilar universitário. Logo, essas criações são

marcos administrativos simbólicos, pois nomeiam a cultura para além da sua existência oculta e da sua transversalidade no processo de ensino e no de aprendizagem.

A cultura não complementa a educação, ela é suplementar à educação. Ela agrega, acrescenta, expande a educação. Tal como na Geometria, os ângulos complementares são aqueles cuja soma resulta em 90° , já os ângulos suplementares, são aqueles cuja soma é igual a 180° . Ou seja, o resultado pode ser ampliado se a cultura for adicionada na equação do desenvolvimento institucional e da educação superior. Então, a cultura pode ser pensada como uma efetiva possibilidade de contribuir para a formação de uma sociedade mais humana, mais crítica, menos desigual, nas formas de fazer, de ser, de ver e de estar. O fomento à inventividade nas artes e nas humanidades, por exemplo, está fundamentado na libertação do pensamento, no estímulo à crítica consciente, na não repressão da diferença. Os equipamentos culturais e os projetos desenvolvidos pela comunidade universitária têm uma capilaridade e um potencial que deveriam ser estrategicamente apresentados como política das universidades. A universidade é ao mesmo tempo produto e produtora de cultura e é importante entender como essa ideia figura, ou não, nos seus planejamentos institucionais.

O objetivo deste artigo não é revisitar esse vasto e complexo percurso teórico-conceitual em busca de uma definição mais apropriada de cultura ou mesmo de pluralizar o conceito. Por isso a utilização do termo “ideia de cultura” uma vez que a pretensão é pautar a necessidade de que alguma ideia de cultura seja registrada como estratégia pelas instituições universitárias em seus planos de desenvolvimento institucional. Pois é nesse documento imprescindível e obrigatório que a presença das políticas culturais, já institucionalizadas ou não, deve se colocar.

DESENVOLVIMENTO

As universidades públicas enquanto Instituições Federais de Ensino Superior (IFES) representam um exemplo claro da complexidade organizacional na administração pública, abrigando diversos processos distribuídos em três grandes áreas: ensino, pesquisa e extensão. Estas instituições desempenham um papel crucial não apenas no âmbito acadêmico, mas também no social, político, econômico, artístico e cultural.

A LDB, estabelecida pela Lei n.º 9.394/1996, é o ponto de partida para a compreensão do marco regulatório que orienta a elaboração dos PDIs nas universidades brasileiras. A LDB enfatiza a autonomia universitária e a necessidade de planejamento institucional como parte da governança das instituições de ensino superior, destacando a importância de alinhar a missão institucional com as demandas da sociedade (BRASIL, 1996).

Desde o início do século XXI, o PDI foi se tornando o principal instrumento de planejamento e administração das Universidades. A legislação brasileira relacionada ao Plano das IES estabelece normas detalhadas para sua elaboração, modificação e utilização como documento essencial para diversos atos regulatórios. A avaliação institucional é um componente essencial do PDI e o Ministério da Educação fornece diretrizes e regulamentações específicas sobre a elaboração e revisão dos mesmos.

A Portaria MEC nº 1.466/2001, de 12 de julho de 2001, exige que os pedidos de autorização de cursos fora de sede sejam acompanhados pelo PDI, entre outros documentos. A Resolução CNE/CES nº 10, de 2002, dispõe sobre o credenciamento, transferência de manutenção, e outras atividades relacionadas às IES, determinando que o PDI seja desenvolvido em conjunto pela mantenedora e a mantida. Esse documento é necessário tanto para o credenciamento quanto para o credenciamento das instituições, podendo ser exigido em ações de supervisão do Ministério da Educação (MEC) e devendo ser atualizado em caso de modificações.

A Portaria MEC nº 7, de 19 de março de 2004, estabelece que qualquer alteração no PDI, especialmente em relação à inclusão ou exclusão de cursos, deve ser atualizada no Sistema SAPIENS. Similarmente, a Portaria nº 2.051, de 9 de julho de 2004, regulamenta que as Comissões Externas de Avaliação do Sistema Nacional de Avaliação da Educação Superior (SINAES) devem examinar o PDI como parte da documentação institucional.

O Decreto nº 5.224/2004, de 1º de outubro de 2004, que trata da organização dos Centros Federais de Educação Tecnológica (CEFETs) que se tornaram Institutos Federais (IFs), condiciona o credenciamento desses institutos à apresentação do PDI, juntamente com indicadores de desempenho institucional.

A Portaria MEC nº 4.361, de 29 de dezembro de 2004, também reforça a obrigatoriedade do PDI para o credenciamento e credenciamento das IES, bem como para os seus aditamentos.

A Portaria Normativa MEC nº 2, de 10 de janeiro de 2007, complementa essa regulamentação ao determinar que os cursos de Educação a Distância (EAD) devem estar previstos no PDI apresentado durante o credenciamento da instituição.

A Portaria Normativa nº 40, de 12 de dezembro de 2007, que institui o sistema e-MEC, estabelece que a Comissão de Avaliação deve analisar os dados inseridos no PDI durante visitas in loco. Esse sistema também exige que qualquer curso a ser autorizado conste no PDI e que mudanças nesse documento tramitem como aditamentos ao ato de credenciamento ou credenciamento.

A Resolução CNE/CES nº 3, de 14 de outubro de 2010, que regulamenta o credenciamento e credenciamento de universidades, exige a compatibilidade do PDI com a categoria de universidade, além de requerer a inserção eletrônica do PDI e outros documentos em sistemas específicos.

Por fim, a Resolução nº 1, de 11 de março de 2016, estabelece diretrizes para a oferta de programas e cursos de educação superior na modalidade a distância, determinando que o PDI deve incluir informações sobre os polos de EAD, a expansão de cursos, e outros detalhes relacionados à modalidade de ensino.

Complementando essa base legal, as orientações fornecidas pelo Ministério da Educação (MEC) através do manual "Orientações para a Elaboração do Plano de Desenvolvimento Institucional (PDI)" (MEC, 2018) servem como um guia prático para as universidades na construção de seus PDIs. Este documento fornece diretrizes específicas sobre como as instituições devem articular suas missões, metas, e planos de ação de forma coerente e alinhada com as políticas públicas de educação superior. Essas normas e resoluções destacam a centralidade do PDI no planejamento estratégico e na regulação das atividades das Instituições de Ensino Superior no Brasil, garantindo que ele seja um documento vivo, constantemente atualizado, e fundamental para a conformidade regulatória e o desenvolvimento institucional.

A universidade é contextualmente localizada, marcada por relações de poder e com vocação para motivar transformações sociais. Em um país de dimensões continentais como o Brasil, de imensa diversidade geográfica e cultural, as políticas

culturais não são uniformes. As universidades têm uma grande capilaridade espacial e possuem uma gama de equipamentos, projetos, programas e ações culturais. Sendo assim, mesmo que indiretamente, as IES têm responsabilidades no campo da gestão cultural, inclusive no que diz respeito ao financiamento de processos inerentes às políticas de cultura necessárias ao cumprimento de seus papéis institucionais.

O Forcult (Fórum de Gestão Cultural das Instituições Públicas de Ensino Superior Brasileiras), criado há sete anos, reúne agentes culturais com atuação nas Instituições Públicas de Ensino Superior (IPES) para promover a reflexão crítica, a orientação e o acompanhamento de políticas culturais e da gestão de cultura nessas instituições. Podem fazer parte do Fórum qualquer membro da comunidade universitária atuante no campo da cultura, sejam gestores, profissionais técnico-administrativos, produtores culturais, agentes culturais, pesquisadores e/ou discentes, cuja atuação inclua a cultura nas suas múltiplas dimensões e nos diversos segmentos no âmbito do ensino, pesquisa e extensão. Ele vem pautando o papel das IPES em relação à cultura e ao seu desenvolvimento, dado que esta é uma das finalidades do ensino superior estabelecidas pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (Art. 43 da Lei no 9.394/96), Brasil (1996). Conforme discussões realizadas e documentos produzidos no âmbito do Fórum (Forcult, 2024), observamos que a gestão da cultura nas universidades ainda é precária na maioria das instituições. Entretanto, vem ganhando lugar em algumas universidades, inclusive com a criação de pró-reitorias de Cultura, como recentemente, em 2022, na UFMG.

Na carta de Goiânia de 2023, o Fórum de Pró-Reitores e Pró-Reitoras de Extensão Das Instituições Públicas Educação Superior Brasileiras (2023) defendeu o fortalecimento da articulação e da interação interinstitucional nas ações de interface entre extensão e cultura, bem como a ampliação da participação nos comitês e fóruns de gestão cultural. Ressaltou, neste sentido, a busca pela garantia de recursos e acesso a editais de fomento à cultura.

Nos encontros regionais e nacionais desses fóruns são apresentados estudos e levantamentos sobre as políticas e os planos de cultura existentes nas IFES, assim como é gasto um esforço orientativo para que as instituições construam esses documentos. Com esse movimento coletivo e o esforço dos servidores que atuam na gestão cultural das instituições de ensino superior, muitas universidades já aprovaram suas políticas de

cultura e seus planos de cultura, ou estão em processo de construção. Porém, ainda não foi efetivamente pautado por eles qual a relação que esses documentos estabelecem, deveriam ou poderiam estabelecer, com os PDIs.

CONCLUSÃO

Com o retorno, em 2023, da existência do Ministério da Cultura no organograma governamental e o crescimento e consolidação do Forcult, tem ocorrido movimentações em prol do fortalecimento da cultura nas universidades públicas, o que tem sido fundamental para o avanço das políticas culturais e institucionalização da gestão cultural nas IES. Isso reafirma o princípio constitucional de democratização do acesso aos bens culturais, do apoio, defesa, valorização e reconhecimento da diversidade cultural das instituições formadoras e, conseqüentemente, a importância da gestão e da produção cultural universitária para a concretização dessa diretriz. Isso só é possível com planejamento, estratégia, investimento e orçamento, conteúdos que devem ser tratados nos PDIs. Sendo a cultura indispensável para a formação humana e o exercício pleno da cidadania, ela deveria estar de alguma forma sistematizada na política institucional das universidades.

Os Planos de Desenvolvimento Institucional das Universidades são a base do planejamento estratégico dessas instituições. Esse documento reflete a relação entre Estado, Sociedade e Educação e apresenta formas de atender as políticas educacionais. É preciso fomentar a relação entre cultura e educação superior e isso perpassa ela estar presente como estratégia de planejamento e desenvolvimento institucional.

A cultura pode ser pensada como uma efetiva possibilidade de contribuir para a formação de uma sociedade mais humana, mais crítica, menos desigual, nas formas de fazer, de ser, de ver e de estar. O fomento à inventividade nas artes e nas humanidades, por exemplo, está fundamentado na libertação do pensamento, no estímulo à crítica consciente, na não repressão da diferença. Ademais, as universidades também são formadoras de agentes culturais, não só no que diz respeito à formação profissional em culturas e artes, mas como uma formação cidadã em todos os âmbitos, na qual a cultura e as artes fazem parte.

A diversidade da questão cultural e a dificuldade de enxergá-la como processo estratégico limita sua aparição nos planos enquanto ferramenta pensada para o desenvolvimento institucional e para amparar os processos de ensino, de pesquisa e de extensão propostos pelas universidades. Sendo assim, a cultura regularmente não é abordada ou é abordada de forma generalista, mas não apresentada como passível de fomento direto ou na centralidade de objetivos e metas estabelecidas como estratégicas.

Ao explorar a interação entre planejamento estratégico e a cultura nos PDIs, este artigo buscou problematizar a presença das políticas culturais nas estratégias de gestão universitárias e mostrar a importância delas configurarem nas agendas institucionais.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Constituição (1988). Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal, 1988. Art. 215.

_____. Conselho Nacional de Educação. Câmara de Educação Superior. Resolução CNE/CES nº 10, de 3 de outubro de 2002. Dispõe sobre o credenciamento, a transferência de manutenção e outras atividades das IES. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 4 out. 2002. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/rces10_02.pdf Acesso em: 10 de fevereiro de 2025.

_____. Conselho Nacional de Educação. Câmara de Educação Superior. Resolução CNE/CES nº 3, de 14 de outubro de 2010. Dispõe sobre o credenciamento e credenciamento de universidades e requisitos do PDI. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 15 out. 2010. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=75871-rces003-10-pdf&category_slug=novembro-2017-pdf&Itemid=30192 Acesso em: 10 de fevereiro de 2025.

_____. Conselho Nacional de Educação. Resolução nº 1, de 11 de março de 2016. Estabelece diretrizes para cursos de Educação a Distância e requisitos do PDI. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 14 mar. 2016. Disponível em:

http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=35541-res-cne-ces-001-14032016-pdf&category_slug=marco-2016-pdf&Itemid=30192
Acesso em: 10 de fevereiro de 2025.

_____. Decreto nº 5.224, de 1º de outubro de 2004. Dispõe sobre a organização dos Centros Federais de Educação Tecnológica e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 4 out. 2004. Disponível em:

https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2004/decreto/d5224.htm. Acesso em: 10 de fevereiro de 2025.

_____. Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. *Diário Oficial da União: seção 1*, Brasília, DF, 23 dez. 1996. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9394.htm. Acesso em: 10 de fevereiro de 2025.

_____. Ministério da Educação. Orientações para a elaboração do Plano de Desenvolvimento Institucional (PDI). Brasília: MEC/SESu, 2018.

_____. Ministério da Educação. Portaria nº 1.466, de 12 de julho de 2001. Dispõe sobre a exigência do PDI para pedidos de autorização de cursos fora de sede. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 13 jul. 2001. Disponível em: <https://institucional.ufrj.br/pdi/files/2016/07/p1466.pdf>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2025.

_____. Ministério da Educação. Portaria nº 2.051, de 9 de julho de 2004. Regulamenta a análise do PDI pelas Comissões Externas de Avaliação do SINAES. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 12 jul. 2004. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/arquivos/pdf/PORTARIA_2051.pdf Acesso em: 10 de fevereiro de 2025.

_____. Ministério da Educação. Portaria nº 4.361, de 29 de dezembro de 2004. Regulamenta a obrigatoriedade do PDI para credenciamento e credenciamento das IES. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 30 dez. 2004. Disponível em:

http://portal.mec.gov.br/seed/arquivos/pdf/port_4361.pdf Acesso em: 10 de fevereiro de 2025.

_____. Ministério da Educação. Portaria nº 7, de 19 de março de 2004. Estabelece a atualização do PDI no Sistema SAPIENS para inclusão ou exclusão de cursos. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 22 mar. 2004. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/sesu/arquivos/pdf/pdi/portaria%20sesu%20n07%20de%2019%20de%20marco%20de%202004.pdf> Acesso em: 10 de fevereiro de 2025.

_____. Ministério da Educação. Portaria Normativa nº 2, de 10 de janeiro de 2007. Regulamenta a inclusão de cursos de Educação a Distância no PDI. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 11 jan. 2007. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/sesu/arquivos/pdf/pdi/port%20normativa%20n2%20de%2010%20de%20janeiro%20de%202007.pdf> Acesso em: 10 de fevereiro de 2025.

_____. Ministério da Educação. Portaria Normativa nº 40, de 12 de dezembro de 2007. Institui o sistema e-MEC e determina a obrigatoriedade do PDI nas avaliações institucionais. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 13 dez. 2007. Disponível em: https://download.inep.gov.br/educacao_superior/censo_superior/legislacao/2007/portaria_40_12122007.pdf Acesso em: 10 de fevereiro de 2025.

EAGLETON, Terry. A ideia de cultura. Tradução de Álvaro Hattnher. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

FÓRUM DE GESTÃO CULTURAL DAS INSTITUIÇÕES PÚBLICAS DE ENSINO SUPERIOR BRASILEIRAS. Arquivos e documentos orientadores oficiais do FORCULT. Disponível em: <https://forcultnacional.ufg.br/documentos-orientadores/>. Acesso em: 14 janeiro de 2025.

FÓRUM DE PRÓ-REITORES E PRÓ-REITORAS DE EXTENSÃO DAS INSTITUIÇÕES PÚBLICAS DE EDUCAÇÃO SUPERIOR BRASILEIRAS. Carta de Goiânia do 52º Fórum de Pró-Reitores de Extensão. 2023. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/694/o/Carta_de_Goiania_-_FORPROEX_dez2023.pdf. Acesso em: 14 de janeiro de 2025.

OLIVEIRA, B. R. de; ALVES, M. M. F.; FICHTER FILHO, G. A. Contextos e trajetórias para a análise de políticas públicas: Aportes teóricos para o campo da educação. *Revista Ibero-Americana de Estudos em Educação*, Araraquara, v. 17, n. esp. 3, p. 2095–2117, 2022.

II MAPEAMENTO CULTURAL DA UFMG 2022-2023

— RESULTADOS E REFLEXÕES —

Mônica Medeiros Ribeiro¹

Fernando Mencarelli²

RESUMO: Neste texto são apresentados alguns dos mais relevantes resultados finais da pesquisa II Mapeamento Cultural da UFMG- 2022-2023, referentes aos tipos de agentes culturais, vinculação de suas ações com campos culturais, áreas de conhecimento e com as etapas do ciclo de cultura. Com o objetivo de conhecer os agentes culturais e suas práticas na universidade, a Pró-reitoria de Cultura da UFMG realizou o II Mapeamento Cultural. A metodologia quanti-qualitativa teve como instrumento de coleta de dados o formulário do *googleforms* e para análise dos dados foram utilizados os programas *Pythonm*, *Pandas*, *Matpotlib* e *Google Sheets*. A realização consecutiva de mapeamentos culturais incrementa o conhecimento do território de cultura da universidade e subsidia a elaboração do documento de Política Cultural e do Plano de Cultura da UFMG.

PALAVRAS-CHAVE: Mapeamento Cultural, UFMG, Política Cultural.

¹ Professora Associada da UFMG. Pró-reitora adjunta de Cultura da UFMG. monicaribeiro@yahoo.com

² Professor Titular da UFMG. Pró-reitor de Cultura da UFMG. fernandomencarelli@gmail.com

Introdução

As práticas culturais na UFMG se dão de modo diverso nas mais variadas unidades e espaços culturais da instituição. O (re) conhecimento dos agentes, projetos e espaços culturais na universidade é necessário para que se possa construir uma política de cultura na universidade que represente o diverso território cultural que viemos construindo. Portanto, a partir da necessidade de atualizar o inventário dos agentes culturais, suas práticas, ações e parceiros internos e externos à universidade, a Pró-reitoria de Cultura da UFMG (PROCULT/UFMG) realizou o II Mapeamento Cultural da UFMG, referente aos anos 2022 e 2023.³ A pesquisa de mapeamento, iniciada em novembro de 2023, dá continuidade às ações da PROCULT que visam subsidiar a construção da

Política Cultural da UFMG.⁴

Por meio do mapeamento cultural, torna-se possível documentar e retratar agentes, espaços e práticas culturais. O objetivo geral desta pesquisa foi conhecer o contexto dos agentes e de suas práticas culturais na universidade afim de subsidiar a construção do documento de Política Cultural da UFMG e do próximo Plano de Cultura da UFMG.

Para o alcance dos objetivos citados, utilizou-se questionário semiaberto do *google forms* como instrumento de coleta de dados. Posteriormente, procedeu-se à tabulação, análises estatísticas, análises qualitativas, georreferenciamentos e leituras crítico-interpretativas das informações obtidas dos dados coletados.

A pesquisa iniciou-se com a elaboração do projeto de pesquisa, seguida de ampla divulgação da mesma, por meio das mídias digitais institucionais. Em seguida,

³ A equipe da PROCULT responsável pelo II Mapeamento Cultural da UFMG 2022-2023 é composta pela Profª. Mônica Medeiros Ribeiro (coord. da pesquisa), Prof. Fernando Mencarelli, Thobila Gabriela de Lima Costa e Sousa, Naiara Pinheiro de Castilho, Ludmila de Paula Soares e Bárbara Ester Profeta da Luz Siqueira. O analista de dados Ângelo Pinheiro Borges trabalhou junto à equipe realizando a análise estatística dos dados. Site dos resultados dos Mapeamentos Culturais da UFMG: <<https://www.ufmg.br/mapadacultura/resultados-2022-2023/>>

⁴ A elaboração da Política Cultural da UFMG está prevista no PDI 2024-2029 e a proposição da metodologia de construção do documento de Política Cultural bem como a sistematização do mesmo estará a cargo do Conselho de Política Cultural da PROCULT/UFMG.

foi enviado um questionário/formulário on-line (*Google Forms*), composto de perguntas fechadas e abertas, a toda a comunidade universitária.

Foram 528 respondentes iniciais. Entretanto, 199 pessoas não puderam seguir no formulário. Dessas 199, 34 não tinham vínculo ou não concordaram com o termo e 165 não se identificaram como agente cultural. As 329 (62%) restantes seguiram no formulário após consentimento.

Na segunda fase do mapeamento, os dados foram tabulados, georreferenciados e também sistematizados em planilhas, mapas interativos, listas e infográficos. Para analisar e sintetizar os dados coletados, utilizou-se uma combinação de ferramentas e métodos. Os dados dos formulários foram analisados por meio da linguagem de programação *Python*, na qual foram aplicadas técnicas estatísticas básicas para calcular distribuições de frequência, percentuais e outras medidas descritivas essenciais. Especificamente foram utilizadas bibliotecas como o *Pandas* para manipulação de dados e *Matplotlib* para a geração de gráficos. Para a elaboração das tabelas, foi utilizado o *Google Sheets*. Adicionalmente, análises geoespaciais foram conduzidas utilizando, mais uma vez, *Python* com API do *Google Maps* para gerar as coordenadas e o software *QGIS 3.36.0*, permitindo a visualização da distribuição geográfica dos participantes na região de Belo Horizonte e Minas Gerais.

A terceira fase da pesquisa, referente à interpretação crítico-reflexiva dos dados, foi finalizada no mês de junho. Os resultados foram apresentados em dois eventos nacionais e um internacional. A apresentação dos resultados à comunidade interna e externa à UFMG foi realizada em julho e novembro de 2024. O lançamento da página do II Mapeamento Cultural da UFMG — composta de texto geral sobre o mapeamento realizado, descrição da equipe de pesquisadores, textos produzidos a partir da pesquisa, apresentação dos resultados finais na forma de infográficos, mapas interativos, foi realizado na semana do dia 16 de dezembro de 2024. Assim, foi gerado um conjunto de informações sobre território cultural da universidade e seus sujeitos de cultura, com recorte temporal referente aos anos 2022 e 2023.

Este mapeamento cultural não buscou recensar todos/as os/as agentes e atividades culturais que se encontram e são realizadas na universidade. A interpretação dos resultados da pesquisa, portanto, levou em consideração o recorte temporal (2022 e

2023) e o fato de que os resultados decorrem das informações fornecidas pelos participantes voluntários.

Neste texto são apresentados alguns dos mais relevantes resultados finais da pesquisa II Mapeamento Cultural da UFMG-2022-2023, referentes aos tipos de agentes culturais, vinculação de suas ações com campos culturais, áreas de conhecimento e com as etapas do ciclo de cultura.⁵

Resultados e discussão

Primeiramente, faz-se necessário reforçar que uma vez que o questionário dificulta a verificação da autenticidade das respostas dadas, o levantamento realizado está pautado na premissa de comprometimento ético dos respondentes. Assim, os resultados do Mapeamento Cultural da UFMG decorrem dos diversos modos de autoidentificação dos respondentes, bem como da capacidade de descreverem suas ações, parcerias e lugares de atuação.

Constatou-se que o índice de respostas ao questionário pelo *Google Forms* foi aquém do esperado. De um universo de aproximadamente 51.500 possíveis respondentes — membros da comunidade da UFMG —, a pesquisa alcançou 1%. Desses 1%, apenas 62% participaram efetivamente da pesquisa, ou seja, 0,6% da comunidade total.

Chama a atenção os interessados em participarem de uma pesquisa de mapeamento cultural que não se identificaram com nenhum tipo de agente cultural disponibilizado no questionário. A compreensão utilizada de agente cultural segue o disposto na Política Nacional de Cultura Viva do Ministério da Cultura (2014):

Os agentes culturais são "sujeitos ou grupos que atuam e são reconhecidos em diferentes áreas de expressão cultural, tais como: música, dança, teatro, literatura, audiovisual,

⁵ UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION. The 2009 Unesco Framework For Cultural Statistics (FCS). Quebec: Unesco Institute For Statistics, 2009. Disponível em: <
http://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/unesco-framework-for-cultural-statistics-2009-en_0.pdf
>. Acesso em 10 de out de 2020.

artes visuais, culturas populares, cultura digital, entre outras. Eles são os protagonistas da produção, difusão, circulação, consumo e preservação de bens e expressões culturais (Lei nº 13.018/2014).

As opções de marcação disponibilizadas aos participantes da pesquisa foram 1- identifique-me com mais de um tipo de agente cultural; 2- atuo em campo relacionado as artes e culturas (produtor cultural /executivo, comunicação de cultura, política cultural, setores administrativos e outros relacionados ao campo cultural produtor cultural /executivo, comunicação de cultura, política cultural, setores administrativos e outros relacionados ao campo cultural); 3- artista; 4- curador; 5- gestor de cultura; 6- mestre de saberes tradicionais ou que atua em campo relacionado às práticas da tradição; 7- pesquisador e/ou professor; 8- técnico de luz, som, audiovisual, música e coreógrafo. Tais tipos de agentes culturais referem-se a atividades contempladas pelo quadro de servidores da UFMG, dada a existência de cursos de artes, formações transversais, espaços culturais com gestores de cultura e produtores. Pode-se, entretanto, pensar que poderia ter mais uma opção de escolha que abrisse espaço para o que não foi previsto, como “outro”. Possivelmente, esse espaço para o diverso poderia ter resultado na participação de alguns tantos que não se identificaram com as opções ofertadas.

Em relação ao tipo de agente cultural, os respondentes podiam se autoidentificar com apenas um tipo (235 participantes escolheram essa opção) ou mais de um tipo de agente cultural (95 participantes escolheram essa opção). Entre os que se autoidentificaram com apenas um tipo de agente cultural, a distribuição foi de 32% artista e 27% pesquisador/professor(a), categorias mais frequentemente escolhidas, seguidas dos que se manifestaram como produtor cultural/executivo, comunicação de cultura, política cultural, setores administrativos e outros relacionados ao campo cultural (21%). Também foram identificados entre os tipos de agente cultural 8% de curadores, 7% de gestor (a) de cultura, 4% de técnico (a) de luz/som/coreógrafo e 1% mestres de saberes tradicionais ou que atuam em campo relacionado às práticas da tradição. A tabela 1 apresenta a distribuição daqueles que se autoidentificaram com apenas um tipo de agente cultural.

Tabela 1 – Distribuição de respondentes segundo autoidentificação com apenas um Tipo de Agente Cultural

Tipo de agente cultural	Percentual (%)
Artista	32
Pesquisador (a) /Professor (a)	27
Produtor (a) cultural/ Produtor (a) executivo	21
Curador (a)	8
Gestor (a) de Cultura	7
Técnico (a) de luz, som, coreografia	4
Mestre de saberes Tradicionais ou Relacionado às práticas da tradição	1
Total	100

Fonte: Dados da pesquisa, 2024

Sem diferenciar quem se auto identificou com um ou mais tipos de agente cultural, a distribuição deu-se da seguinte forma:

Tabela 2 – Distribuição de respondentes segundo Tipo de Agente Cultural – Geral

Tipo de agente cultural	Percentual (%)
Artista	79,8
Pesquisador (a) /Professor (a)	75,5
Produtor (a) cultural/ Produtor (a) executivo	57,4
Curador (a)	29,8
Gestor (a) de Cultura	24,5
Técnico (a) de luz, som, coreografia	14,9
Mestre de saberes Tradicionais ou Relacionado às práticas da tradição	5,3

Fonte: Dados da pesquisa, 2024

De modo geral, os participantes da pesquisa se autoidentificaram como artistas, seguido de professor (a) / pesquisador (a) e que atua em campo relacionado às artes e culturas (produtor (a) cultural, produtor (a) executivo, comunicação de cultura, política cultural, setores administrativos, infraestrutura e outros). Nota-se que quando os agentes marcaram mais de um tipo de atividade, a curadoria cresceu 22%, ocorrendo crescimento percentual também relacionados a gestor (a) de cultura, técnico de luz, som e coreógrafo e mestre de saberes tradicionais ou relacionados a práticas da tradição. Tal crescimento parece revelar que as atividades curatoriais, de gestão cultural, técnicos em artes e mestres de saberes tradicionais são praticadas por agentes culturais que são artistas, pesquisadores (as) / professores (as) e produtores (as) culturais.

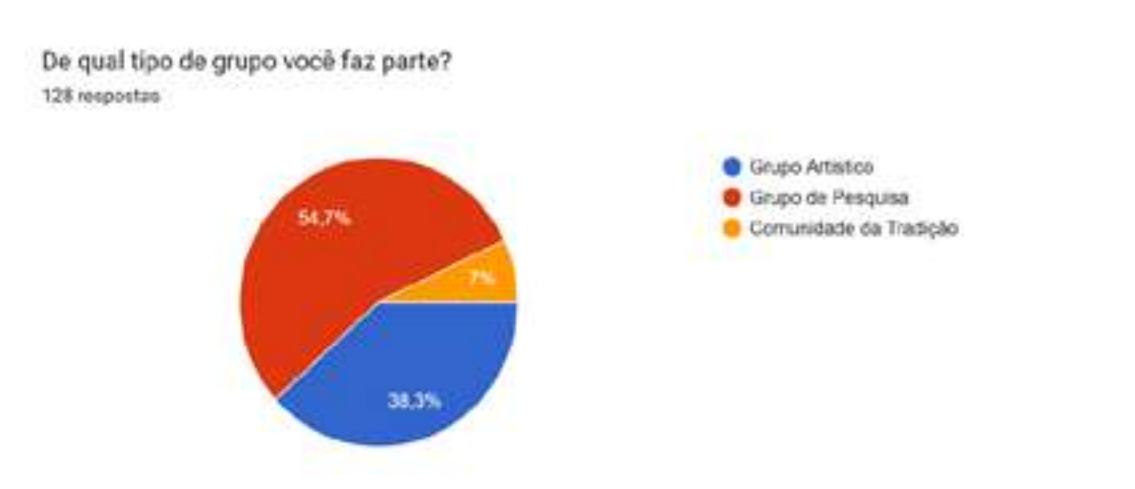
Em relação aos agentes culturais da UFMG, buscou-se saber acerca do vínculo que possuem com a instituição: estudante, docente, técnico-administrativo em educação, funcionário terceirizado ou aposentado. Da análise dos dados, apreende-se que 51,4% dos respondentes são estudantes da UFMG, nos vários níveis de ensino, 23,7% são docentes e 17,6% são Técnicos Administrativos em Educação (TAE), 4,6% são funcionários terceirizados e 2,7% aposentados. A expressiva participação de estudantes, mais que a metade dos respondentes, repete-se neste segundo mapeamento e denota seu engajamento com as ações de política cultural da instituição.

Além de se identificarem como agentes culturais, os participantes da pesquisa puderam se identificar também como parte de agente cultural coletivo e como gestor de espaço cultural, interno ou externo à UFMG. É importante reiterar que como agente cultural compreende-se, de acordo com Teixeira Coelho (1997), aquele/a que, seja grupo ou pessoa, atua, produz, divulga, pesquisa ou gerencia atividades artístico-culturais. Essa atuação não está circunscrita ao ambiente da UFMG, ou seja, o agente pode ser um ator, atriz, performer, músico, pesquisador, divulgador, produtor, pintor etc. com atuação externa à UFMG, desde que esteja vinculado à UFMG, por meio de estudo ou trabalho. Já os agentes culturais coletivos são grupos ou coletivos que atuam, produzem, divulgam, pesquisam ou gerenciam atividades artístico-culturais no âmbito da UFMG. A atuação do agente cultural coletivo pode se dar como grupo de

pesquisa em Artes e Culturas, grupos ou coletivos artísticos e como membro de comunidades tradicionais.

Quando os participantes foram perguntados se faziam parte de algum grupo de pesquisa e/ou artístico ou de comunidades tradicionais, 61,1% responderam que não e 38,9% disseram que sim. Desses 38,9% têm-se a seguinte distribuição:

Gráfico 01- Distribuição dos agentes Culturais Coletivos



Fonte: Dados da pesquisa, 2024.

Em relação à participação em grupos e coletivos, aposentados e professores mostram-se mais ativos em grupos de pesquisa comparados a estudantes, funcionários terceirizados e técnicos. Nota-se que nos grupos de pesquisa 50% são docentes, seguido de 34% de estudantes e 10% de servidores técnicos. Já nos grupos artísticos, a maioria é estudante (57%), e em sequência tem-se os técnicos (18%) e docentes (14%). 78% daqueles que declararam fazer parte de comunidades da tradição são estudantes, seguidos dos docentes e técnicos que computam 11% cada nessas comunidades.

Tabela 3 –Distribuição de respondentes segundo vínculo com a UFMG em relação aos grupos e coletivos culturais (%)

Vínculo com a UFMG	Comunidade da Tradição	Grupo Artístico	Grupo de Pesquisa

Estudante	78	57	35
Técnico-administrativo em Educação	11	19	10
Docente	11	14	50
Funcionário(a) Terceirizado(a)	0	6	1
Aposentado(a)	0	4	4
Total	100	100	100

Fonte: Dados da pesquisa, 2024.

A partir desses dados, evidencia-se a escassa participação de TAES em grupos de pesquisa em artes e culturas, bem como a necessidade de se incentivar a presença de docentes em grupos artísticos, que são majoritariamente constituídos por estudantes. A convivência, equiparada em quantidade, dos diversos agentes culturais, em termos de vínculo com a instituição, nos diferentes grupos e coletivos é fundamental para que se possa compartilhar conhecimentos e saberes ampliando as ações de qualificação artística e cultural de toda a comunidade acadêmica por meio do trânsito e co-presença dos agentes culturais em coletividades.

Outro dado expressivo é a pequena participação de docentes, aposentados e funcionários terceirizados em comunidades da tradição. Considera-se importante indagar e refletir acerca do motivo dessa pequena participação que pode refletir a valorização das práticas tradicionais no âmbito acadêmico.

Os participantes que se identificaram como gestores de espaços culturais conformam 8,5% do total. Entre esses, 42,9% gerem espaços culturais da UFMG e 57,1% gerem espaços externos à universidade, sendo que 67,9% são gestores de apenas um espaço cultural e 32.1% de mais de um tipo de espaço cultural.

Aos participantes foi perguntado acerca da relação de suas atividades com 53 campos culturais⁶, sendo que eles poderiam marcar apenas um campo ou até três

⁶ Arquivos; Acervos; Arte de rua; Arte Digital; Artes Integradas; Artesanato; Cinema; Circo; Comunicação; Conservação; Cosmologias; Cultura de matriz africana; Cultura Cigana; Cultura Digital;

campos culturais. Os participantes que vincularam suas ações culturais a um único campo cultural apresentam distribuições específicas por grupo ocupacional. Aposentados contribuem igualmente para as artes visuais, música e patrimônio imaterial. Entre os docentes, a música é predominante, com 40% deles atuando nesse campo cultural. Da mesma forma, 20% dos estudantes e 25% dos TAES também se concentram em música. Os terceirizados, por outro lado, estão majoritariamente ligados a Museu, com 40%.

Os cinco campos culturais mais correlacionados às atividades culturais dos respondentes, seja quando relacionaram a um campo seja a mais que um, foram as Artes Visuais (28,40%), a Música (29,59%), Artes Audiovisuais (22,49%), Produção Cultural (21,89%) e Literatura (23,67%), quando esses se autodeclararam estudantes. Quando docentes, os cinco campos mais correlacionados foram Pesquisa e ensino em artes e culturas (29,49%), Artes Visuais (26,92%), Teatro (25,64%), Música (29,49%) e Literatura (21,79%). Quando aposentado, os cinco campos foram Pesquisa e ensino em artes e cultura (44,44%), Literatura (33,33%), Teatro (33,33%), Patrimônio Imaterial (33,33%), Artes Integradas (22,22%). Já os técnicos-administrativos relacionaram suas atividades à Produção Cultural (31,03%), Música (27,59%), Dança (18,97%), Literatura (17,24%) e Teatro (17,24%) e os funcionários terceirizados relacionaram suas atividades à Museu (40%), Patrimônio Imaterial (26,67%), Comunicação (33,33%), Música (20%) e Literatura (20%).

Considerando as combinações de campos culturais, mais de 12 mil configurações foram registradas quando os participantes declararam que suas ações culturais tinham relação com mais de um campo cultural. Entre elas, as combinações mais frequentes foram: Artes visuais, Literatura e Livro; Artes audiovisuais, Artes visuais e Literatura; Gestão Cultural, Pesquisa e ensino em artes e cultura e Produção Cultural; além de Artes audiovisuais, Artes visuais e Fotografia; Acervos, Patrimônio Imaterial, Patrimônio Material. Em seguida, os participantes puderam descrever, de modo sucinto,

Cultura Estrangeira; Cultura Indígena; Cultura LGBTQI+; Cultura Urbana; Dança; Desenho; Design; Festas Populares; Fotografia; Gastronomia; Gestão Cultural; Jogos Eletrônicos; Impressos e outros suportes; Jornalismo; Literatura; Livro; Manifestações étnico-culturais; Meio Ambiente; Mídias Sociais; Moda; Museu; Música; Novas Mídias; Ópera; Patrimônio Imaterial; Patrimônio Material; Performance; Pesquisa e Ensino em Culturas e Artes; Produção Cultural; Publicidade; Rádio; Redes Sociais; Restauração; Teatro; Televisão; Tradições; Vídeo.

suas ações culturais. Por meio do estudo dessas descrições, pode-se dizer que as ações mostram um amplo espectro de envolvimento no campo das artes e cultura, desde a criação e pesquisa até a educação e preservação, destacando a diversidade de papéis que os indivíduos podem desempenhar nesse setor.

Analisando a relação entre o tipo de agente cultural e um campo cultural, observamos que os artistas estão principalmente envolvidos com música (33%), artes visuais e teatro (ambos 11%), seguidos por fotografia e literatura (8% cada). Aqueles envolvidos com artes e culturas mais amplamente associam-se a museu (25%), gestão cultural e produção cultural e música, (12,5% cada). Os curadores dividem suas atividades entre a cultura de matriz africana e música, com 50% de atuação em cada área. Nota-se a presença de um gestor cultural integralmente no campo “museu” (100%). Quando professor (a) e/ou pesquisador (a), 28,5% associaram suas atividades à Literatura, 14,29% a Museu, a mesma porcentagem a Patrimônio Imaterial e 7,4 % a Artes Integradas. Também se observa que apenas 1 técnico de luz, som, audiovisual, música e coreografia relacionou sua atividade 100% ao campo cultural do teatro. Para os agentes que se identificam com mais de um tipo de agente cultural, a música também é a área predominante (31%), seguida por Dança, Fotografia e Teatro, cada um com 12,5% de representação.

De modo geral, os campos culturais mais relacionados às ações culturais dos respondentes foram Música, Artes Visuais, Pesquisa e Ensino em Artes e Cultura, Produção Cultural e Literatura.

Também foi perguntado aos participantes a qual ou a quais áreas de conhecimento se vinculavam suas atividades culturais. Nota-se que 73,7% declararam que suas ações se relacionam a mais de uma área de conhecimento e 26,3% a uma única área. 26% dos que relacionaram suas ações culturais exclusivamente a uma área de conhecimento, 37% estão envolvidos com as artes, seguidos por 18% em música e 9% em letras. Entre aqueles que se envolvem com mais de uma área (73,7% dos respondentes), as artes predominam com 69%. Em seguida, está a produção cultural, com 34%, e a educação, com 33%. Música, história e letras também são significativas, com 25%, 24% e 22% respectivamente.

Quando foram correlacionados os tipos de agentes culturais que se identificaram com apenas um tipo de agente e as áreas de conhecimentos mais associadas a suas ações, tivemos a seguinte configuração. Os técnicos(as) de luz, som, audiovisual, música e coreógrafo (a) associaram suas atividades às áreas de conhecimento da Produção Cultural (30,77%), Artes (23,08%), Educação (23,08%); os pesquisadores (as)/professores(as) às Artes (15,34%), Educação (10,80%) e História (10,23%); os mestres de saberes tradicionais à História (33,33%), Antropologia (16,67) e Artes (16,67%); os gestores de cultura às Artes (15,38%), Educação e História (11,54% cada); curadores relacionaram suas ações às áreas de Filosofia (28,57%), Ciência da Informação e Educação Física (14,29% cada); os que atuam em campo relacionado às artes e culturas de modo ampliado relacionaram suas ações prioritariamente à Produção Cultural (16,45%), Artes (13,82%) e Educação (8,55%); enquanto os artistas às Artes (29,49%), Letras (10,26%), Comunicação e Música (7,69% cada).

Quando os participantes declararam ter se identificado com mais de um tipo de agente cultural, às áreas de conhecimento mais frequentes foram Artes (21,33%), Produção Cultural (11,33%), Educação (10,33%) e Música (9%).

Em geral, as cinco áreas de conhecimento mais correlacionadas às ações culturais dos participantes da pesquisa foram Artes (60%), Produção Cultural (26,14%), Educação (25,53%), Música (23,4%) e Letras (18,54%).

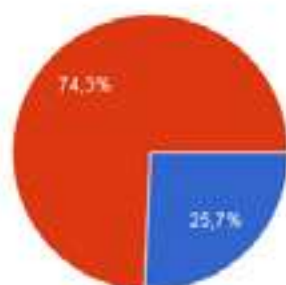
Sublinha-se a expressiva vinculação das ações culturais dos respondentes a mais de um campo cultural, gráfico 02, assim como a declaração desses respondentes de que suas ações culturais se relacionam a mais de uma área de conhecimento, conforme gráfico 03.

Gráfico 02: Ações culturais e campos culturais.

Suas ações culturais se vinculam a um ou mais campos culturais?

 Copiar gráfico

327 respostas



- Minhas ações culturais se vinculam a um campo cultural
- Minhas ações culturais se vinculam a mais de um campo cultural

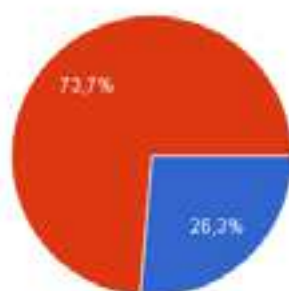
Fonte: dados da pesquisa, 2024.

Gráfico 03: Ações culturais e áreas de conhecimento

Suas ações culturais se relacionam a uma ou mais áreas de conhecimento?

 Copiar gráfico

327 respostas



- Minhas ações se relacionam a uma área de conhecimento
- Minhas ações se relacionam a mais de uma área de conhecimento

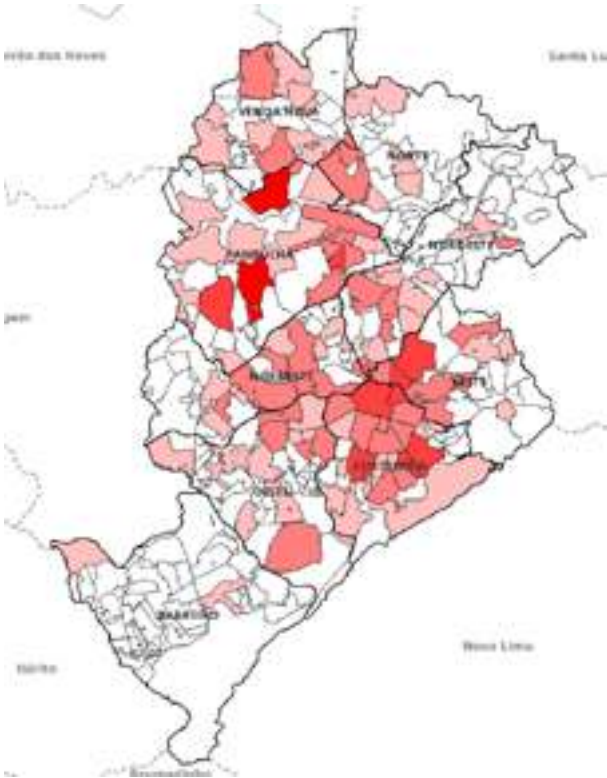
Fonte: Dados da pesquisa, 2024.

Ambos conjuntos de respostas evidenciam que a cultura atravessa áreas de conhecimento, assim como tem, em seu próprio território, a expressão do entrelaçamento de mais de um campo cultural, sendo esses coadunados por um agente em suas práticas e obras de culturas e artes.

Os agentes culturais forneceram seu endereço a fim de contribuírem para seu georreferenciamento. Na análise demográfica, dada pelos endereços identificados na pesquisa, as regiões da Pampulha, Centro-Sul e Noroeste parecem ter as maiores concentrações de população. As regiões Leste, Oeste, Nordeste e Venda Nova aparecem

em seguida, já o Barreiro apresenta a menor concentração. Observa-se que há agentes culturais da UFMG distribuídos por todas as regionais, ainda que com alguma desproporção entre elas.

Mapa 1: Distribuição dos participantes da pesquisa em Belo Horizonte.



Fonte: Dados da pesquisa, 2024.

Tanto o primeiro quanto este segundo mapeamento cultural buscaram correlacionar as ações culturais dos agentes culturais da UFMG participantes da pesquisa com as etapas do ciclo de cultura. Essas etapas são decorrentes das proposições do *Framework for Cultural Statistics* (FCS), lançado em 2009 pela Unesco após um processo de consulta global que envolveu pesquisadores estatísticos no campo das políticas culturais. A partir da localização das ações em cada uma dessas etapas, — lembrando que essas não guardam uma relação hierárquica entre si, ocorrendo, muitas vezes, simultaneamente ou de modo reticular, como sublinhado no FCS (2009) — pode-se identificar qual (is) fase (s) do processo de construção cultural estão mais presentes em determinado território cultural. Desse modo, o FCS se apresenta como um instrumento

que mensura dimensões sociais e econômicas da cultura por meio deste modelo de ciclo da cultura. O modelo apresenta fases do processo cultural. A partir dessas, pensando no contexto universitário em questão, foram definidas as seguintes etapas do ciclo cultural na UFMG: a criação, a curadoria, a difusão, o ensino/pesquisa, a memória, a preservação e a conservação e a produção.

A relação das atividades culturais dos respondentes com as etapas do ciclo cultural está descrita na Figura 1 com a seguinte distribuição: Criação (24,2%), Ensino e Pesquisa (22,3%), Difusão (17,3%), Produção Cultural (17,1%), Memória, preservação e conservação (10,8%) e Curadoria (8,4%).

Figura 1: Etapas do Ciclo de Cultura no II Mapeamento Cultural da UFMG



Fonte: Dados da pesquisa, 2024.

As ações culturais de 43,65% dos artistas e 38,46% de técnicos se associam à etapa criação. Quase 30% de curadores, à curadoria e 29,03% dos gestores, à produção ou gestão cultural. 36,57% dos professores e pesquisadores se associam ao ensino e pesquisa, 38,46% dos técnicos(as) de luz, som, audiovisual, música e coreógrafa (a), à Criação e 33,33% dos mestres de saberes tradicionais ou que atuam em campo relacionado às práticas da tradição, à difusão, ensino/pesquisa e memória equiparadamente.

Tabela 5- Tipo de agente cultural relacionado às etapas do Ciclo de Cultura (%)

Tipo de agente cultural	Etapas do Ciclo da Cultura (%)

	Criação	Ensino/ pesquis a	Difusão	Memória, preservaçã o e conservaç ão	Curadori a	Produção /Gestão cultural	Total
Artista	43,64	10,5	17,13	7,73	3,87	17,13	100 %
Curador	0	20	30	10	30	10	100 %
Campo relacionado a artes e culturas	15,08	15,08	19,84	11,9	8,73	29,37	100 %
Gestor (a) de Cultura	6,45	12,9	22,58	16,13	12,9	29,03	100 %
Mestre de Saberes Tradicionais ou que atua em campo relacionado às práticas da tradição	0	33,33	33,33	33,33	0	0	100 %
Pesquisador(a) e/ou professor(a)	26	64	33	28	13	11	100 %
Técnico(a) de luz, som, audiovisual, música e coreógrafo(a)	38,46	30,77	0	0	0	30,77	100 %

Fonte: Dados da pesquisa, 2024.

Observa-se, por exemplo, que os artistas possuem expressiva atuação na produção e gestão cultural e na difusão de suas obras. O Curador também aparece fortemente relacionado à etapa de difusão e chama a atenção sua atuação na etapa de ensino e pesquisa. Além desses destaques, sublinha-se que os agentes culturais mestres de saberes tradicionais ou que atuam em campo relacionado às práticas da tradição realizam suas práticas equivalentemente nas etapas de memória, preservação e conservação, no ensino/pesquisa e na difusão. Este último destaque exemplifica com precisão a interconexão dessas etapas. A proposição das seis etapas serve a estudos diagnósticos que podem subsidiar construção de planos de cultura, entre outras políticas que buscam atuar, não apenas, mas especialmente no fortalecimento das lacunas do processo da cultura e na potencialização de suas ênfases.

A expressiva interconexão observada de modo singular nas práticas da tradição, por sua vez, espelha um modo de fazer arte e cultura no Brasil que exige que o agente cultural transite entre diversas etapas do ciclo para que sua obra/prática aconteça. Essa inferência também traduz a transversalidade da cultura, no que diz respeito a formação dos agentes por meio de habilidades e competências construídas ao longo do processo de fazer cultura e arte.

Ao retomar a distribuição das ações dos agentes da cultura da UFMG que participaram deste mapeamento, de modo geral, — Criação (24,2%), Ensino e Pesquisa (22,3%), Difusão (17,3%), Produção Cultural (17,1%), Memória, preservação e conservação (10,8%) e Curadoria (8,4%) — as etapas nas quais mais agentes culturais atuam na universidade são criação, ensino-pesquisa e difusão. Parece interessante apontar para este ciclo, com três etapas, dentro do ciclo proposto, de seis etapas, com a possibilidade de considerá-lo o mobilizador do processo cultural como um todo na universidade.

Essa movência tecida de experimentação, estudo e compartilhamento — aqui propostas como noções análogas à criação, ensino-pesquisa e difusão — reitera a força do papel da cultura nas dimensões de pesquisa, ensino e extensão universitária.

Considerações finais

Esses foram alguns dos mais importantes resultados finais da pesquisa, aqui apresentados na forma de tabelas, mapas e gráficos. No *site* do Mapeamento Cultural da UFMG os mesmos dados são apresentados também sob a forma de infográficos, mapas interativos. Neste mesmo espaço podem ser acessadas as listas de espaços culturais da UFMG, listas de parceiros da UFMG e listas de agentes culturais artistas que atuam na UFMG.

A realização de um segundo mapeamento cultural demonstrou que esse gesto de identificar, conhecer e divulgar agentes culturais e suas práticas é uma ação estratégica para o reconhecimento e fortalecimento da transversalidade da cultura no território acadêmico e contribui para a elaboração de uma política cultural alinhada com as demandas da comunidade acadêmica.

Referências Bibliográficas

BRASIL. Lei nº 13.018, de 22 de julho de 2014. Institui a Política Nacional de Cultura Viva e dá outras providências. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, 23 jul. 2014. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/l13018.htm>. Acesso em: [12/12/2024].

TEIXEIRA COELHO. *Dicionário Crítico de Política Cultural*. Cultura e Imaginário. São Paulo. Editora Iluminuras LTDA. 1997

UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION. *The 2009 Unesco Framework For Cultural Statistics (FCS)*. Quebec: Unesco Institute For Statistics, 2009. Disponível em: <http://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/unesco-framework-for-cultural-statistics-2009-en_0.pdf>. Acesso em 10 de out de 2020.

RELATO DE EXPERIÊNCIA: CONSTRUINDO O PLANO DE CULTURA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

Lady Dayana Silva de Oliveira¹

Eulália Emília Pinho Camurça²

Glícia Maria Pontes Bezerra³

Sandro Thomaz Gouveia⁴

RESUMO: O artigo pretende fazer um relato de experiência sobre a construção do Plano de Cultura da Universidade Federal do Ceará. A iniciativa é uma das missões da Pró-reitoria de Cultura, criada em 2023 para fortalecer e estimular o setor na universidade. O Plano é resultado de uma parceria com o Ministério da Cultura (Minc), através do projeto “Universidade em Movimento”. Até o momento, foram realizados 10 seminários temáticos nos quais foram compostas as diretrizes que nortearão as políticas culturais da Universidade pelos próximos cinco anos.

PALAVRAS-CHAVE: Plano de Cultura, Diretrizes, Transversalidade. Procult UFC.

1. Introdução

A construção do Plano de Cultura da Universidade Federal do Ceará tem sido resultado de um amplo e plural diálogo com diversas unidades acadêmicas e administrativas da instituição, além da participação de setores da sociedade civil interessados no campo da cultura. Para garantir uma elaboração democrática, realizamos uma programação que inclui 10 seminários, tanto na capital quanto no interior, reunindo convidados de renome nacional e local. Esses encontros foram fundamentais para refletirmos sobre questões centrais da cultura e sua relação com a UFC.

Os seminários abordaram uma diversidade de temas alinhados às diretrizes do Plano Nacional de Cultura, sempre em diálogo com a realidade da universidade.

¹ Doutora em Estudos da Mídia (UFRN). Produtora Cultural na Universidade Federal do Ceará, atualmente Coordenadora de Difusão e Produção Cultural da Pró-reitoria de Cultura da UFC. E-mail: dayanaoliveira@ufc.br

² 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

³ 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

⁴ 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

Discutimos sobre diversidade cultural, direitos culturais, patrimônio e memória, comunicação e cultura, bem como sobre a relação entre cultura, ciência e educação nas universidades e os processos de interiorização. Além disso, trouxemos para o debate questões essenciais como acessibilidade cultural e a produção artística na UFC, garantindo um olhar abrangente sobre as múltiplas manifestações culturais.

Para cada um desses seminários, mobilizamos unidades acadêmicas e administrativas relacionadas aos temas debatidos, promovendo um espaço de troca entre áreas como cultura, artes, humanidades, direito e gestão universitária. Também envolvemos os campi do interior, além de pró-reitorias e secretarias, garantindo uma abordagem ampla e representativa. Nesses debates, contamos com a participação de especialistas de diferentes trajetórias, incluindo gestores culturais, artistas, realizadores, professores, técnicos, advogados, estudantes e pesquisadores, além de representantes da sociedade civil, grupos indígenas, militantes culturais e trabalhadores da cultura. Essa diversidade de vozes enriqueceu as discussões e fortaleceu o compromisso da UFC com uma política cultural democrática.

Os espaços formativos proporcionados pelos seminários permitiram o amadurecimento das nossas práticas e a construção de estratégias para consolidar ações culturais na universidade de maneira integrada. Buscamos valorizar a diversidade das iniciativas já existentes, ao mesmo tempo em que trabalhamos para institucionalizar essas práticas, garantindo seu fomento e permanência ao longo do tempo.

Além disso, os seminários evidenciaram a necessidade da criação de um conselho consultivo permanente de debates sobre cultura dentro da UFC. O Plano de Cultura materializa muitos anseios da comunidade acadêmica, mas sua implementação exige um acompanhamento contínuo, com avaliações periódicas e desdobramentos em ações concretas que assegurem seu impacto e eficácia no cotidiano da universidade e da sociedade cearense.

2. O lugar do Plano de Cultura

A elaboração do plano pela Pró-Reitoria de Cultura (Procult) da UFC é resultado de parceria com a Secretaria de Formação, Livro e Leitura (Sefli) do MinC a partir do diálogo com diversos setores, unidades e agentes da Universidade, sociedade civil e

instituições culturais. Em entrevista, Fabiano Piúba (2024), secretário do Ministério, comparou um Plano a um marco de navegação no qual se compreender o lugar e o papel das artes e da cultura como componentes vitais e estruturantes na Universidade, que fortalece a rede e equipamentos por meio do desenvolvimento de conceitos, princípios, diretrizes, objetivos e metas.

É importante lembrar que esse é um movimento de retomada do incentivo pelo Minc, para as Universidades discutirem, institucionalizarem e implementarem suas políticas de Cultura. Ação semelhante foi realizada com o Programa Mais Cultura nas Universidades, lançado em 2013, que destinou recursos para a criação de planos de cultura nas Universidades, numa parceria entre os ministérios da Cultura e da Educação, conforme a Portaria Interministerial nº 18/2013⁵, que criou o programa, considerando a participação das instituições federais em um processo de seleção, que previa a adesão e apresentação de planos a serem executados no período de dois anos.

A construção do Plano parte da ideia de transversalidade, que Albino Rubim (2021) considera como intrínseca à própria cultura e o que a dá completude enquanto campo articulado. E acrescenta:

A noção ampliada de cultura para sua efetividade em políticas culturais exige o acionamento e a potencialização da transversalidade como componente da cultura e das políticas culturais, sob pena de se viver uma esquizofrenia entre a narrativa, que reivindica o conceito ampliado, e a prática, que não consegue tornar tal discurso realidade. Assim, o recurso à transversalidade emerge como fundamental neste cenário. Mas a transversalidade não é nenhuma porção ou termo mágico, que resolve toda complexidade envolvida na questão da centralidade. (RUBIM, 2021, online).

Diante das complexidades, também é possível pensar no plano enquanto política cultural. Ao refletir sobre as políticas de cultura, Lia Calabre (2007, p.15) destaca a diversidade enquanto elemento fundamental para garantir a sustentabilidade da própria sociedade. A pesquisadora intersecciona a questão a aspectos, como: “promoção da diversidade como lugar de diálogo constante entre grupos e não como lugar da formação de grupos isolados e utilização da questão da diversidade como bandeira fundamental contra o processo de globalização uniformizadora.”

⁵Portaria disponível em:

<http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=14900-port18-231213-pdf&category_slug=dezembro-2013-pdf&Itemid=30192> Acesso em: 21/02/2025

As questões de transversalidade e diversidade são prioritárias em todo processo de construção do Plano. A diretora de formação artística da Secretaria de Formação, Livro e Leitura (Sefli), Mariângela Andrade (2024, online), entende a iniciativa como parceria com as universidades com foco nas suas políticas culturais para fortalecer o campo cultural no ambiente universitário “de modo a garantir que elas possam planejar a integração entre os processos educacionais e de cultura, fomentando ações e fortalecendo os equipamentos”.

A partir de agora, o estudo se dedica a relatar os avanços no processo de construção do Plano.

3. O caminhar da construção

Com o lema “Cultura se faz junto!”, o Plano de Cultura da UFC guarda a missão de entender a cultura sobre o viés da diversidade, da inclusão e da transversalidade com o objetivo de institucionalizar as ideias em documento norteador de forma inclusiva e colaborativa. Entendendo que a cultura atravessa todos os campi e unidades da UFC, a metodologia de construção é participativa a partir da realização de 10 Seminários temáticos com temas considerados como base para a política cultural e ecossistema do setor na UFC.

Seminários e GTs foram pautados nos seguintes temas: Memória e Patrimônio Cultural, Cultura e Ciência, Gestões Culturais, institucionalização e interiorização, Democratização do acesso à Cultura, Cultura, Educação e Formação, Coleções e Museus, Cultura e Arte, Direitos Culturais, Autorais, regulações e Fomento, Comunicação, Difusão e Cultura, e Diversidade cultural e transversalidade de gênero, sexualidade, raça e acessibilidades na política cultural.

As perguntas de partida e organização dos seminários contaram com o maior número possível de unidades acadêmicas e saiu de Fortaleza para ouvir as demandas e pensamentos dos campi do interior que compõem a Universidade.

Todos os seminários contaram com a mesma metodologia. No primeiro momento, há uma abertura artística seguida de falas inspiradoras com o compartilhamento de ideias pelos convidados e participantes nas palestras. No segundo momento são realizados os Grupos de Trabalho (GTs), divididos em três etapas de participação: 1. Os mediadores abrem a escuta para os participantes na primeira hora quando as participações são

alternadas entre os participantes presenciais e on-line. 2. Os participantes sugerem a redação das ideias discutidas em formato de diretrizes propondo caminhos para as demandas discutidas no momento anterior. Esse momento é mediado pelo relator também que reúne as ideias e vai construindo coletivamente durante o GT. 3. Nesse terceiro momento os grupos se unem para apreciação e deliberação das diretrizes propostas. As ideias são apresentadas para os dois grupos e revisadas em conjunto em uma das salas e finalizam os trabalhos.

O plano também ganhou um site para compartilhar notícias e guardar a memória da construção. No portal estão disponibilizadas as informações de cada etapa, documentos, espaço para inscrições para os eventos e além das notícias, há também um espaço para a participação online na Sondagem inicial, uma das etapas em andamento do Plano. O endereço do site destaca o slogan: www.culturasefazjunto.ufc.br

A partir de agora, vamos compartilhar as diretrizes até então discutidas e aprovadas pelos participantes dos Seminários.

O primeiro seminário aconteceu em Fortaleza, em outubro de 2024, com o título “Democratização do acesso à cultura, territórios e saberes populares”. O seminário foi dividido em dois grupos de trabalho. O primeiro teve como título “Democratização do acesso à cultura e participação social”. Este resultou nas seguintes diretrizes:

DIRETRIZ 1: Fortalecer, ampliar e potencializar a participação das comunidades e seus territórios em projetos e ações culturais.

DIRETRIZ 2: Garantir, promover e facilitar o acesso aos mecanismos de fomento, formação, fruição e difusão aos públicos internos e externos à Universidade.

DIRETRIZ 3: Comprometer-se com a reparação histórica e com o protagonismo de grupos historicamente subalternizados, priorizando ações afirmativas e inclusivas em todas as políticas, programas e ações culturais da Universidade.

O segundo grupo de trabalho, intitulado de “Territórios e saberes populares” produziu as seguintes diretrizes:

DIRETRIZ 1: Reconhecimento do notório saber em cultura popular tradicional para mestres e mestras detentores de saberes tradicionais, oriundos de territórios periféricos ou tradicionais com a normatização da sua atuação nos conteúdos curriculares dos diversos cursos de graduação e pós-graduação, pesquisa e extensão da UFC.

DIRETRIZ 2: Fomentar políticas culturais a partir do mapeamento e do diálogo entre a universidade e territórios periféricos, povos originários e comunidades tradicionais em rede, visando a formação, a valorização

dos saberes populares, a preservação da memória e do patrimônio cultural.

DIRETRIZ 3: Priorizar e viabilizar a criação de um conselho de políticas culturais da UFC representativo da comunidade universitária e da sociedade civil organizada entre os quais se incluem povos e comunidades tradicionais, periféricas, ribeirinhas, pescadores artesanais, juventudes, LGBTQIAPN+, movimento negro, quilombola, indígena, ciganos, povos de terreiro, PCD's do estado do Ceará.

O segundo seminário foi realizado no campi da cidade de Russas, com o tema “Memória e Patrimônio Cultural”, também em outubro de 2024. Foram realizados dois grupos de trabalho: no GT 1 - Patrimônio cultural, o objetivo foi de discutir, estudar e problematizar o patrimônio cultural da UFC, nas mais diversas formas de expressão (patrimônio cultural material (edifícios, conjuntos urbanos e rurais, bens móveis e imóveis), patrimônio cultural imaterial (celebrações, formas de expressão, saberes e fazeres e lugares), patrimônio natural e paisagens culturais), de forma a reconhecer e institucionalizar o patrimônio cultural da UFC.

Já no GT 2 - Memória, o grupo discutiu os desafios para a preservação da memória institucional e busca da salvaguarda e identidade na vida universitária, debatendo temas tais como política universitária, memória institucional, cotidiano universitário, patrimônio documental, práticas culturais, a vida no campus, vivências artísticas e formas de expressão universitária), entre outros. As diretrizes propostas nos debates em torno deste tema foram:

DIRETRIZ 1: Identificar, mapear, documentar, inventariar e difundir o patrimônio cultural, reconhecido oficialmente ou não, contemplando as práticas e as diversidades do cotidiano, da/na UFC, por meio de ações de fomento, processos formativos, ações dialógicas, contínuas e sustentáveis, com a participação da comunidade interna e externa;

DIRETRIZ 2: Reconhecer, incluir, valorizar e salvaguardar os detentores dos saberes tradicionais populares, a partir do título de Notório Saber da Universidade em atividades, prioritariamente remuneradas, de ensino, pesquisa e extensão.

DIRETRIZ 3: Consolidar e fortalecer as instâncias administrativas, equipamentos e normativos culturais da UFC em articulação com instituições do poder público e da iniciativa privada.

DIRETRIZ 4: Criar e implementar uma política de acervos, coleções e memória, prevendo a gestão técnica e qualificada (produção, doação, preservação, conservação, difusão e acessibilidade).

DIRETRIZ 5: Identificar, mapear, implantar, reconhecer e divulgar os espaços da memória política, social, artística, cultural, acadêmica e administrativa da UFC com previsão de criação, formação e fortalecimento de redes profissionais específicas para cada tipologia de

bens, considerando a acessibilidade e as diversidades de agentes, grupos e públicos formadores da UFC.

DIRETRIZ 6: Fomentar e estimular a formação dos agentes científicos, técnicos e acadêmicos nos espaços de memória vinculados à UFC como unidades acadêmicas, administrativas, movimentos sociais, sindicatos e organizações estudantis.

Realizado em Fortaleza, em novembro de 2024, o seminário: “Diversidade Cultural e Transversalidade de gênero, sexualidade, raça e acessibilidades na política cultural”, dividiu os participantes nos GTs “Diversidade e Raça” e “Cultura a Diversidade”, que alinharam as seguintes propostas:

DIRETRIZ 1: Ampliar e qualificar a implementação de políticas afirmativas, ações de letramento e estratégias para assegurar e garantir a inclusão e a diversidade (sexual, de gênero, étnico-racial, de acessibilidade, neurodiversidade, religiosa, diversidade etária) em todas as ações, eventos, programas, iniciativas, projetos dentre outros relacionados à cultura [considerando cotas, reservas de vagas, dentre outros].

DIRETRIZ 2: Fomentar uma cultura de respeito à diversidade pautada nos Direitos Humanos - em todas as ações, eventos, programas, iniciativas, projetos, dentre outros relacionados à cultura - e coibir todas as práticas discriminatórias e violações de direitos, tais como: racismo, lgbtfobia, misoginia, capacitismo, etarismo, dentre outras violências correlatas.

DIRETRIZ 3: Política cultural respaldada em dados e produções acadêmicas com uma agenda estratégica que envolva diversos setores da sociedade externa à universidade como parceira no fortalecimento de uma cultura institucional de valorização das diversidades [censo, calendário social, portal da diversidade, semana da diversidade].

DIRETRIZ 4: Integração das políticas culturais de diversidade com o meio ambiente de trabalho da UFC.

DIRETRIZ 5: Fomentar e potencializar a acessibilidade cultural, desde a elaboração de editais e projetos, até a produção e execução cultural, oportunizando o acesso e assegurando a acessibilidade atitudinal, arquitetônica e comunicacional por meio da linguagem simples, em todos os campi e equipamentos culturais da UFC.

DIRETRIZ 6: Criar um programa de formação continuada em acessibilidade cultural voltado a toda a comunidade universitária, com protagonismo de estudantes e servidores com deficiências, viabilizando tais ações formativas por meio de parcerias interinstitucionais.

DIRETRIZ 7: Criação de um fórum permanente de acessibilidade cultural com as diversas instâncias da Universidade e comunidade mais abrangente.

O quarto seminário, “Coleções e Museus Universitários”, em novembro de 2024, teve como tema dos grupos de trabalho “Criação, institucionalização e manutenção de

coleções e museus universitários” e “Políticas de preservação e gestão de acervos e coleções universitárias” e resultaram nas reflexões seguintes:

DIRETRIZ 1: Mapear e institucionalizar coleções (científicas, históricas, artísticas, didáticas, etc.) e museus da universidade por meio de um cadastro centralizado acessível.

DIRETRIZ 2: Elaborar e implementar uma política institucional de coleções e museus universitários da UFC, com previsão de ações de avaliação, formação continuada e educação, acessibilidade, monitoramento e participação social. (juntar informações das diretrizes 2 de ambos GTs).

DIRETRIZ 3: Proteger, fortalecer, valorizar e preservar as coleções e museus universitários, estabelecendo estratégias de financiamento, promovendo ações educativas integradas, intersetoriais, interinstitucionais e interdisciplinares considerando o contexto de emergência climática como problema e tema de reflexão.

DIRETRIZ 4: Criação de uma rede de coleções, museus e equipamentos de/para a Memória dos campi da UFC (capital e interior) com vistas a integrá-la às iniciativas de memória e museologia existentes em cada um dos seus territórios e com as redes nacionais temáticas.

DIRETRIZ 5: Criar e implementar uma política de acervos, coleções e memórias, provendo a gestão técnica e qualificada (produção, aquisição, preservação, conservação, documentação, difusão e acessibilidade) com estabelecimento de protocolos e metodologias comuns e um programa de formação continuada que garantam a proteção dos bens culturais sob guarda da Universidade.

DIRETRIZ 6: Instituir e implementar um programa de educação museal e patrimonial a fim de envolver toda a comunidade universitária.

DIRETRIZ 7: Institucionalizar e assegurar a participação social e da comunidade acadêmica por meio da criação de conselhos curatoriais nos museus da UFC, considerando acervos indígenas, africanos, afro-brasileiros, quilombolas, das culturas tradicionais populares e povos e comunidades tradicionais.

O Plano também privilegiou o debate sobre “Cultura Artística”, em dezembro de 2024, tema do quinto seminário, chamado de “Produção artística na UFC” com grupos de trabalho sobre “Fomento” e “Difusão”:

DIRETRIZ 1: Estimular, fomentar, promover e proteger a produção artística e seus processos de experimentação, pesquisa, fruição e produção de conhecimento nas diversas linguagens artísticas e suas transversalidades.

DIRETRIZ 2: Diversificar os mecanismos de fomento à produção artística e à infraestrutura por meio da composição orçamentária entre as diferentes pró-reitorias, programas e políticas no âmbito municipal, estadual e federal.

DIRETRIZ 3: Fomentar o intercâmbio entre a produção artística, os saberes e fazeres do agente artístico da universidade e das comunidades e territórios.

DIRETRIZ 4: Criar estratégias para ampliar a difusão plural e diversa da produção artística da UFC, em circuitos culturais internos e externos,

nacionais e internacionais, no interior do Ceará, contemplando territórios tradicionais e periféricos, em diálogo com a comunidade acadêmica e a sociedade civil.

DIRETRIZ 5: Estabelecer políticas de utilização integrada dos equipamentos culturais da UFC, com parte da programação voltada à difusão da produção artística feita na Universidade para a comunidade interna e externa.

DIRETRIZ 6: Desenvolver plataformas de preservação e difusão da produção artística da UFC, bem como da documentação de seus processos criativos e formativos, assegurando linguagens inclusivas, promovendo o acesso a esses acervos e repositórios.

No seminário temático “Cultura, comunicação e difusão na UFC”, em dezembro de 2024, os GTs trataram sobre “Cultura e Novas mídias” e “Integração da Comunicação e Cultura:

DIRETRIZ 1: Disseminar a comunicação sobre cultura na Universidade, de modo que se garanta o seu acesso em todos os campi e equipamentos da instituição, diversificando as mídias (online e offline) e promovendo o relacionamento com diversos públicos de interesse.

DIRETRIZ 2: Garantir que toda comunicação organizacional (institucional, cultural, administrativa, entre outras) da UFC tenha estratégias e ferramentas de acessibilidade, sendo necessário formação e reforço de pessoal e de infraestrutura para que isso se efetive.

DIRETRIZ 3: Estimular e aprimorar a produção de uma comunicação pública, com a difusão em formatos e linguagens acessíveis para diferentes públicos e nas mais diversas plataformas.

DIRETRIZ 4: Criar e assegurar ambiência para a autonomia nos processos de geração e construção de conteúdos de interesse público produzidos pela comunidade universitária.

DIRETRIZ 5: Reconhecer os saberes populares, as culturas juvenis, as culturas de diferentes territórios, e as experiências de comunicação alternativa e popular, como referência na produção de cultura, mantendo diálogo permanente.

Em 2025, os seminários retomaram com o tema “Direitos culturais, autorais, fomento e regulação”, na Faculdade de Direito. O primeiro GT, com o tema de “Fomento e Financiamento”, teve o objetivo de discutir, estudar e problematizar os mecanismos e estratégias que a Universidade pode criar para fomentar os direitos culturais, partindo de alguns questionamentos: Como buscar apoios e financiamento para viabilizar projetos que efetivem os direitos culturais? De que forma sua área de formação interage com a cultura no ambiente da universidade?

GT 1 - FINANCIAMENTO E FOMENTO

DIRETRIZ 1: Fortalecer as manifestações do ecossistema cultural da Universidade.

DIRETRIZ 2: Promover a visibilidade das políticas, dos equipamentos e dos grupos artístico-culturais, na Universidade e na sociedade.

DIRETRIZ 3: Ampliar processos de captação de recursos para projetos culturais na Universidade, promovendo articulações interinstitucionais com parceiros e entes públicos e privados.

DIRETRIZ 4: Incentivar a alocação de recursos e verbas públicas para a cultura dentro do orçamento da Universidade e aprimorar sua execução.

O segundo GT, chamado de “Direitos culturais e autorais” discutiu os desafios da Universidade para contribuir para salvaguardar os direitos autorais, outra questão que estará em discussão é como efetivar os direitos culturais da comunidade acadêmica diante da sociedade conectada? Os trabalhos resultaram nas seguintes diretrizes:

DIRETRIZ 1: Promover e fortalecer programas de formação permanente em direitos culturais e autorais, qualificando a comunidade interna e externa. (Proposta de ação/estratégia - Diretriz 1 do GT 2: por meio da previsão nos projetos pedagógicos de cursos, nas componentes curriculares, disciplinas optativas e optativas livres, bem como capacitações e ações acadêmicas de ensino, pesquisa e extensão).

DIRETRIZ 2: Aprimorar normatização para gestão e uso dos equipamentos culturais, acervos museológico, arquivístico e bibliográfico para garantir segurança jurídica à instituição e aos usuários, inclusive em face aos direitos autorais.

DIRETRIZ 3: Fortalecer a UFC como produtora e consumidora de cultura, garantindo acesso, integração, inclusão e infraestrutura que valorize a diversidade cultural da universidade.

Em fevereiro de 2025, “Cultura e Ciência” no campus de Crateús. No GT Linguagens artísticas na Divulgação científica foram discutidas questões como as formas de facilitar a comunicação de conceitos complexos da relação ciência e cultura, tornando-os mais acessíveis e envolventes, além de refletir como o uso das artes amplia o alcance do conhecimento, promovendo inclusão e engajamento. Abaixo seguem as diretrizes elencadas:

DIRETRIZ 1: Estimular iniciativas que disseminem a cultura científica por meio de diferentes linguagens artísticas, visando promover o letramento científico.

DIRETRIZ 2: Estabelecer parcerias dentro e fora da Universidade para a realização de ações e formações para a popularização da ciência através de diferentes linguagens artísticas.

DIRETRIZ 3: Institucionalizar, ampliar e estimular ações interdisciplinares de formação utilizando diferentes linguagens artísticas para a divulgação científica no campo do ensino, da pesquisa e da extensão.

No GT “Cultura científica, interdisciplinaridade e acesso ao conhecimento” foram debatidas as formas a integração de saberes e a construção de conhecimento acessível. E também de quais maneiras essa abordagem estimula conexões entre diferentes áreas, ampliando a compreensão da ciência e seu impacto social. As diretrizes propostas foram:

DIRETRIZ 1: Promover a cultura e seus múltiplos saberes e fazeres (científicos, populares e tradicionais), no contexto dos diferentes territórios da UFC; considerando a interface entre biodiversidade, patrimônio, memória e identidade.

DIRETRIZ 2: Incentivar a criação, institucionalização e gerenciamento de Museus, coleções científicas e acervos gerais na perspectiva Ciência, Tecnologia, Sociedade e Meio Ambiente - CTSA; reconhecendo estes espaços como ambientes bioculturais e interdisciplinares de formação de conhecimento.

DIRETRIZ 3: Fomentar ações de popularização da ciência através de movimentos entre a Sociedade- Universidade- Escola, incentivando ações extensionistas desde a educação básica, promovendo assim uma cultura em rede.

Em fevereiro de 2025, aconteceu o seminário temático “Cultura, Formação e Educação”, no campus de Itapajé, com GTs que trataram sobre “A Transversalidade da Cultura na Formação Acadêmica” e “ Equipamentos Culturais e Educação”. Os debates foram pautados por perguntas, como: de que forma a Universidade pode integrar a cultura de forma transversal nos currículos, práticas acadêmicas e na formação cidadã e crítica dos estudantes e quais políticas, programas e mecanismos de apoio podem ser adotados para articular cultura, ensino, pesquisa e extensão, incentivando projetos acadêmicos e ampliando o impacto da cultura na Universidade. As diretrizes sugeridas em cada Grupo resultaram em seis propostas:

GT 1: A TRANSVERSALIDADE DA CULTURA NA FORMAÇÃO ACADÊMICA

DIRETRIZ 1: Fomentar uma política de inserção da arte e cultura nos processos de formação nas unidades acadêmicas e administrativas.

DIRETRIZ 2: Estabelecer estratégias para fortalecer metodologias e práticas acadêmicas para que a cultura e arte integrem, se possível, como eixo institucional com ensino, pesquisa, extensão e gestão, com acompanhamento e avaliação.

DIRETRIZ 3: Criar mecanismos de discussão e práticas para fortalecer o diálogo entre a universidade e a sociedade civil considerando as manifestações artísticas e culturais.

GT 2: EQUIPAMENTOS CULTURAIS E EDUCAÇÃO

DIRETRIZ 1: Consolidar e fortalecer os equipamentos culturais da universidade como espaços formativos de pesquisa, ensino e extensão, nas regulamentações e planos da Universidade.

DIRETRIZ 2: Assegurar a gestão e a sustentabilidade dos equipamentos culturais da UFC, por meio do desenvolvimento de uma política orçamentária para os equipamentos da cultura.

DIRETRIZ 3: Promover a articulação dos equipamentos culturais em todos os campi da UFC com a cultura popular e os mestres da cultura, reconhecendo a importância desses saberes para a formação dos estudantes e para a valorização do patrimônio cultural brasileiro.

Ainda em fevereiro, os trabalhos se concentraram também no interior. Desta vez, em Sobral, com o tema “Gestões Culturais e interiorização”, divididos nos grupos que discutiram “Gestão cultural” e “Interiorização”:

GT 1: GESTÕES CULTURAIS

DIRETRIZ 1: Desenvolver, incentivar, fomentar e apoiar ações de cooperação interinstitucional - parcerias com instituições públicas, privadas, terceiro setor, prevendo estratégias integradas de gestão por meio do fortalecimento da Pró-Reitoria de Cultura da UFC.

DIRETRIZ 2: Estabelecer mecanismos permanentes de planejamento, monitoramento e avaliação em ações culturais.

DIRETRIZ 3: Incentivar, promover e ampliar a presença de mulheres, servidores TAES, pessoas com deficiência, pessoas negras, quilombolas e indígenas em cargos de gestão da cultura garantindo a Equidade, inclusão e Igualdade, assim como garantir a criação de conselhos participativos que articulem políticas culturais para toda a UFC.

GT 2: INTERIORIZAÇÃO

DIRETRIZ 1: Fomentar melhorias de infraestrutura para os espaços culturais existentes da UFC, e também, implantar espaços culturais nos demais campi do interior onde ainda não existem.

DIRETRIZ 2: Promover a circulação da cultura e o intercâmbio cultural entre os campi da UFC, do interior e capital, com a participação da comunidade acadêmica e externa.

DIRETRIZ 3: Estimular e ampliar o fomento e a manutenção de incentivos à cultura produzida nos diversos campi da UFC, articulando a criação de um setor técnico que potencialize as diversas iniciativas culturais.

Como se pode perceber, há diretrizes que guardam semelhanças e até repetições tendo em vista que aconteceram em períodos diferentes e com a composição de grupos diversos. O trabalho de edição, discussão e ajustes começa a partir do segundo momento que cabe à Comissão de Sistematização composta por representantes da comunidade acadêmica (unidades acadêmicas, equipamentos culturais), órgãos representativos de

categorias como o Sindicato dos Trabalhadores das Universidades Federais no Estado do Ceará (Sintufce), Sindicato dos Docentes das Universidades Federais do Estado do Ceará (ADUFC), Diretório Central dos Estudantes (DCE), e as seguintes instituições: Ministério da Cultura (MINC), Secretaria de Cultura do Ceará (SECULT/CE) e o Instituto Brasileiro de Direitos Culturais (IBDCULT), como representante da Sociedade Civil.

A Comissão tem o papel de acompanhar, analisar e sistematizar as propostas elaboradas nos seminários temáticos de discussão do Plano de Cultura realizados na capital e no interior.

3. Considerações finais

Como se pode perceber, o processo de construção do Plano de Cultura da UFC faz parte de uma política pública do Ministério da Cultura para fortalecer o campo nas Instituições de Ensino Superior brasileiras. Todo o processo de construção privilegiou o diálogo dentro e fora da Universidade Federal do Ceará, com setores que tratam da cultura no campo das políticas públicas locais, estaduais e federais.

Os palestrantes que fizeram as falas inspiradoras para gerar os debates nos grupos de trabalho são pesquisadores, gestores e fazedores de cultura de ampla experiência e colaboração acadêmica. Todas as palestras foram transmitidas no canal no *YouTube* da Pró-reitoria de cultura com diálogo aberto para a comunidade participar, compartilhar dúvidas e perguntas.

Os grupos de trabalho trouxeram importantes falas tanto de unidades acadêmicas e de gestão quanto de pessoas que fazem cultura dentro e fora da universidade, além de grupos artísticos e agentes da sociedade civil. Conforme relatamos, os seminários abordaram temáticas importantes para o campo da cultura na Universidade, como democratização, patrimônio, coleções e museus, diversidade, acessibilidade, direitos culturais, com diretrizes propostas para cada um dos temas norteadores.

Terminados os seminários, as diretrizes passarão pela Comissão de Sistematização composta por representantes de diversos setores e vão deliberar sobre a finalização dos textos, que ainda passará por consulta pública antes de ser publicada oficialmente. Os próximos passos incluem a produção de metas e objetivos que já surgiram em diversos seminários e foram guardados como memória para compor esta

história democrática e potente que está sendo produzida na Universidade Federal do Ceará.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. Portaria Interministerial MinC/MEC nº 18, de 18 de dezembro de 2013. Institui o Programa Mais Cultura nas Universidades e o Fórum Nacional de Formação e Inovação em Arte e Cultura. Diário Oficial da União, Atos do Poder Executivo, Brasília, DF, n. 246, 19 dez. 2013. Seção 1, p. 102-103.

CALABRE, Lia. **Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas**. Disponível em: <https://www.cult.ufba.br/enecult2007/LiaCalabre.pdf>

ANDRADE, Mariângela. [entrevista] **Nas universidades: MinC e UFC lançam parceria para a construção do Plano de Cultura**. Portal Gov.BR, 08, ago, 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/nas-universidades-minc-e-ufc-lancam-parceria-para-a-construcao-do-plano-de-cultura>. Acesso em: 23. fev. 2025.

PLANO DE CULTURA. **Itapajé e Sobral recebem próximos Seminários Temáticos do Plano de Cultura da UFC**. Disponível em: Acesso em: Acesso em: 23. fev. 2025.

PIUBA, Fabiano. [entrevista] **Nas universidades: MinC e UFC lançam parceria para a construção do Plano de Cultura**. Portal Gov.BR, 08, ago, 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/nas-universidades-minc-e-ufc-lancam-parceria-para-a-construcao-do-plano-de-cultura>. Acesso em: 23. fev. 2025.

RUBIM, Albino. **Cultura, centralidade e transversalidade**. Disponível em: <https://cult.ufba.br/wordpress/cultura-centralidade-e-transversalidade/>. Acesso em: 23 fev. 2025.

**FINANCIAMENTO E FOMENTO À CULTURA NA UNIVERSIDADE:
DESAFIOS DA PRÓ-REITORIA DE CULTURA DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO CEARÁ**

Eulália Emília Pinho Camurça¹

Glícia Maria Pontes Bezerra²

Jocasta Holanda Bezerra³

Sandro Thomaz Gouveia⁴

RESUMO: O artigo pretende analisar o desafio de fomento e financiamento para a Cultura nas Universidades a partir do estudo de caso da Pró-reitoria de Cultura da Universidade Federal do Ceará. A análise se justifica diante do fato de que apenas quatro universidades federais possuem uma unidade administrativa específica para tratar do campo e da relevância da cultura para a comunidade acadêmica. Os objetivos específicos são: fazer um relato de experiência da Procult da UFC, que investe, entre outras iniciativas, na elaboração de projetos e entender alternativas possíveis que estão sendo buscadas nas instituições de ensino superior. A pesquisa tem abordagem qualitativa e caráter descritivo. O artigo revela a necessidade de se criar mecanismos de fomento e financiamento para dar sustentabilidade financeira aos projetos e políticas culturais na Universidade.

PALAVRAS-CHAVE: Fomento, Financiamento, Cultura, Procult UFC.

1. INTRODUÇÃO

A Pró-Reitoria de Cultura da Universidade Federal do Ceará (Procult UFC) tem desempenhado um papel central no fortalecimento da cultura, viabilizando recursos para fomentar iniciativas artísticas e culturais. Criada em 23 de agosto de 2023 com intuito de dar centralidade nas dimensões culturais e humanas (Procult, online) na UFC, a Procult é uma das quatro unidades administrativas criadas por universidades federais para tratar exclusivamente sobre questões do campo.

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: eulaliacamura@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 Mestre em Políticas Públicas e Sociedade, pela Universidade Estadual do Ceará (UECE - 2014). Produtora Cultural da Pró-reitoria de Cultura da UFC (Procult/UFC), Pesquisadora do Observatório da Diversidade Cultural. E-mail: jocasta.holanda@ufc.br

⁴ 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

Assim como ocorre em muitas outras universidades, os recursos próprios disponíveis são insuficientes para atender às demandas culturais, seja na manutenção dos equipamentos culturais, na contratação de pessoal, na aquisição de insumos e bens para os projetos culturais, no apoio às atividades artísticas e culturais, entre outros aspectos. Diante desse cenário, tornou-se essencial buscar diferentes fontes e modalidades de financiamento, ampliando a capacidade de implementação, fomento e continuidade das ações e projetos culturais da UFC.

Estas são algumas das atribuições da Coordenadoria de Projetos e Interações Interinstitucionais, uma das quatro coordenadorias que compõem a Procult. Dentre as estratégias da coordenadoria estão a busca por financiamento para o fomento e a sustentabilidade dos programas e projetos culturais, a elaboração de projetos e participação em editais, prêmios, patrocínios e mecanismos de incentivo, além da construção de parcerias e articulações interinstitucionais.

O presente relato de experiência descreve e analisa as ações implementadas ao longo de 2023 e 2024, ressaltando seus impactos e desafios para a promoção da cultura na Universidade.

2. FOMENTO E FINANCIAMENTO

A política cultural foi considerada por Celso Furtado (2012) como uma fornecedora de elementos de utopia de que todos precisamos. Acrescente-se que, para efetivar as políticas previstas nos mais diversos documentos normativos nacionais e internacionais relacionados aos direitos culturais, é preciso pensar no fomento, entendido por Rocha e Fernandes (2017) como a organização de normas e rotinas para apoiar e incentivar a cultura por diversos meios, como: créditos, fundos e incentivos fiscais.

Ao analisar os sistemas de fomento à cultura no Brasil, Kauark e Almeida (2021, p.14) entendem que é necessário buscar fomentar a cultura de forma a reverter desigualdade de trocas simbólicas para promoção da cidadania e dos direitos culturais: “modelos de ação atentos à diversidade de territórios e agentes culturais resultam no alargamento da cidadania e são capazes de promover maior equidade no acesso aos bens culturais, no diálogo social e nas oportunidades de participação na vida cultural, ou seja, na efetivação dos direitos”.

No Brasil, há dois mecanismos mais representativos do financiamento e fomento à cultura: o incentivo fiscal e os fundos de cultura.

O Conselho Nacional de Política Cultural (2006) destaca possibilidades diretas e indiretas de apoio à cultura que compõem um sistema de financiamento, fomento ou apoio à cultura e seus agentes. Pela via do *fomento financeiro direto*, existem os Fundos de Cultura, com distribuição de recursos por meio de editais; a efetivação de linhas de crédito, por meio dos bancos oficiais e de desenvolvimento; e a aplicação de percentuais de faturamento das empresas de comunicação e publicidade na cultura.

Entre os modos de *financiamento indireto*, o Conselho Nacional de Política Cultural ressalta incentivo pela renúncia fiscal (mecenato) e a aplicação de mecanismos de condicionamento ou indução de iniciativas culturais. No campo do financiamento dos projetos culturais, destaca-se a Lei Rouanet, no campo federal, e o Mecenato, no Estado do Ceará. O governo federal instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), com a finalidade de captar e canalizar recursos para:

- I - contribuir para facilitar, a todos, os meios para o livre acesso às fontes da cultura e o pleno exercício dos direitos culturais;
- II - promover e estimular a regionalização da produção cultural e artística brasileira, com valorização de recursos humanos e conteúdos locais;
- III - apoiar, valorizar e difundir o conjunto das manifestações culturais e seus respectivos criadores;
- IV - proteger as expressões culturais dos grupos formadores da sociedade brasileira e responsáveis pelo pluralismo da cultura nacional;
- V - salvaguardar a sobrevivência e o florescimento dos modos de criar, fazer e viver da sociedade brasileira;
- VI - preservar os bens materiais e imateriais do patrimônio cultural e histórico brasileiro;
- VII - desenvolver a consciência internacional e o respeito aos valores culturais de outros povos ou nações;
- VIII - estimular a produção e difusão de bens culturais de valor universal, formadores e informadores de conhecimento, cultura e memória;
- IX - priorizar o produto cultural originário do País.
- X - estimular a produção ou a coprodução de jogos eletrônicos brasileiros independentes. (Incluído pela Lei nº 14.852, de 2024)

No caso do Estado do Ceará, o Mecenato Estadual fomenta atividades culturais por meio da renúncia fiscal. Os projetos culturais são incentivados por contribuintes do Imposto sobre Operações Relativas à Circulação de Mercadorias e sobre a Prestação de Serviços de Transporte Interestadual e Intermunicipal e de Comunicação (ICMS) por

meio de doação ou investimento, deduzindo o percentual legal do imposto devido no limite de até 2% (dois por cento) do ICMS recolhido mensalmente, na forma da Lei.

Considerando a universidade pública como uma instituição central para o desenvolvimento social e cultural do país, a criação de políticas públicas de cultura para as universidades sempre foi uma demanda histórica. No entanto, ainda hoje não há articulação entre educação e cultura que promova uma política nacional de financiamento e fomento à cultura específica para o ensino superior do país.

Uma breve iniciativa criada com esse intuito se deu com a implementação do Programa Mais Cultura nas Universidades (PMCU), criado, em 2013, por meio de uma parceria entre o Ministério da Cultura (MinC) e o Ministério da Educação (MEC). O programa previa financiamento para ações culturais nas Instituições Federais de Ensino Superior (IFES), promovendo a institucionalização da cultura nas universidades.

Conforme destacam Cerreti e Barros (2015, p. 7) o PMCU inaugurou “um marco formal das políticas públicas da área cultural voltadas para o ensino superior, traçando perspectivas de longo prazo, compreendendo a necessidade de realizar ações que contemplem o fomento e a articulação da cultura nas universidades, estimulando a continuidade e amadurecimento das políticas culturais no ensino superior”. No entanto, por estar suscetível a ter o Estado como o principal financiador dessa política cultural, “a implementação do Programa não se manteve ao passar do tempo em razão das dificuldades de execução orçamentária” (Alves, 2018, p.57).

Diante da descontinuidade do programa e da ausência de outros mecanismos de financiamento e fomento à cultura específicos para o ensino superior do país, o desafio da Universidade é buscar, dentre as possibilidades existentes, meios de fortalecer a sustentabilidade financeira de seus programas e projetos culturais.

Para a Procult UFC, investir em cultura relaciona-se com a valorização das memórias e das linguagens a partir do respeito às identidades e às diferenças. No intuito de garantir a sustentabilidade de grupos culturais, realizar iniciativas, como a digitalização de acervos, e garantir a fruição das ações culturais, a Pró-reitoria busca delinear diferentes estratégias para a sustentabilidade financeira.

3. O MODELO PROCULT UFC

À medida que a Procult UFC se estrutura em termos de gestão e instrumentalização do campo cultural da Universidade, incluindo a elaboração de um Plano de Cultura participativo em todos os campi — no qual serão delineadas diretrizes, metas e ações para a política de cultura na UFC —, também foram estabelecidos fluxos para o fomento e financiamento de iniciativas culturais, visando fortalecer seu impacto e ampliar o acesso.

O primeiro destaque é a própria estrutura administrativa da Procult, que incluiu uma coordenação específica para tratar do fomento e financiamento cultural. Criada juntamente com a Procult em agosto de 2023, a *Coordenadoria de Projetos e Interações Interinstitucionais* é responsável por elaborar, assessorar e acompanhar projetos, além de firmar convênios, promover parcerias institucionais e interinstitucionais e buscar mecanismos de apoio e fomento à cultura para a UFC.

Algumas estratégias foram fundamentais nesse processo. Uma delas foi o diálogo com as Fundações de Apoio⁵ à Universidade, que ampliaram sua atuação no campo cultural e passaram a demandar maior proximidade e protagonismo. Ademais, a parceria com órgãos públicos federais, estaduais e municipais, bem como com organizações sociais e a comunidade. Soma-se ainda outra estratégia fundamental que foi a busca por diferentes mecanismos de financiamento, tanto dentro da própria estrutura do orçamento público federal quanto por meio do acesso a políticas públicas de cultura. Essas ações foram determinantes para fortalecer as iniciativas culturais da Procult, como veremos a seguir.

As primeiras iniciativas da Coordenadoria de Projetos e Interações Interinstitucionais foram voltadas para a realização de um diagnóstico que permitisse compreender a realidade de acesso aos mecanismos de fomento pelos equipamentos culturais e contribuir para o fortalecimento da estrutura organizacional e da gestão participativa. Nesse sentido, a Procult UFC conduziu uma pesquisa para identificar as

⁵ As Fundações de Apoio às Instituições de Ensino Superior e de Pesquisa Científica e Tecnológica são instituições de direito privado, credenciadas pelo Ministério da Educação (MEC) e Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação (MCTI), e integram o Sistema Nacional de Desenvolvimento Científico, Tecnológico e de Inovação do País. Entre suas finalidades, estão o apoio a projetos de ensino, pesquisa, extensão e desenvolvimento institucional, científico e tecnológico e estímulo à inovação, inclusive na gestão administrativa e financeira.

As fundações de apoio e as Instituições de Ensino Superior – Uma relação que precisa ser entendida pela sociedade. Disponível em <<https://confies.org.br/institucional/as-fundacoes-de-apoio-e-as-instituicoes-de-ensino-superior-uma-relacao-que-precisa-ser-entendida-pela-sociedade/>>. Acesso em 24 fev. 2025.

fontes de recursos e fomento que já eram acessadas, bem como aquelas com potencial para serem exploradas no futuro.

O diagnóstico, realizado por meio de um formulário eletrônico, contou com a participação dos oito equipamentos culturais existentes à época e vinculados institucionalmente à Procult, e os resultados indicaram que a principal fonte de recursos era a própria UFC. No entanto, cinco desses equipamentos informaram que mantinham parcerias com outras instituições, e todos eles destacaram a necessidade e o potencial para buscar outros mecanismos e fontes de fomento.

Também foram identificadas demandas urgentes para o fortalecimento e a manutenção das atividades dos equipamentos, que necessitam da captação de recursos adicionais, uma vez que os recursos próprios da Universidade são insuficientes. As prioridades foram apontadas na seguinte ordem: 1) Modernização de infraestrutura e manutenção das instalações físicas; 2) Aquisição de equipamentos e materiais específicos; 3) Ações e recursos destinados à promoção da acessibilidade para o acesso e a inclusão de pessoas com deficiência; 4) Destinação de recursos para fomentar as atividades artísticas e culturais/programação; 5) Ações e recursos destinados à Preservação e Digitalização da Memória Institucional; 6) Realização/fortalecimento de parcerias público-público e público-privadas para o fortalecimento e a manutenção de atividades; 7) Difusão das ações artísticas e culturais para a ampliação do acesso ao público através de publicações, divulgação, entre outros.

Após a realização do diagnóstico, outro aspecto fundamental foi conhecer as possibilidades de acesso a esses recursos. Para isso, a Procult tem realizado, de forma contínua, pesquisas, mapeamentos e divulgação de oportunidades de editais de fomento à cultura. O mapeamento e o estudo das diferentes fontes de recursos disponíveis têm como objetivo compreender quais são as mais adequadas para os projetos culturais no âmbito da Universidade. Essa análise considera não apenas os critérios de elegibilidade, isto é, quais editais consideram elegíveis para submissão a natureza jurídica da Universidade como instituição pública federal ou as Fundações de Apoio vinculadas, que possuem caráter de instituição privada sem fins lucrativos, mas também considera as necessidades da cultura na UFC e o perfil dos equipamentos culturais, garantindo que cada tipo de fonte de fomento seja acessado de maneira eficaz.

Assim, no campo do *fomento*, a Coordenadoria protagoniza uma missão colaborativa na elaboração de projetos culturais e atua como articuladora e mediadora trabalhando junto aos equipamentos culturais da Universidade. Ao surgirem novas oportunidades, a equipe analisa os editais e realiza reuniões de formação com os gestores para avaliar as possibilidades de inscrição. Esse processo tem resultado em projetos que ampliam a atuação dos equipamentos culturais, fortalecendo suas atividades e garantindo maior apoio.

Com a ampliação dos projetos, surgiu a necessidade de mais recursos humanos. Para atender a essa demanda, a Coordenadoria buscou parcerias com professores de outras unidades acadêmicas, que passaram a coordenar e acompanhar processos e procedimentos, viabilizando a execução de ações voltadas às políticas culturais. Um exemplo dessa iniciativa é o TED das Escolas Livres, que será analisado mais adiante.

As estratégias de *Fomento e Financiamento* incluíram ainda a participação e busca por diversos mecanismos, dentro da própria estrutura do orçamento público Federal, como os Termos de Execução Descentralizada (TEDs) e as Emendas Parlamentares, como também o acesso a políticas públicas de cultura, por meio de editais de fomento direto, prêmios, leis de incentivo à cultura Federal e Estadual, captação de recursos junto à iniciativa privada via renúncia fiscal, Fundos especiais como o dos direitos difusos, entre outros. Além de estruturar parcerias interinstitucionais para projetos estratégicos junto a diversas instituições públicas, privadas e entidades da sociedade civil, institucionalizadas por meio de Termos de Cooperação Técnica ou outros instrumentos.

Em 2023, entre agosto de dezembro, a Procult UFC formalizou dois Termos de Execução Descentralizada (TEDs) para repasse de orçamento federal para iniciativas da UFC e ações em parcerias com outras entidades. O primeiro TED no valor de R\$ 1 milhão, com repasse do Ministério da Cultura, foi destinado à criação do Plano de Cultura da UFC, prevendo a realização de seminários temáticos, publicações, a realização do X Festival UFC de Cultura e do II Encontro Nacional de Cultura e Arte nas Universidades Federais Brasileiras, este último a ser realizado em 2025.

O segundo TED, no valor de R\$ 1.273.289,00, resultou em uma parceria interinstitucional com o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) e a Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (Secult Ceará) para a realização do 8º Fórum Nacional de Museus. O

evento de abrangência nacional e com participação internacional, aconteceu em novembro de 2024, constituindo-se como um importante espaço de aprofundamento de discussões e articulação do setor museal e da Política Nacional de Museus e contou com cerca de mil pessoas de todo o Brasil.

Ainda em 2023, a Procult UFC atuou junto aos equipamentos culturais da Universidade na assessoria e inscrição de projetos para captação de recursos. Foram inscritos sete projetos em editais municipais e estaduais de *fomento direto* à arte e à cultura no âmbito da Lei Paulo Gustavo, dos quais cinco foram aprovados, totalizando mais de R\$ 2 milhões, com foco majoritário na área do cinema. Além disso, um projeto foi aprovado na Lei Rouanet, porém não obteve êxito na captação de recursos.

Em 2024, as estratégias de fomento e financiamento foram ampliadas e ganharam maior capilaridade. Foram realizados contatos com trinta e uma entidades locais, estaduais, nacionais e internacionais, dentre as quais muitas resultaram concretamente em parcerias, cooperação, patrocínios e apoio à Cultura na UFC. A abrangência dos contatos incluiu instituições públicas, privadas e entidades da sociedade civil. A Procult UFC entendeu que essas parcerias poderiam proporcionar acesso a novos recursos e ampliar a capacidade de mobilização de apoio para o fortalecimento da cultura a curto, médio e longo prazo.

Como exemplo de parcerias com as organizações sociais para ampliar as ações no campo cultural, foi realizada a formalização de um Termo de Cooperação Técnica entre a UFC e a Fundação Casa Grande Memorial do Homem Kariri, com o objetivo de executar de forma conjunta atividades de pesquisa, de ensino e de extensão nas áreas de arqueologia, museologia, comunicação e turismo, fortalecendo no território a proposta da Arqueologia Social Inclusiva e a candidatura da Chapada do Araripe à Patrimônio da Humanidade pela Unesco. E outro Termo, com o Museu da Imagem e do Som (MIS), que prevê a troca de tecnologia e conhecimento para um projeto de digitalização dos acervos dos equipamentos culturais da UFC. Essas novas parcerias também trouxeram a perspectiva da interiorização e descentralização das relações da Procult UFC.

Também houve a formalização de um novo Termo de Execução Descentralizada (TED), no valor de R\$ 1,5 milhão, com repasse de orçamento federal destinado à gestão da Rede das Escolas Livres pela Procult UFC, em parceria com o Ministério da Cultura (MinC), por meio da Secretaria de Formação, Livro e Leitura (Sefli). O recurso será

utilizado para a realização, em 2025, do primeiro encontro nacional das mais de 70 Escolas Livres da Cultura, promovendo o intercâmbio de experiências, e a criação do "Selo Escolas Livres", que visa reconhecer práticas educativas inovadoras. Como dito anteriormente, esse TED foi resultado de articulação da Procult com professores de outras unidades acadêmicas, neste caso, com o Departamento de Direito Público da Universidade.

Ainda nas possibilidades de descentralização de recurso da estrutura Federal, foram articuladas duas Emendas Parlamentares, totalizando R\$ 1,4 milhão, destinados a beneficiar diversas unidades da UFC e entidades externas: Campus Itapajé, Procult, Gastronomia, Unilab, Camerata de Cordas UFC, Povo Anacé e Comunicação UFC. No entanto, com a suspensão dos repasses das Emendas por determinação do Supremo Tribunal Federal, os recursos ainda não foram efetivamente transferidos para execução dos projetos⁶.

Para garantir a sustentabilidade e o desenvolvimento do setor cultural na UFC, a Procult, em 2024, avançou significativamente tanto em quantidade quanto em qualidade na elaboração de projetos e na obtenção de aprovações. Esse progresso ocorreu por meio do *fomento cultural*, viabilizado pelo acesso a políticas públicas e editais, e do *financiamento à cultura*, realizado por meio da captação de recursos via leis de incentivo e renúncia fiscal.

Foram elaborados quarenta e seis projetos, que foram submetidos a quinze editais/fontes para captação de recursos por meio de fomento público direto, renúncia fiscal e/ou patrocínio cultural da iniciativa privada. São projetos na área da memória, acervos, cinema e audiovisual, acessibilidade cultural, cultura tradicional e popular, música, artes integradas, entre outros. As fontes e editais foram: Banco do Brasil, BNDES, CAPES, Instituto Cultural Vale, Embaixada dos EUA, Finep - Acervos 2024, FUNCAP, Itaú Cultural, J. Macedo, Lei Rouanet, Mecenass Ceará, Petrobras, Programa Cegás, Transpetro e Sudene.

Como resultado dos projetos inscritos em 2024, foram aprovados para captação via *Leis de Incentivo à Cultura - Lei Rouanet e Mecenass Ceará* —, um total de nove

⁶ STF mantém bloqueio definitivo de emendas de comissão que não obedecerem regras jurídicas, mas libera parte dos recursos. Disponível em <<https://noticias.stf.jus.br/posts/noticias/stf-mantem-bloqueio-definitivo-de-emendas-de-comissao-que-nao-obedecerem-regras-juridicas-mas-libera-parte-dos-recursos/>> Acesso em 23 fev. 2025.

submissões, somando mais de R\$ 16 milhões. Desse montante, até o final de dezembro de 2024, cinco das propostas submetidas efetivamente captaram o total de R\$ 4.450.000,00 por meio de renúncia fiscal (o que corresponde a 27% do valor total aprovado para captação), com patrocínio das empresas nacionais Petrobras, Vale e Itaú, e das empresas sediadas no Estado do Ceará J. Macedo e Cegás.

Além disso, foram aprovados, com recurso de *Fomento Direto*, um total de seis projetos culturais, somando cerca de R\$ 6 milhões, junto às instituições Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste - Sudene (3 projetos) e Financiadora de Estudos e Projetos - Finep (3 subprojetos). A principal área cultural beneficiada foi a de acervos e coleções.

Em resumo, do total de quarenta e seis projetos culturais inscritos em 2024, foram aprovadas vinte propostas, o que corresponde a 47,90% das submissões, totalizando a captação de mais de R\$ 10 milhões em projetos aprovados, em *fomento direto* (R\$ 6 milhões) e *patrocínio captado via renúncia fiscal* (R\$ 4 milhões).

A diversificação das fontes de recursos e a busca por captação externa foram estratégias fundamentais para garantir que a sustentabilidade da cultura na Universidade não ficasse restrita ao orçamento institucional. Como resultado, houve um crescimento significativo na captação de recursos, passando de R\$ 4 milhões no primeiro ano de gestão⁷ da Procult UFC para R\$ 13 milhões no segundo ano, representando um aumento de 295%.

Por fim, outro relevante impacto a se destacar é o papel central assumido pela recém criada Pró-reitoria de Cultura nesse contexto, consolidando-se como articuladora estratégica e fundamental na gestão da cultura no âmbito da estrutura administrativa da Universidade.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O relato de experiência revela o esforço da Pró-reitoria de Cultura da Universidade Federal do Ceará em buscar mecanismos que promovam a sustentabilidade financeira de programas e projetos culturais. Muitos são os desafios enfrentados, mas também diversas foram as formas de se buscar alternativas e saídas para a escassez de recursos no campo.

⁷ Em 2023, foram apenas 5 meses de gestão desde a criação da Procult UFC, entre agosto e dezembro.

Enquanto desafios, um dos principais entraves é a limitação dos recursos próprios e a ausência de uma política nacional de fomento e financiamento à cultura nas IFES. Os recursos existentes nas Universidades se mostram insuficientes para atender à crescente demanda da área cultural. Além disso, há a questão da execução dos recursos captados pelos mecanismos existentes, uma vez que dificuldades operacionais, prazos restritos e exigências burocráticas podem impedir a plena utilização dos valores disponíveis.

Outro desafio crucial é a captação de recursos junto à iniciativa privada por meio das leis de incentivo à cultura. Embora muitos projetos sejam aprovados nessas leis, nem sempre conseguem captar os valores necessários para sua execução.

Diante desse cenário, torna-se fundamental promover a capacitação dos gestores e agentes culturais das universidades, preparando-os para atuar de forma estratégica na captação e execução dos recursos, ampliando as possibilidades de acesso aos mecanismos de fomento e maximizando a sustentabilidade e os impactos das ações culturais.

Por fim, é essencial refletir sobre como as universidades podem desenvolver mecanismos próprios de fomento e financiamento para suas políticas culturais. A criação de fundos específicos, editais internos e parcerias estratégicas pode representar caminhos viáveis para garantir a sustentabilidade financeira das iniciativas. Dessa forma, é possível fortalecer a cultura universitária de maneira estruturada e contínua, promovendo sua integração com a comunidade acadêmica e a sociedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Renner Coelho Messias. *O Programa Mais Cultura nas Universidades: uma análise de sua implementação nas Instituições Federais de Ensino Superior brasileiras*. Dissertação Programa de Pós-Graduação em Administração - Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2018.

CERRETI, Camila; BARROS, José Márcio. *Cultura, Educação e Políticas Públicas para o Ensino Superior: Uma análise propositiva do Programa Mais Cultura nas Universidades*. XI Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura - Enecult, Salvador-Bahia. 2015.

CONFIES. *As fundações de apoio e as Instituições de Ensino Superior – Uma relação que precisa ser entendida pela sociedade*. Disponível em <<https://confies.org.br/institucional/as-fundacoes-de-apoio-e-as-instituicoes-de-ensino-superior-uma-relacao-que-precisa-ser-entendida-pela-sociedade/>>. Acesso em 24 fev. 2025.

FURTADO, Celso. FURTADO, Rosa Freire d'Aguilar (Org.). *Ensaio sobre cultura e o Ministério da Cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

KAUARK, Giuliana; ALMEIDA, Juliana Silva. *Políticas de fomento à cultura como instrumento de promoção da cidadania e dos direitos culturais*. Extraprensa, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 247 – 263, jan./jun. 2021

MINC. *1a Conferência Nacional de Cultura 2005/2006 - Publicação do Ministério da Cultura - MINC*. Brasília: Anais I CNC 6a parte, 2006.

PROCULT UFC. *Relatório de Gestão da Coordenadoria de Projetos e Interações Interinstitucionais*. Pró-Reitoria de Cultura da Universidade Federal do Ceará, 2024.

_____. *Sobre a Procult UFC*. Disponível em <<https://procult.ufc.br/pt/sobre/>> Acesso em: 22 fev. 2025.

ROCHA, Renata; FERNANDES, Taiane. Introdução. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; VASCONCELOS, Fernanda Pimenta (org.). *Financiamento e fomento à cultura nas regiões brasileiras*. Salvador: EDUFBA, 2017.

STF mantém bloqueio definitivo de emendas de comissão que não obedecerem regras jurídicas, mas libera parte dos recursos. Disponível em <<https://noticias.stf.jus.br/postsnovicias/stf-mantem-bloqueio-definitivo-de-emendas-de-comissao-que-nao-obedecerem-regras-juridicas-mas-libera-parte-dos-recursos/>> Acesso em 23 fev. 2025.

DIÁLOGOS DE CULTURA: CONSTRUÇÃO COLETIVA DA POLÍTICA CULTURAL NA UFSCAR

Carla Regina Silva¹
Sophia de Navasques Marcelino²
Victor Hugo de Souza Cezario³

RESUMO: O Seminário Internacional de Políticas Culturais discute a construção e implementação de políticas culturais nas Instituições Públicas de Ensino Superior (IPES). Desde 2021, a Coordenadoria de Cultura da UFSCar desenvolve o projeto "Diálogos de Cultura", promovendo debates sobre gestão cultural, financiamento e diversidade. Por meio de webinários e oficinas com especialistas para embasar diretrizes para a criação da Política Cultural da UFSCar. Em 2024, iniciou-se a elaboração de um documento base, com participação ativa da comunidade acadêmica. A iniciativa reforça o papel da cultura como agente de transformação social e propõe a criação da Secretaria de Cultura da UFSCar em 2025.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura; Diálogos de Cultura; Política Cultural.

1. INTRODUÇÃO

A construção de políticas culturais no contexto contemporâneo tem sido amplamente debatida por diversos autores. Nesse cenário, Edgar Morin (2000, p.56) define cultura da seguinte forma:

A cultura é constituída pelo conjunto dos saberes, fazeres, normas, proibições, estratégias, crenças, ideias, valores, mitos, que se transmite de geração em geração, se reproduz em cada indivíduo, controla a existência da sociedade e mantém a complexidade psicológica e social.

Desta forma, a cultura sempre foi um elemento essencial na orientação das principais formas de educação, desempenhando um papel fundamental na formação de indivíduos e sociedades. A educação por sua vez, se configura como uma das principais

¹ Prof.^a Dra. do Programa de Pós-Graduação em Terapia Ocupacional do PPGTO/UFSCar. Coordenadora da Coordenadoria de Cultura CCult - ProEx, UFSCar. E-mail: carlars@ufscar.br.

² Graduanda em Agroecologia pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Membro da Coordenadoria de Cultura CCult - ProEx, UFSCar. E-mail: sophia.navasques@estudante.ufscar.br.

³ Graduando em Engenharia de Produção pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Membro da Coordenadoria de Cultura CCult - ProEx, UFSCar. E-mail: victor.cezario@estudante.ufscar.br.

fontes de transmissão dos conhecimentos culturais, especialmente em um cenário de construção e implementação de políticas culturais.

Assim, desde 2021, a Coordenadoria de Cultura da UFSCar tem se dedicado à construção das políticas culturais nas instituições de ensino superior, promovendo ações que incentivam o diálogo sobre o tema. Um exemplo disso são os webinários do programa “Diálogos de Cultura”, que visa ampliar e construir o repertório para a formulação de uma política de cultura para a universidade. Após muitas discussões sobre os temas que permeiam a cultura nas Instituições Públicas de Ensino Superior (IPES), e um mapeamento detalhado de ações, projetos e espaços de cultura, em 2024 teve início uma nova etapa: a elaboração de um documento base para Política Cultural da UFSCar, considerando todos os procedimentos e trâmites institucionais necessários, mas também a construção coletiva e dialógica com a comunidade acadêmica.

As universidades sempre tiveram um papel fundamental no desenvolvimento de políticas culturais, atuando como espaços de crescimento social a partir de seus pilares - ensino, extensão e pesquisa. Ao expandir esse alcance e promover encontros regulares entre a comunidade acadêmica e a sociedade, cria-se um ambiente propício para o crescimento coletivo e a criação de processo amplo e regulatório. Esse processo, pautado na participação ativa de todos os agentes universitários, fortalece o reconhecimento da cultura como um elemento essencial de transformação social. Além disso, possibilita a estruturação de políticas de fomento, produção e difusão no campo artístico-cultural.

2. OBJETIVO

Esta proposta apresenta o projeto “**Diálogos de Cultura**” cujo objetivo central é fomentar discussões amplas e plurais sobre políticas culturais nas Instituições Públicas de Ensino Superior (IPES), visando a formulação e implementação da **Política de Cultura** da UFSCar, fortalecendo o papel da universidade na valorização da cultura.

2.1 Objetivos específicos

- Constituir-se como uma atividade contínua que pretende formular estratégias para elaboração de políticas institucionais de cultura.
- Realizar atividades que, através do diálogo, estimulem as reflexões sobre temas referentes às questões da gestão cultural e forneçam subsídios para a construção das políticas institucionais de cultura na Universidade.

- Contribuir para a constituição e consolidação de uma política de cultura na UFSCar, desenvolvida e conduzida de forma coletiva, participativa, plural e integrada multicampi. Articulando a pesquisa, o ensino, a extensão e a cultura.
- Contribuir com a gestão cultural na UFSCar, indicando estratégias e propostas a serem consideradas no âmbito da gestão em cultura para a UFSCar.
- Criar um documento base, para que sirva como referência para a construção e implementação da Política Cultural da universidade, garantindo a participação ativa da comunidade.

3. METODOLOGIA

Para a construção e desenvolvimento das políticas culturais na UFSCar, desde 2021 foram organizadas pela equipe da Coordenadoria de Cultura da UFSCar uma série de webinários intitulados “Diálogos de Cultura”. Esse projeto consiste na realização de encontros remotos, em formato de roda de conversa, voltados ao debate democrático e plural sobre o papel da cultura nas Universidades Públicas. Os eventos são abertos ao público geral, e contam com a participação de especialistas provenientes de diversas instituições de ensino superior espalhadas pelo Brasil, abordando temas relevantes para a formação de políticas públicas. Além disso, todos os encontros contam com interpretação em Libras, emissão de certificados e transmissão pelo canal da Coordenadoria de Cultura UFSCar no Youtube.

Dando continuidade ao processo de construção das políticas culturais na universidade, e considerando as discussões promovidas nos webinários “Diálogos de Cultura” que contribuíram para a formulação de uma política institucional, em 2024 foram realizadas duas oficinas conduzidas por Andréa Falcão - professora no Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ) e atual coordenadora do GT de Políticas Culturais nas IPES do FORCULT Nacional.

A primeira oficina intitulada “Políticas Culturais nas IPES”, ocorreu dia 18 de abril, das 9h às 12h, via Google Meet, com o objetivo de apresentar as diretrizes e auxiliar as equipes de trabalho da UFSCar na elaboração dos documentos bases da política e do plano de cultura da UFSCar. A segunda oficina, denominada “Diretrizes para a Construção da Política Cultural da UFSCar”, ocorreu no dia 25 de abril, das 9h às 12h, via Google Meet, visando aprofundar a construção desses documentos. Além da equipe

Somos Cultura da Coordenadoria de Cultura, os encontros contaram com a participação de diversos parceiros, visando a formação de uma Comissão responsável pela elaboração da Política de Cultura da UFSCar.

4. RESULTADOS

Desde 2021, o projeto "Diálogos de Cultura" tem promovido um amplo debate sobre políticas culturais no ensino superior. Esse esforço buscou fomentar a construção de um repertório crítico que contribuisse para a formulação de uma Política de Cultura institucional da universidade. A partir da realização de webinários e oficinas, o processo se desenvolveu através da participação e diálogo com docentes, pesquisadores e gestores culturais de diversas Instituições Públicas de Ensino Superior (IPES).

Em 2022, aconteceram três edições dos webinários do “Diálogos de Cultura”, dando início às discussões dos temas pertinentes e experiências que serviriam futuramente como referências para a elaboração da Política de Cultura da UFSCar:

- 29/09 - “Ensino, Pesquisa, Extensão e Cultura: o tripé se expande”, com Marcos Olender (UFJF), Rodrigo Carlos da Rocha (UFCA) e Adelcio Machado (UFSCar)
- 20/10 - “Financiamento e a Política Cultural Universitária” com Renata de Lima Silva (Mestra Renata Kabilaewatala - UFG), Flavia Maria Cruvinel (UFG) e Telma Darn (UFSCar)
- 01/12 - “Formação e Produção Cultural” com Alexandre Molina (UFU), Carla Rabelo (UNIPAMPA) e Luciana Gracioso (UFSCar)

Ao longo de 2023, foram organizadas cinco edições do "Diálogos de Cultura" com diferentes abordagens temáticas:

- 26/01 - "Mapeamento de Cultura nas IPES", com Mônica Ribeiro (UFMG), Sophia Rocha (UFBA) e mediação de Mariana Rodrigues Pezzo (UFSCar);
- 30/03 - "Às demandas das IPES para o Ministério da Cultura", com Fabio Cerqueira (Forcult), Paulo Nunes (UNIFEI) e mediação de Carla Silva (CCult UFSCar);
- 18/05 - "Desafios da Construção de Políticas Culturais nas IPES: permanência e cultura", com Silvana Medeiros (UFAL), Bruna Vargas (SAE Unicamp), Everaldo Silva (SAE Unicamp) e mediação de Djalma Ribeiro (ProACE UFSCar);

- 13/07 - "Diversidade e Cultura: Desafios da Construção de Políticas Culturais nas IPES", com Nara Pessoa, Talles Colatino e mediação de Flávio Melo;
- 14/09 - "Acessibilidade e Comunicação em Cultura nas Universidades", com Fernanda Cláudia Araújo da Silva, Patricia Dorneles e mediação por Guilherme Nichols (UFSCar).

Em 2024, essa construção avançou para uma nova etapa com a elaboração de um documento base para a Política Cultural da UFSCar. Essa fase incluiu a realização de duas oficinas conduzidas por Andréa Falcão (IFRJ), coordenadora do GT de Políticas Culturais nas IPES do FORCULT Nacional:

- 18/04 - "Políticas Culturais nas IPES" - apresentação de diretrizes e auxílio à equipe da UFSCar na elaboração dos documentos-base;
- 25/04 - "Diretrizes para a Construção da Política Cultural da UFSCar" - aprofundamento da construção dos documentos.

E um webinar:

- 02/05 - "Construindo a política cultural da UFSCar", com a participação da Profa. Dra. Andréa Falcão, da Reitora Profa. Dra. Ana Beatriz de Oliveira, do Pró-Reitor de Extensão Adjunto Alexandre Rodrigo Nishiwaki da Silva e da Coordenadora da Coordenadoria de Cultura, Profa. Dra. Carla Regina Silva.

Os encontros somaram 74 inscrições e resultaram em um levantamento complexo de temas relevantes de políticas, projetos e espaços de cultura nas IPES que embasaram a construção das diretrizes para a Política de Cultura da UFSCar.

5. EQUIPE

O desenvolvimento da Política Cultural da UFSCar contou com participação ativa da Coordenadoria de Cultura da UFSCar em conjunto com participação de uma equipe diversa e interdisciplinar, reunindo docentes, técnicos administrativos e estudantes engajados na promoção e fortalecimento da cultura na universidade. A atuação conjunto destes agentes foi fundamental para garantir que o processo fosse representativo das diversas expressões culturais presentes na instituição. A seguir, apresentamos os membros envolvidos nessa iniciativa e suas contribuições ao longo do desenvolvimento do projeto.

Tabela 1: Equipe Participante na Construção da Política | Diálogos de Cultura

Carla Regina Silva	Coordenadoria de Cultura UFSCar
Renato Locilento	CCULT
Andréa Falcão	FORCULT Nacional
Davi Oliveira	Intérprete de Libras
Bolsistas, Voluntários e Estagiários UFSCar	CCULT

Fonte: Elaboração Própria.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A construção coletiva da Política de Cultura da UFSCar, elaborada através de temas levantados nas diversas discussões ao longo dos anos de 2021 até 2024, a partir de diálogos entre agentes culturais, pesquisadores(as), estudantes de graduação integrando experiências de ensino, pesquisa, extensão, formação, produção, e outros temas pertinentes a construção de políticas para a cultura nas IPES, se dá como um reflexo do caráter essencial da diversidade de ideias e processos democráticos e horizontais na gestão cultural universitária, sendo elementos essenciais para a promoção do direito à cultura. Freire argumenta que:

“Ninguém educa ninguém, ninguém se educa sozinho, os homens se educam em comunhão, mediatizados pelo mundo" (FREIRE, 1987, p. 78).

A experiência da UFSCar se orienta pela dialogicidade entre diferentes sujeitos e realidades, construída através do diálogo entre pesquisadores, gestores e a comunidade universitária. Esses processos vão esbarrar no aspecto transversal da cultura, entendendo-a não como um setor isolado da sociedade, mas algo que permeia diferentes áreas, como educação, política e economia, fundamental para promoção do desenvolvimento social e da formação crítica dos sujeitos (Canclini 2003), sendo fator estruturante na sociedade, e que influencia a maneira como as pessoas compreendem o mundo, se organizam politicamente e exercem seus direitos.

A universidade pública, através de discussões amplas e diversas, fortalece o papel da cultura como agente de transformação social (GRAMSCI, 2000), criando espaços de resistência, discussão e inclusão. Ao promover debates baseados na diversidade de

epistemologias e cosmovisões, é possível contribuir para a formação de uma cultura plural e democrática, rompendo com a lógica de uma única narrativa cultural, como aborda a autora Chimamanda Ngozi Adichie (2009) sobre o "perigo da história única" e o risco de reduzir a complexidade da diversidade cultural.

Através dos encontros e trocas, foi possível um levantamento de experiências culturais amplas e a integração de diferentes agentes na formulação da política cultural, de forma que a Coordenadoria de Cultura da UFSCar pôde colaborar para que a pluralidade de narrativas e expressões culturais dentro da universidade seja valorizada e que sua vazão seja ampliada, trazendo ainda para a discussão pautas como a permanência estudantil, fomento à cultura, formação e outros, de forma que a experiência da UFSCar, ao promover oficinas, webinários e espaços de debate para a formulação de sua política cultural, reflete os princípios da Política Nacional de Cultura, assegurando a participação da comunidade acadêmica na definição das diretrizes institucionais, construindo políticas de forma dialogada, coletiva e integradas a outras dimensões do ensino e da pesquisa, o que fortalece o papel da universidade pública como espaço de transformação social.

Em seus “Cadernos do Cárcere”, Antonio Gramsci vai destacar o papel da cultura como instrumento de resistência e transformação, visto que a mudança social não acontece apenas por meio da luta econômica e política, mas também pela disputa cultural, e dessa forma as classes marginalizadas precisam criar e fortalecer suas próprias narrativas e espaços culturais, desafiando a hegemonia dominante. Por isso, políticas culturais em espaços acadêmicos devem ser orientadas pela abertura do diálogo entre diferentes epistemologias e sua valorização, e garantir ainda a permanência dos estudantes e projetos através de políticas de assistência, promovendo uma educação que reconheça e valorize os saberes diversos, comunitários e ancestrais como parte essencial da produção do conhecimento.

A valorização da diversidade cultural, o acesso à cultura e o engajamento da comunidade acadêmica se apresentam como aspectos fundamentais para consolidar a cultura como um dos pilares para uma universidade pública comprometida com o desenvolvimento, a formação crítica de seus estudantes e transformação social. Portanto, a criação da Secretaria de Cultura da UFSCar, prevista para 2025, representa um marco na institucionalização dessa política, aliada ao diálogo contínuo com a comunidade acadêmica, permitindo que a cultura se articule com os pilares universitários (ensino,

pesquisa e extensão) promovendo práticas inclusivas, acessíveis, transformadoras e diversas.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. O perigo da história única. TED Talks, 2009.

Disponível em:

https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story. Acesso em 19 de fevereiro de 2025.

ARRUDA, M. O papel da universidade nas políticas culturais (Entrevista). Observatório Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/o-papel-da-universidade-nas-politicas-culturais-malu-arruda>. Acesso em: 22 fev. 2025.

BRASIL. Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010. Institui o Plano Nacional de Cultura – PNC e dá outras providências. Disponível em:

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12343.htm. Acesso em 19 de fevereiro de 2025.

CANCLINI, N. G. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2003.

FARIA, H.; NASCIMENTO, M. E. Desenvolvimento cultural e planos de governo. São Paulo: Pólis, 2000.

FALCOSKI, J. T. A. O campo cultural na Universidade Federal de São Carlos: Mapeamento das Práticas Culturais e reflexão sobre a construção de um plano neste contexto. Monografia de conclusão de curso de Especialização Lato Sensu em Gestão Pública. Departamento de Engenharia de Produção da Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2010. Disponível em:

<<http://www.observatorioculturaecidade.ufscar.br/>>. Acesso em: 21 fev. 2025.

FREIRE, Paulo. Pedagogia do oprimido. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GRAMSCI, Antonio. Cadernos do Cárcere. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

MOLINA, A. J. Gestão da Cultura em Instituições de Ensino Superior: perspectivas e desafios na implementação de uma política cultural no contexto das IES brasileiras. Revista de Educação Popular, Uberlândia, p. 87–99, 2019. DOI: 10.14393/rep-v0n00-49019. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/reveducpop/article/view/49019>. Acesso em: 21 fev. 2025.

MORIN, Edgar. Os sete saberes necessários à educação do futuro. 3.ed. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2001. p. 56.

UNESCO. Declaração universal sobre a diversidade cultural. Paris: Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, 2002. Disponível em: <https://www.oas.org/dil/port/2001%20declara%C3%A7%C3%A3o%20universal%20sobre%20a%20diversidade%20cultural%20da%20unesco.pdf>. Acesso em: 19 fev. 2025.

UNESCO. Políticas culturais e desenvolvimento sustentável. Relatório global 2022. Paris: UNESCO, 2022.

WALSH, Catherine. Pensamiento crítico y matriz (de)colonial. Reflexiones latinoamericanas. Quito: Ediciones Abya-yala, 2005.

WANDERLEY, Luiz Eduardo W. Universidade, educação, cultura. São Paulo: PUC-SP, 2009. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/pontoevirgula/article/view/14028/10342>. Acesso em 23 fev. 2025.

A INSTITUCIONALIDADE DA CULTURA NAS INSTITUIÇÕES DE ENSINO SUPERIOR NO BRASIL

Andréa Rizzotto Falcão¹

Guilherme Bertissolo²

Fernando Mencarelli³

RESUMO: Compreendendo as universidades públicas e os institutos federais como importantes instituições culturais, este artigo visa apresentar, de forma sintética, parte dos dados da pesquisa sobre a institucionalidade da cultura nas Instituições Públicas de Ensino Superior no Brasil. Para realização da pesquisa desenvolveu-se um instrumento simplificado de consulta que buscou identificar: a existência de políticas e planos de cultura, mecanismos específicos de fomento, bem como a existência de equipamentos culturais e grupos artísticos nas IPES. O objetivo era produzir um retrato da situação atual buscando compreender como se encontra hoje estruturado o campo cultural nas universidades brasileiras e como é feita sua gestão. Os dados reunidos aqui buscam contribuir para a criação e aprimoramento de políticas para o campo.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas culturais. Planos de cultura. Cultura e universidades. Instituições de ensino superior.

O CAMPO DE ESTUDO SOBRE POLÍTICAS CULTURAIS E UNIVERSIDADE

Na introdução da publicação elaborada pelo Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura da UFBA, dedicada às Políticas Culturais, datada de 2008, Albino Rubim apontava o paradoxo existente, *entre a importância das políticas culturais e a escassez de estudos acadêmicos sistemáticos e comparativos que deem conta da temática*. (RUBIN, 2008 :7). Segundo o autor, o campo das políticas culturais se desenvolveu bastante em diversos países,

¹Andréa Falcão é Coordenadora do GT de Políticas Culturais do FORCULT, Coordenadora e professora do Programa da Pós-graduação em Educação e Novas Tecnologias do IFRJ, Mestre em Memória Social pela UNIRIO e Doutora em Ciências Sociais pela UERJ. Email: andrea.falcao@ifrj.edu.br

²Guilherme Bertissolo é Pró-reitor de Extensão e professor de Composição e Teoria Musical na Escola de Música da UFBA. Coordenador do GT de Arte e Cultura do FORPROEX, Mestre e Doutor em Composição pela UFBA. Email: gbertis@ufba.br

³Fernando Mencarelli é Pró-reitor de Cultura da UFMG, professor do curso de Teatro da UFMG, doutor em História pela Unicamp e Pós-doutor em Teatro pela Universidade Sorbonne Nouvelle. Atualmente, preside o FORCULT. Email: fernandomencarelli@gmail.com

tanto pelas ações promovidas pelas instituições responsáveis pela administração pública da cultura, como pelo número crescente de agentes que têm se envolvido na gestão do setor, nos últimos anos.

No Brasil, reflexões acadêmicas sobre políticas culturais são recentes, tendo tido um crescimento mais expressivo a partir dos anos 2000. Nas duas últimas décadas tivemos um avanço na estruturação do campo de pesquisas sobre políticas culturais, com trabalhos importantes de análise e crítica sobre o papel e funcionamento de instituições, programas e leis de cultura, seus impactos, desafios e conquistas. Neste cenário destacam-se os trabalhos de Lia Calabre (2005; 2008; 2011; 2019), Albino Rubim (2008; 2011; 2016; 2025), Isaura Botelho (2000; 2001; 2011), José Márcio Barros (2013), Alexandre Barbalho (2007), entre outros. Nestes trabalhos nota-se um esforço especial na recuperação da dimensão histórica da constituição do campo das políticas culturais e o desenvolvimento de instrumental analítico que busca identificar as características de certos períodos e programas específicos.

No entanto, ainda são poucas as pesquisas sobre políticas culturais nas universidades. O trabalho que apresentamos a seguir visa contribuir com dados atualizados para a ampliação deste campo de estudos.

O LUGAR DA CULTURA NAS INSTITUIÇÕES DE ENSINO SUPERIOR

O fortalecimento da dimensão acadêmica da Cultura é decorrente de dois eixos: por um lado, está fundamentada no reconhecimento da cultura como uma das bases da formação dos estudantes e da atuação dos professores e técnicos administrativos nas Instituições Públicas de Ensino Superior e, por outro, na afirmação da garantia dos direitos culturais, estabelecidos na Constituição Federal, que estabelece uma articulação entre a Universidade e o Sistema Nacional de Cultura. Podemos observar esses eixos em regulamentações estabelecidas tanto no âmbito do Ministério da Educação, como do Ministério da Cultura e nas políticas universitárias.

Em 2002, o Conselho Nacional de Educação, por meio da Resolução 02/2002, regulamentou a carga horária mínima das licenciaturas instituindo 200 horas de atividades acadêmico-científico-culturais horas para integralização de curso de graduação. A participação em eventos culturais, artísticos, bem como a produção artística passaria, então, a ser conteúdo constituinte dos percursos formativos dos estudantes universitários.

Em 2014, foi publicada a Lei nº 13.005 que aprovou o Plano Nacional de Educação que tem em suas diretrizes a promoção cultural do País. Com vigência até dezembro de 2025, o PNE encontra-se em reformulação.

Em Resolução de 18 de Dezembro de 2018, o Ministério da Educação/Conselho Nacional de Educação/Câmara de Educação Superior estabeleceram as Diretrizes para a Extensão na Educação Superior Brasileira, destacando a importância da cultura no processo pedagógico e no compromisso social das instituições de ensino superior.

A atuação da universidade no âmbito cultural está fundamentada também no entendimento da Cultura como direito, amparada tanto na *Declaração Universal dos Direitos Humanos* (ONU, 1948), em seus artigos XXII e XXVII, quanto em seus desdobramentos na constituição brasileira.

A Constituição Federal Brasileira, em seu artigo 215, prevê 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*. Destaca-se ainda no artigo 215, em seu parágrafo 3º, o estabelecimento do *Plano Nacional de Cultura* para promover o desenvolvimento cultural do país e a integração das ações do poder público com vistas à defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro; produção, promoção e difusão de bens culturais; formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões; democratização do acesso aos bens de cultura e valorização da diversidade étnica e regional.

A Emenda Constitucional nº 71, em 29 de novembro de 2012, acrescentou o Art. 216-A à Constituição Federal instituindo o *Sistema Nacional de Cultura (SNC)*, *organizado em regime de colaboração, de forma descentralizada e participativa, a partir de um processo de gestão e promoção conjunta de políticas públicas de cultura, democráticas e permanentes, pactuadas entre os entes da Federação e a sociedade*. São princípios do *Sistema Nacional de Cultura*: diversidade das expressões culturais; universalização do acesso aos bens e serviços culturais; fomento à produção, difusão e circulação de conhecimento e bens culturais; cooperação entre os entes federados, os agentes públicos e privados atuantes na área cultural; integração e interação na execução das políticas, programas, projetos e ações desenvolvidas; complementaridade nos papéis dos agentes culturais; transversalidade das políticas culturais; autonomia dos entes federados e das instituições da sociedade civil; transparência e compartilhamento das informações; democratização dos processos decisórios com

participação e controle social; descentralização articulada e pactuada da gestão, dos recursos e das ações; ampliação progressiva dos recursos contidos nos orçamentos públicos para a cultura.

Constituem a estrutura do *Sistema Nacional de Cultura*, nas respectivas esferas da Federação: órgãos gestores da cultura; conselhos de política cultural; conferências de cultura; comissões intergestores; planos de cultura; sistemas de financiamento à cultura; sistemas de informações e indicadores culturais; programas de formação na área da cultura e sistemas setoriais de cultura.

O Plano Nacional de Cultura, instituído pela Lei no. 12.343, de 2 de Dezembro de 2010, baseia-se em três dimensões de cultura que se complementam: a cultura como expressão simbólica; a cultura como direito de cidadania; a cultura como potencial para o desenvolvimento econômico. O Anexo do Plano Nacional de Cultura prevê, no capítulo III, importante papel para as universidades na universalização do acesso à arte e à cultura:

Garantir a criação, manutenção e expansão da rede de universidades públicas, desenvolvendo políticas públicas e a articulação com as Pró-reitorias de cultura e extensão, para os equipamentos culturais universitários, os laboratórios de criação artística e experimentação tecnológica, cursos e carreiras que formam criadores e interagem com o campo cultural e artístico, principalmente nas universidades públicas e centros de formação técnica e profissionalizante. (BRASIL, 2010)

Em maio de 2016 os Ministérios da Cultura e da Educação estabeleceram um Acordo de Cooperação Técnica para a implementação de uma política articulada e integrada entre as duas pastas. Entre os compromissos estabelecidos no acordo, destacavam-se a ampliação da infraestrutura cultural nas instituições públicas de ensino; da presença da arte e da cultura nos currículos; das oportunidades de formação cultural para professores; das ações de reconhecimento dos saberes tradicionais; além da incorporação de atividades culturais na Educação Infantil.

Instituído em parceria pelo MinC e pelo MEC, em 2013, o *Programa Mais Cultura* nas Universidades visava o fortalecimento do Ensino Superior de graduação, pós-graduação e cursos técnicos nas áreas de Cultura e Arte, a partir do fomento a criação de Planos de Cultura que contemplassem, em especial, o incremento e circulação da pesquisa em cultura, em seus diferentes níveis, o fomento da extensão universitária em cultura, a melhoria de equipamentos culturais e a promoção de grupos, ações e circuitos culturais.

Em 2024, foi estabelecido **Acordo de Cooperação Técnica nº 23** entre o MEC e MINC, com o objetivo de executar ações conjuntas, continuadas e integradas

visando o reconhecimento de saberes culturais, com a inserção dos mestres e mestras da cultura no contexto da educação formal, com ênfase no ensino superior; o fortalecimento da rede de equipamentos culturais das universidades federais; a construção e implementação de Planos de Culturas nas universidades federais, o fortalecimento em rede dos cursos de artes; o reconhecimento do espaço universitário como espaço de produção de conhecimento nas artes, cultura, produção e gestão cultural, com a promoção de atividades culturais e artísticas nas universidades, pró-reitorias de cultura e de extensão, e demais formas de articulação entre as criações artístico culturais das comunidades de ensino superior em relação com os seus territórios.

Como podemos ver no Brasil o papel da cultura nas instituições de ensino superior está expresso de forma clara no ordenamento jurídico nacional, não há dúvidas quanto ao lugar dos aspectos culturais na educação superior. Refletindo sobre políticas culturais e universidade Albino Rubim (2019, p. 279) observa que:

(...) a cultura brota também como desafio singular e vital a ser enfrentado pela instituição universitária. Ela cria, transmite e desenvolve inúmeras atividades culturais no seu dia a dia. Apesar disso, ela [a universidade] não reconhece o seu papel cultural em um patamar institucional adequado e, por conseguinte, termina por não se conceber e desenvolver em plenitude como instituição cultural que verdadeiramente é. Enquanto, no campo da ciência e da pesquisa, a universidade possui políticas, estruturas e recursos alocados especificamente, o mesmo não ocorre no campo cultural. Ele, com raras exceções no Brasil, por meio de suas inúmeras atividades, permeia muitos lugares universitários sem que tal presença se traduza em políticas, estruturas e recursos adequados à dimensão dessas atividades. Sequer a instituição universitária possui um conhecimento mais sistemático das atividades que realiza na sua atuação cultural. Assim, o tema da cultura afirma-se como crucial desafio para a universidade (...).

De certa forma, podemos dizer que a pesquisa proposta faz parte de uma série de esforços que diversas instituições e pesquisadores vêm fazendo para superar esta lacuna.

A PESQUISA SOBRE A INSTITUCIONALIDADE DA CULTURA

Compreendendo as instituições públicas de ensino superior brasileiras como instituições culturais e reconhecendo a transversalidade do campo cultural no ensino, na pesquisa e na extensão, o FORPROEX⁴ e o FORCULT⁵ promoveram, entre novembro de 2023 e dezembro de 2024, uma consulta às IPES brasileiras sobre a institucionalidade da cultura em suas unidades. A consulta foi uma iniciativa do GT Relação da Extensão com a Cultura do FORPROEX e do GT Política Cultural nas IPES do FORCULT.

⁴Fórum de Pró-Reitores de Extensão das Instituições Públicas de Educação Superior Brasileiras

⁵Fórum de Gestão Cultural das Instituições Públicas de Ensino Superior Brasileiras

Para tal criou-se de um instrumento simplificado de consulta que buscou mapear de forma ampla a institucionalidade da cultura em cada instituição, tentando identificar a existência de políticas, planos e mecanismos específicos de fomento e registro para artes, cultura e patrimônio, bem como a existência de equipamentos culturais, museus, cinemas, corpos estáveis/grupos artísticos e culturais e cursos ligados ao campo. O objetivo era fazer um retrato da situação atual buscando compreender como se dá a estruturação do campo cultural nas IPES brasileiras. Os dados buscavam ainda servir de subsídio para a promoção de articulações entre as instituições e contribuir para a criação e o aprimoramento de políticas públicas específicas para as artes, culturas e patrimônio no âmbito das instituições de ensino superior.

A metodologia deste levantamento foi desenvolvida a partir de pesquisa semelhante, realizada entre 2021 e 2022⁶, sobre a gestão da Cultura nas instituições que integram o Fórum Interuniversitário de Cultura do Rio de Janeiro – FIC-RJ. A partir da experiência anterior desenvolvemos um formulário com 30 perguntas na plataforma Google Forms. Destas, a maioria eram perguntas objetivas, algumas delas com campos pré-definidos, e opções de múltipla escolha, pensados para que pudessem gerar gráficos que permitissem uma melhor visualização dos resultados. Havia ainda um conjunto de perguntas com resposta livre feitas com o intuito de trazer informações menos estruturadas e que pudessem apontar a compreensão dos(as) gestores(as) da área sobre o tema e ainda nos ajudar a entender melhor a dinâmica deste segmento.

O formulário foi enviado por e-mail para todos os gestores das instituições cadastradas no FORPROEX. A campanha foi lançada em novembro de 2023. Inicialmente o prazo previsto para conclusão era de um mês. No entanto, como estávamos no final do ano letivo e devido ao fato de, até aquela data, termos alcançado apenas 60% das instituições, decidimos aumentar o prazo para ampliar a abrangência da pesquisa, no intuito de cobrirmos 100% das instituições públicas de ensino superior no Brasil. Isso se deu duas vezes, uma em março e outra em outubro de 2024.

No texto de apresentação da proposta encaminhado no e-mail de divulgação e, também, na abertura do formulário indicamos o objetivo da pesquisa e o prazo para sua devolução. Nas instruções enviadas foi recomendado que o preenchimento fosse realizado pelo/a gestor/a da

⁶FALCÃO, Andréa. Relatório do levantamento preliminar sobre as instituições que compõem o Fórum Interuniversitário de Cultura do Rio de Janeiro – FIC/RJ. Rio de Janeiro – RJ. Novembro de 2021.

área da cultura na instituição. Informamos ainda que os dados obtidos não seriam publicizados de forma individualizada, ou seja, as instituições participantes não seriam expostas individualmente.

Concluimos a coleta de dados da pesquisa em março de 2025 com 174 respostas, entre as quais, identificamos 16 respostas duplicadas. Para proceder à eliminação das duplicidades, depois de analisar as ocorrências, adotamos os seguintes critérios de desambiguação, foram eles: 1. Priorizar a resposta mais atual, 2. Priorizar a resposta da pessoa no cargo de maior hierarquia institucional e 3. Sempre que houvesse divergência, priorizar a resposta de maior hierarquia.

Retiradas as duplicidades, trabalhamos sobre um universo de 158 respostas válidas, das quais 110 são de instituições federais e as outras 48 instituições dividem-se em: 41 estaduais, 5 municipais e 2 regionais. Do conjunto das 110 instituições federais, cobrimos todas as 69 Universidades Federais e todas as 41 instituições que compõem a Rede Federal de Educação Profissional, Técnica e Tecnológica (38 IFs, 2 CEFETs, 1 UTFPR).

RESULTADOS DA PESQUISA

Neste artigo optamos por fazer um recorte do universo pesquisado, tendo como foco a apresentação dos resultados sobre a existência ou não de Políticas Culturais e Planos de Cultura, estruturados em documentos oficiais reconhecidos pela comunidade acadêmica, uma vez que estes são um bom indicativo de como está articulada a gestão da cultura nas IPES. Iniciaremos a exposição apresentando o perfil dos respondentes e gestores da área cultural, destacando seu vínculo institucional e área de formação, para com isso compreendermos melhor quem são as pessoas que atuam na área da cultura nas universidades. Em seguida apresentamos dados sobre a natureza das instâncias em que se organiza a gestão da cultura, de modo a evidenciar como elas aparecem no organograma das instituições pesquisadas. Na sequência apresentamos, de modo mais detalhado, os dados obtidos sobre a existência de Políticas de Culturais e Planos de Cultura. Entendemos que a institucionalidade da cultura nas IPES pode ser observada tanto através da forma como se inserem as instâncias de gestão na estrutura administrativa compondo o organograma e ocupando lugar relevante na administração central, como pela existência de documentos norteadores – políticas e planos aprovados nas instâncias superiores; sendo a presença destes indicativos de uma institucionalidade fortalecida.

PERFIL DOS RESPONDENTES

Ao analisar o vínculo institucional dos respondentes vimos que 50, ou seja, 31,6% ocupavam cargos de instâncias do primeiro escalão (1 Superintendente; 48 Pró-reitores; 1 Vice Pró-Reitor), 30 ocupavam cargos de instâncias do segundo escalão (30 Diretores) no total de 19%; 37 ocupavam cargos de instâncias do terceiro escalão (37 Coordenadores) no total de 23,4% e 36 ocupavam cargos de instâncias variadas e difíceis de identificar a posição no organograma institucional, no total de 22,8% dos respondentes, eram eles: Analista (1); Assessor(a) (4); Assistente (5); Chefe (6); Departamento (1); Docente (2); Gerente (1); Museólogo (1); Pesquisador (1); Produtor Cultural (4); Professor(a) (3); Responsável (1); Secretário(a) (4); Técnico Administrativo (1); Tecnóloga/formação (1). Além destes 3,2%, não identificaram seu vínculo com a instituição (5 respondentes). Achamos importante frisar, no entanto, que em algumas instituições os níveis hierárquicos entre diretoria, coordenação e gerência variam.

Para compreender melhor o perfil dos respondentes nos pareceu importante também identificar a área de formação do(a) profissional responsável pela gestão cultural na instituição. Embora tenhamos pedido para os respondentes indicarem sua área de formação percebemos que a compreensão desta questão se deu de forma variada, algumas pessoas indicaram a área em que se graduaram, outras a titulação alcançada, outras o nível de formação e outras ainda deixaram este campo em branco.

Assim do total de 158 respostas válidas, encontramos apenas 36 gestores com formação na área das Artes ou de alguma Linguagem Artística⁷, ou seja, 22,8% do total de respondentes. No tocante aos demais respondentes encontramos a seguinte composição: 39 gestores com formação na área das Ciências Humanas e Sociais⁸, 14 gestores com formação em áreas afins às Humanidades⁹, 8 gestores com formação na área da Educação¹⁰, com isso têm-se 38,6% do total de respondentes (61 pessoas) com formação na grande área das Humanidades. Sendo que destas apenas duas (2) com formação na área da Produção Cultural, ou seja, apenas 1,2% do total de gestores com graduação específica nesta área. Além destes,

⁷Artes (5); Artes / Teatro (1); Artes Cênicas (4); Artes Plásticas (1); Artes / Artes Visuais (3); Dança (3); Educação Artística (2); Música (15); Teatro (2).

⁸Antropologia (2); Ciências Sociais (7); Sociologia (2); Estudos Literários (1); Filosofia (3); Geografia (4); História (8); Letras (8); Linguística (1); Literatura (1); Museologia (2).

⁹Arquitetura (2); Comunicação (4); Comunicação / Jornalismo (4); Publicidade / Propaganda (1); Design Gráfico (1); Produção Cultural (2).

¹⁰Educação (4); Pedagogia (4).

26,5% do total de respondentes possuía formação variada: 7 na área da Gestão¹¹, 11 da área das Ciências Biológicas e da Saúde¹², 9 em áreas afins à área da Saúde¹³ e 15 em áreas Técnicas e das Ciências Exatas¹⁴ no total de 42 pessoas. Completando o quadro temos 19 gestores que não especificaram sua área de formação ou deixaram o campo em branco configurando com isso 12,1% do total.

SOBRE AS INSTÂNCIAS DE GESTÃO DA CULTURA

Ao pedirmos para os respondentes indicarem a instância que cuida da cultura na instituição, marcando aquela que correspondia à sua realidade numa lista de múltipla escolha em que figuravam as seguintes opções: *Pró-reitoria, Diretoria, Coordenação, Assessoria, Secretaria, Outros*, observamos que as categorias com maior presença nas respostas foram: *Coordenação* com 49 ocorrências (31%), *Pró-Reitoria* com 41 (25,95%) e *Diretoria* com 29 (18,3%), além de *Assessoria* e *Secretaria* com 4 ocorrências cada. Na categoria *Outros* foram indicadas as seguintes posições: Departamento (4), Divisão (7), Fórum (1), Núcleo (3), Superintendência (1), Unidade (4), Não há (3), Em processo de institucionalização (3) e Respostas indefinidas (5).

Por sua vez, a análise do nome completo destas instâncias no organograma institucional apontou uma variação muito grande não só no nível hierárquico como no lugar que a cultura ocupa nestas instituições. Com o objetivo de aprofundar as análises, montamos um quadro de referência para fazermos a tabulação das categorias usadas e mapear a quantidade de termos específicos presentes nas 158 respostas.

Após a análise detalhada dos nomes e das categorias que os constituem, observamos que, embora o termo *Cultura* apareça em 134 das institucionalidades listadas, ou seja, em 84,8% delas, destas 72 instituições (45,6% do total) possuem setores específicos para cuidar da arte e da cultura, sendo que 46 possuem apenas a categoria *Cultura* no nome, 2 a categoria *Arte* e em 24 as categorias *Arte* e *Cultura* aparecem conjugadas. As demais ocorrências apresentam mais uma categoria em sua formulação, sendo as mais frequentes *Extensão*, *Esporte*, *Desporto*, *Lazer*, *Eventos* e *Comunicação*, além destas temos outras em menor

¹¹[Administração (6); Gestão Pública (1)]

¹²[Biologia (2); Educação em Saúde (1); Enfermagem (2); Epidemiologia (1); Fisioterapia (2); Medicina Veterinária (1); Odontologia (1); Veterinária (1)]

¹³[Educação Física (4); Psicologia (2); Estudos do Lazer (1); Terapia Ocupacional (2)]

¹⁴[Ciência da Computação (2); Engenharia (4); Engenharia Têxtil (1); Engenharia Agrônoma (1); Estatística (1); Física (1); Matemática (1); Modelagem Matemática (1); Processamento de Dados (1); Química (2)]

quantidade, tais como: *Difusão, Fomento, Programas, Projetos, Diversidade, Patrimônio, Cidadania, Memória, Assuntos Comunitários e Assuntos Estudantis*. O que nos leva a refletir que na maioria das instituições, 86 delas para sermos mais exatos, a cultura não tem um lugar próprio, o que impacta muito a gestão da cultura, uma vez que na maior parte das vezes estes setores precisam dar conta de muitas questões nem sempre convergentes, dividindo o foco do trabalho, o tempo e os recursos materiais e humanos.

SOBRE A EXISTÊNCIA DE POLÍTICAS DE CULTURA

Um dos pontos centrais da pesquisa era descobrir quantas instituições já haviam estruturado Políticas Culturais propostas e articuladas coletivamente, reconhecidas pela comunidade acadêmica e sancionadas pelos Conselhos Superiores e/ou Reitores, consolidadas em documentos públicos contendo seus princípios, diretrizes e objetivos. Entende-se aqui políticas culturais como definido por Lia Calabre (2005: 2) *um conjunto ordenado e coerente de preceitos e objetivos que orientam linhas de ações públicas mais imediatas no campo da cultura*.

Ao perguntarmos sobre a existência de políticas específicas para a cultura, artes e/ou patrimônio nas instituições, obtivemos 51 respostas afirmativas (32,3%); 35 respostas negativas (22,1 %) e 72 respostas em processo (45,6%). No entanto, observamos que estes valores não podem ser lidos como absolutos. Pois, embora tenhamos feito uma pergunta de múltipla escolha, em que se podia marcar apenas os itens *sim*, *não* e *em processo*, percebemos, pelo cruzamento das informações obtidas com nosso conhecimento das instituições envolvidas na pesquisa, decorrente da nossa participação nos debates e grupos de trabalho do FORCULT e FORPROEX, dois problemas: 1. que não houve, por parte dos respondentes, uma compreensão muito clara do que pode ser entendido como *em processo*. Nossa experiência e a análise das respostas enviadas na sessão *Comentários e sugestões*, nos ajudou a compreender alguns aspectos que não apareceram nas respostas objetivas ou que podem ter aparecido de modo enviesado, nos permitindo afirmar que uma pequena parte das 72 respostas marcadas vieram de instituições que já passaram por diversas etapas na elaboração da política ou plano de cultura e estão apenas aguardando a publicação de uma Portaria ou Resolução do Conselho Superior homologando o documento, as demais são instituições que estão no início de um processo de articulação para elaboração das políticas e noutras ainda em que nada objetivo foi feito, mas há por parte dos gestores a vontade ou

intenção de iniciar o processo de elaboração da política. Assim, inferimos que menos da metade das 72 instituições que responderam que estavam *em processo* de fato estejam envolvidas com a consolidação de suas políticas culturais. 2. que mesmo no caso das 51 respostas afirmativas a análise dos documentos enviados em anexo nos mostra que nem todas de fato possuem *Políticas Culturais* formalmente estruturadas, segundo a referência que tomamos para esta análise (Calabre, 2005: 2), como poderemos ver mais detalhadamente a seguir.

No caso de resposta afirmativa à pergunta sobre a existência de Políticas Culturais, pedimos que fossem anexados os documentos correspondentes à estas políticas. Recebemos ao todo 52 documentos. Deste conjunto identificamos 3 documentos duplicados. Assim, procedemos à leitura de 49 documentos válidos.

Para facilitar a compreensão e ajudar a análise dos documentos preparamos uma tabela onde registramos o ano da publicação, formato e conteúdo do documento, indicando ainda se, de fato, o documento poderia ser considerado como Política Cultural ou configurava-se com um instrumento mais amplo, ou mesmo parte de outra política mais específica no campo cultural, da extensão ou da gestão institucional. Percebemos, pela natureza dos documentos enviados, assim como com os dados obtidos nas perguntas sobre planos de cultura, que houve por parte dos respondentes compreensão pouco clara, e por vezes controversa, do que se configura como *Política de Cultura*. Dos 49 documentos analisados, vimos que apenas 28 instituições (ou seja 17,7% do total das instituições que participaram da pesquisa) apresentaram de forma estruturada documentos que consolidam uma Política de Cultura, com princípios, diretrizes, objetivos e metas.

Os outros 21 documentos, embora em sua maioria mantenham alguma relação com a normatização do funcionamento de alguma dinâmica do campo cultural, não se caracterizam como política articulada segundo a referência que tomamos para esta análise (Calabre, 2005: 2). Dentre estes 21 documentos encontram-se:

- 2 documentos que dispõem sobre a estrutura organizacional da instituição e criam Coordenações responsáveis pela gestão cultural especificando suas atribuições;
- 1 documento que nominalmente expressa a criação de uma Política de Artes e a instituição de um Comitê de Criação e Circulação Artística. No entanto, a análise do documento mostra uma atuação com foco na proposição de mecanismos de estímulo e financiamento

às atividades artísticas da comunidade acadêmica. Evidenciando assim concepção restrita das atividades culturais na universidade;

- 1 documento que nominalmente expressa a criação de uma Política de Assuntos Culturais, apresentando sua concepção de cultura e linguagens artístico culturais, indicando objetivos, diretrizes, normas para as ações culturais, mas que, no entanto, se restringe à seleção e financiamento de projetos no campo da extensão;
- 1 documento que institui uma política ampla propondo a valorização da Diversidade, Meio ambiente, Memória Cultural, Produção Artística, Patrimônio Cultural, Defesa e Promoção dos Direitos Humanos e Igualdade Racial. Neste caso entendemos que não se trata de uma política específica para o campo cultural;
- 5 instituições enviaram extratos de seus PDIs¹⁵, sendo que: em 2 deles a cultura aparece de forma como tópico genérico junto aos esportes; em 1 a cultura aparece no capítulo Extensão com as ações previstas para o período 2016/2026, dentre elas está a está a formulação do Plano Institucional de Cultura; em outro a cultura aparece no capítulo Sociedade, Universidade, Extensão, Arte e Cultura, que lista 13 objetivos envolvendo a área cultural; noutro ainda a cultura não possui tópico específico, mas aparece num item amplo sobre Políticas de Difusão Científica e Cultural;
- 1 documento sobre a Política de Extensão, em que a Cultura aparece como área da Extensão sob responsabilidade da Coordenadoria de Programas e Projetos Culturais;
- 1 documento inespecífico, de 1 parágrafo digitado em Word e salvo como PDF, que diz que a Cultura se faz em 10 equipamentos culturais com programas fixos que possuem documentos próprios que os regulamentam.
- 5 documentos que apresentam programas ou editais específicos para seleção e financiamento de projetos e ações culturais.

Além destes, encontramos outros documentos voltados a práticas mais setorializadas, tais como: 1 documento que dispõe sobre as normas para a outorga do Título de Notório Saber em Cultura Popular; 3 documentos voltados a aspectos específicos do campo museal, sendo: 1 que aprova a criação de uma Pinacoteca e um Memorial, 1 que Institucionaliza a Rede de Museus da Universidade disciplinando o seu funcionamento, outro que apresenta o plano museológico da instituição.

¹⁵PDI – Plano de Desenvolvimento Institucional, documento que consolida o plano de gestão nas Instituições de Ensino Superior.

Podemos notar pela descrição acima, que estes 21 documentos apontam para uma visão diversa do entendimento adotado por esta pesquisa do que configura uma política cultural estruturada (CALABRE, 2005: 2). Como observamos, esses documentos têm como objetivo, na maioria das vezes, contribuir para a seleção e financiamento de projetos culturais no âmbito da extensão ou organizar um aspecto específico da atuação no campo cultural. O que, embora aponte o esforço de estruturação de políticas culturais, não constitui uma ampla articulação institucional.

SOBRE A EXISTÊNCIA DE PLANOS DE CULTURA

Outro ponto central da pesquisa foi descobrir quantas instituições já haviam elaborado seus Planos de Cultura, concebidos coletivamente com participação de diversas instâncias da comunidade acadêmica e sancionadas pelos Conselhos Superiores e/ou Reitores, consolidadas em documentos públicos contendo as metas, estratégias, ações e indicadores, apontando (sempre que possível) os prazos e responsáveis por sua realização.

Ao perguntarmos se a instituição possuía um Plano de cultura, artes e/ou patrimônio obtivemos 21 respostas afirmativas (13,3%), 59 respostas negativas (37,3%) e 78 respostas em processo (49,4%). No entanto, da mesma forma que no tópico anterior, observamos que estes valores não podem ser lidos como absolutos. Pois, embora tenhamos feito uma pergunta de múltipla escolha, em que se podia marcar apenas os itens *sim*, *não* ou *em processo*, percebemos, pelo cruzamento das informações obtidas nesta pergunta com as obtidas no restante do questionário, que não houve uma compreensão clara, por parte dos respondentes, do que se entende como *em processo* e o que de fato constitui um *Plano de Cultura*.

Aqui também no caso de resposta afirmativa à questão pedimos que fosse anexado o documento com o *Plano Cultura* da instituição. Dos 21 documentos recebidos, não identificamos nenhum documento duplicado ou inválido. Assim, procedemos à análise de todos eles. Para facilitar a compreensão e ajudar na análise organizamos uma tabela, onde inserimos os seguintes dados: ano da publicação, formato e conteúdo do documento, indicando ainda se, o documento poderia ser considerado como *Plano de Cultura* ou configurava-se com um instrumento mais amplo de política cultural, ou mesmo parte de outra política da instituição.

Embora tenhamos feito uma pergunta objetiva, percebemos, pela natureza dos documentos enviados nesta resposta, assim como aqueles obtidos nas perguntas anteriores que

houve uma compreensão pouco clara, e muitas vezes confusa, por parte dos respondentes, do que pode ser entendido como *Plano de Cultura*.

Após leitura e análise dos 21 documentos recebidos (13,3%), entendemos que apenas 9 apresentaram de forma estruturada um *Plano de Cultura*, com objetivos, metas, ações, indicadores e critérios de avaliação e acompanhamento. Ou seja, no nosso entender, apenas 5,7% das instituições possuem planos estruturados.

Os outros 12 documentos, embora mantenham alguma relação com a gestão cultural, não se caracterizam como planos articulados. Entre estes encontram-se:

- 1 documento que dispõe de forma ampla sobre aprovação de uma Política de Extensão apresentando as atribuições da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura, dos Comitês e Fóruns de Extensão e Cultura, neste caso trata-se de documento no qual a Cultura aparece apenas como uma área temática da Extensão;
- 1 documento que apresenta o Programa de Extensão da instituição voltado para a realização de projetos da Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Assuntos Comunitários;
- 1 documento com um Programa de Extensão que visa desenvolver atividades de extensão nas áreas de cultura, esporte, lazer e saúde. Neste documento estão previstas entre outras algumas atividades culturais muito específicas;
- 1 documento com diretrizes gerais para gestão da Cultura e Extensão Universitária que visa apoiar e difundir a cultura acadêmica, científica e artística na instituição.
- 1 documento com normas voltadas para regulamentar ações de Cultura, Arte e Esporte;
- 1 documento que dispõe sobre a criação de um Programa voltado à concessão de bolsas, realização de ciclo de eventos e definição do valor das bolsas;
- 3 documentos com extratos dos PDIs das respectivas instituições;
- 1 em que a cultura aparece de forma conjunta no Eixo Cultura e Desportos;
- 1 em que a cultura aparece diluída na estrutura da Divisão de Programas Socioculturais;
- 1 em que aspectos que se relacionam com o campo cultural aparecem no item geral sobre as Políticas de Difusão Científica e Cultural da instituição;
- 2 documentos voltados para a realização de eventos:
- 1 documento que apresenta projeto para realização de evento em parceria com o IPHAN;
- 1 documento com proposta de realização de um seminário voltado para a construção de Políticas de Arte, Cultura Esporte e Lazer na instituição;

- 1 documento que apresenta o relatório das atividades de culturais desenvolvidas pelo Núcleo de Assuntos Culturais no ano de 2023;

RESULTADOS DA ANÁLISE

Podemos afirmar que a pesquisa oferece um panorama completo de diversos aspectos relacionados à gestão e ao lugar da Arte e da Cultura nas universidades do país.

Resumindo as informações apresentadas neste artigo, achamos importante destacar que, no que se refere à quantidade de documentos, entre *Políticas Culturais* e *Planos de Cultura*, recebemos 70 documentos, sendo 49 de *Políticas Culturais* e 21 de *Planos de Cultura*, dos quais 6 eram iguais nas duas pastas, ou seja, ao final analisamos um total de 64 documentos. No que se refere à quantidade de instituições, somando as 49 instituições que enviaram documentos para a pasta das *Políticas Culturais* com as 3 que enviaram apenas para a pasta de *Planos de Cultura*, analisamos 64 documentos de 52 instituições.

Assim do total das 158 instituições pesquisadas observamos que: 6 instituições possuem *Políticas Culturais* e *Planos de Cultura*, (3,8%), 24 instituições têm *Política*, mas não têm *Plano* (15,2%); 2 têm *Planos*, mas não tem *Política* (1,2%) e 126 instituições não possuem nem *Planos* nem *Políticas*, no total de 79,8% das universidades brasileiras, ainda que uma parcela importante do conjunto de instituições tenha iniciativas de elaboração de políticas para setores específicos ou faça menção à política cultural em outros documentos, como no caso dos PDIs.

Se tomarmos como indicadores de uma institucionalidade forte no campo cultural a estruturação de setores com presença destacada na estrutura administrativa, assim como a existência de documentos consolidados de *Políticas* e *Planos de Cultura* aprovados pelas instâncias superiores e direcionados à totalidade da instituição, concluímos que um percentual muito alto de instituições sem *Políticas* e *Planos de Cultura* sinaliza uma grande defasagem entre a missão e o lugar que a Arte e a Cultura deveriam ocupar na vida acadêmica, como estabelecem na macro escala o ordenamento jurídico do país, conforme vimos na introdução deste artigo.

Nos parece importante destacar também a dificuldade de alguns respondentes, na compreensão do que constitui o estabelecimento pleno de uma *Política Cultural* e de um *Plano de Cultura*. Pelos dados obtidos, podemos supor que um dos fatores que contribui para esta situação seja o fato de que a maioria dos profissionais responsável pela gestão cultural

nas IPES não tem formação específica na área. Da mesma forma, a inexistência de um lugar institucional próprio, com equipes capacitadas e recursos adequados, compromete muito o desenvolvimento e a gestão cultural nas IPES brasileiras.

No entanto, nos parece promissor o fato de que dos 158 respondentes, ou seja, 155 pessoas, 98,1% do universo total desta pesquisa, disseram haver interesse de suas equipes em participar de cursos de capacitação na área da cultura, das artes e do patrimônio.

REFERÊNCIAS

BARBALHO, Alexandre; RUBIM, Antônio Albino Canelas (org.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007.

BARROS, José Márcio. *Seminário Cultura e Universidade na Mesa: A formação de gestores culturais e o Sistema Nacional de Cultura*. Promovido pelo MINC e UFBA, 2013.

BOTELHO, Isaura. *Romance de Formação: Funarte e política cultural – 1976-1990*. Rio de Janeiro: Minc/FCRB, 2000.

BOTELHO, Isaura. “*As dimensões da cultura e o lugar das políticas públicas*”. In: Revista São Paulo em Perspectiva. São Paulo: Editora Fundação SEADE, vol. 15, n. 2, abril/junho 2001.

BOTELHO, Isaura. *Cultura e universidade: reconstituindo as trajetórias dos diálogos institucionais*. In: Políticas culturais: teoria e práxis de Lia Calabre. – São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Disponível em: https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/518231/CF88_Livro_EC91_2016.pdf

BRASIL. *Lei de Diretrizes e Base da educação Nacional - LDB*. Lei 9394 de 1996. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/70320/65.pdf>

CALABRE, Lia. *Escritos sobre políticas culturais [recurso eletrônico]*. Rio de Janeiro : Fundação Casa de Rui Barbosa, 2019.

CALABRE, Lia. *Política Cultural no Brasil: um histórico*. Anais do I ENECULT. 2005 Disponível em: <https://cult.ufba/enecult2005/LiaCalabre.pdf>

CALABRE, Lia. *Políticas culturais: teoria e práxis*. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011.

RUBIM, Albino. *Apresentação*. In: RUBIM, Antônio Albino Canelas; Bayardo, Rubens (orgs.). *Políticas culturais na Ibero-América*. Coleção CULT. Salvador: EDUFBA, 2008.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. *Dilemas culturais da universidade na atualidade*. In: RUBIM, Antônio Albino Canelas (org.) *A ousadia da criação*. Universidade e cultura. 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2016, p.147-163.

RUBIM, Albino. *Universidade e formação cultural no Brasil*. In: Teoria e Debate, edição 255, abril 2025. Disponível em:
<https://teoriaedebate.org.br/2024/11/07/universidade-e-formacao-cultural-no-brasil/>.

RUBIM, Albino. *Universidades e planos de cultura*. In: RUBIM, Antônio Albino Canelas (org.). *Planos de cultura*. Coleção CULT. Salvador: EDUFBA, 2019.

SOMOS CULTURA: POLÍTICA E REDE DE CULTURA NA UFSCAR COMO ESTRATÉGIA DE INCLUSÃO E DESENVOLVIMENTO

Barbara Pereira dos Santos¹;
Ana Carolina dos Santos Albino²;
Carla Regina Silva³.

RESUMO: O Plano de Gestão “Somos Cultura” da UFSCar buscou revitalizar as práticas culturais na universidade, promovendo a diversidade, a inclusão e o bem-estar da comunidade acadêmica por meio da construção coletiva. A experiência reforçou o papel da universidade pública como agente de formação e promoção cultural, integrando ensino, pesquisa e extensão. Apesar dos avanços, desafios como a dependência de recursos externos e a necessidade de maior engajamento interno evidenciaram a importância da institucionalização da cultura e de políticas participativas. Para o futuro, a consolidação de parcerias e a ampliação do diálogo com a sociedade são caminhos essenciais para garantir a sustentabilidade das ações e reafirmar a cultura enquanto potente elemento integrador de transformação social, crítica e democrática na universidade.

PALAVRAS-CHAVE: Política Cultural. Diversidade Cultural. Universidade Pública.

INTRODUÇÃO

A diversidade cultural é um elemento essencial para a construção da identificação dos povos e para o desenvolvimento das sociedades. Segundo a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, “a cultura adquire formas diversas através do tempo e do espaço. Essa diversidade se manifesta na originalidade e na pluralidade de identidades que caracterizam os grupos e as sociedades que compõem a humanidade” (UNESCO, 2002, art. 1º).

Dessa forma, a cultura não deve ser vista como um conceito estático, mas sim como um fenômeno dinâmico, influenciado por múltiplas interações e transformações ao longo da

¹Gerontóloga, mestranda do Programa de Pós-Graduação em Terapia Ocupacional do PPGTO/UFSCar. E-mail: barbara.geronto@gmail.com

²Graduanda em Terapia Ocupacional do DTO/UFSCar. E-mail: ana.albino@estudante.ufscar.br

³Prof^ª Dr^ª do Programa de Pós-Graduação e a Graduação em Terapia Ocupacional do PPGTO/UFSCar. E-mail: carlars@ufscar.br.

história. Ainda conforme a Declaração, essa diversidade “constitui o patrimônio comum da humanidade e deve ser reconhecida e consolidada em benefício das gerações presentes e futuras” (UNESCO, 2002, art. 1º). Nesse contexto, o respeito e a valorização das expressões culturais tornam-se fundamentais para a construção de sociedades mais justas, inclusivas e sustentáveis.

Na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), a cultura não se limita a um campo específico do conhecimento, mas se manifesta de maneira transversal em suas atividades acadêmicas e integradas, entre ensino, extensão e pesquisa e na relação com a comunidade. Essa perspectiva reforça o compromisso da universidade em promover e valorizar expressões culturais diversas, reconhecendo-as como parte essencial da formação cidadã e do desenvolvimento social.

Ao compreender a cultura como elemento estruturante de sua missão, a UFSCar fortalece sua atuação no ensino, na pesquisa e na extensão, incentivando a produção de conhecimento e a troca de saberes com a sociedade. Como aponta a Universidade Federal de Goiás (UFG), a cultura está presente tanto na forma como a universidade opera — instaurando uma cultura universitária — quanto no próprio conteúdo das disciplinas, sejam aquelas que discutem a cultura amplamente ou aquelas que aprofundam os fenômenos culturais (UFG, 2022). Essa compreensão evidencia o papel da cultura na formação acadêmica e na construção de uma sociedade mais democrática e inclusiva.

A arte, enquanto manifestação cultural, assume um papel central nesse processo, funcionando como meio de expressão, reflexão e crítica. Como reforça a UFG, “Arte é construção, conhecimento e expressão”. E expressão, não por um acaso, tem o mesmo prefixo de extensão, pois ambas as noções estão relacionadas com a ideia de colocar algo para fora, de exprimir, de expandir... (UFG, 2022). Dessa forma, a produção cultural na universidade não apenas projeta suas ações para além dos muros institucionais, mas também possibilita um diálogo constante com diferentes contextos socioculturais, ampliando a visão acadêmica e promovendo a democratização do conhecimento.

A relação entre cultura e extensão evidencia, portanto, o papel transformador da universidade, que não somente compartilha conhecimento, mas também se alimenta das vivências e manifestações culturais da comunidade. Como aponta a UFG, “Cultura e Arte são, então, braços tentaculosos da Extensão que não só projetam a universidade para fora como também buscam no espaço externo possibilidades de interação, motivação e alimento” (UFG,

2022). Esse intercâmbio contínuo fortalece o caráter democrático e plural da instituição, reafirmando a importância de políticas culturais que garantam a diversidade de expressões e assegurem o direito à cultura como dimensão essencial da vida universitária.

Em suma, a cultura desempenha um papel fundamental na universidade, contribuindo para a formação crítica, a democratização do conhecimento e a promoção da diversidade cultural. Na UFSCar, o Plano de Gestão “Somos Cultura” (2021–2024) foi desenvolvido como uma iniciativa da Coordenadoria de Cultura (CCult), considerando influências históricas, estruturais e demandas dentre as possibilidades da universidade para retomar e iniciar atividades e projetos no âmbito cultural.

Compreendendo ainda que, desde 2015, não haviam sido desenvolvidos planos ou projetos de gestão para o campo da cultura, sendo necessário recuperar as práticas exitosas já realizadas no passado, assim como, atualizar, construir e promover novos caminhos para ressaltar a importância da universidade pública como formadora e promotora de cultura. Portanto, tal Plano de Gestão compôs uma urgente estratégia para estruturar e fortalecer ações nesse campo, buscando garantir o acesso, à valorização das expressões culturais e o diálogo entre a comunidade acadêmica e a sociedade.

OBJETIVO

O Plano de Gestão “Somos Cultura”, elaborado e implementado pela Coordenadoria de Cultura da Pró-Reitoria de Extensão (PROEx) em parceria com o Núcleo de Educação, Tecnologia e Cultura (Núcleo ETC) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), se estabeleceu a partir da compreensão e persistente afirmação do papel fundamental da universidade pública no fomento, produção e promoção da cultura por meio da construção coletiva e comprometida com as democracias, liberdades e vidas plurais. A partir desta idealização, buscamos lutar pela valorização da universidade pública e de suas competências culturais, assegurando o comprometimento com a cultura enquanto um direito universal, em consonância com a Constituição Federal, sobretudo em seu artigo 215 na perspectiva da garantia dos direitos culturais (Brasil, 1998), entre outros documentos que sustentam esta perspectiva.

Nesse sentido, o Plano de Gestão Somos Cultura teve como objetivo essencial a construção e condução da Política de Cultura da Universidade Federal de São Carlos e do Plano de Cultura, com foco em processos articuladores e potencializadores do acesso

democrático às ações culturais nos quatro campi (Araras, Lagoa do Sino, São Carlos e Sorocaba), em diálogo com a comunidade interna e externa. Pensando no acesso efetivo e ampliado à cultura, buscamos nos aproximar das vivências cotidianas em sociedade e sua pluralidade, através do estabelecimento de diálogos fundamentais com outras instituições públicas e privadas, criando como afirma Rodrigues (2024) uma necessária “rede de trocas, de dificuldades recorrentes (por que não?) e de soluções criativas”. A fim de, a partir dessa rede, assimilar e responder às principais demandas do campo da cultura, garantindo a diversidade de linguagens culturais, de direitos humanos e sociais.

METODOLOGIA

Os esforços desenvolvidos para concretizar o Plano de Gestão “Somos Cultura” foram corporificados por uma equipe coletiva, colaborativa, comprometida e diversa de trabalhadores da cultura, composta por docentes, discentes, técnicos administrativos, bolsistas e voluntários.

O Plano foi estruturado a partir de quatro Projetos integrados: Mapeamento de Cultura, Diálogos de Cultura, Apoio e Promoção da Cultura e Gestão Cultural. Respectivamente, o primeiro pretendeu mapear as atividades culturais e construir uma Rede de cultura na universidade; o segundo se apresentou como espaço de debate contínuo, de caráter consultivo e propositivo, para formação e implementação de estratégias para construção de Política de Cultura; o terceiro fomentou e apoiou atividades culturais; e o último implementou a construção e condução do Plano através da execução e gestão de atividades culturais.

Através das especificidades, demandas e particularidades de cada projeto foram organizados Grupos de Trabalho (GT) com propostas dinâmicas de trabalho apoiadas por reuniões semanais gerais, com a equipe como todo, e periódicas específicas, de cada GT e seus membros, para acompanhar, discutir, encaminhar e aprimorar as ações. Somado a isso, foram firmadas parcerias com a comunidade interna e externa, favorecendo a ampliação das propostas nos territórios onde se encontram cada campus e pensando a integração multicampi. Essa abordagem colaborativa foi essencial para garantir ações alinhadas às necessidades e realidades de cada campus, enquanto se construía uma visão integrada e compartilhada da cultura na UFSCar.

Outrossim, o Plano de Gestão “Somos Cultura” se baseou em três dimensões principais. A primeira dimensão do plano, *(Re)conhecer*, teve como objetivo mapear e valorizar as

práticas culturais já existentes na universidade. Com este propósito, foram realizadas ações voltadas ao mapeamento de pessoas, grupos, propostas e ações já desenvolvidas pela comunidade acadêmica, através de levantamentos e entrevistas. Esse processo permitiu identificar as iniciativas culturais que já estavam em andamento na UFSCar, muitas das quais não eram amplamente conhecidas ou valorizadas. Além disso, buscou-se valorizar essas práticas, destacando sua importância para o cenário cultural da universidade. Como resultado, foi criada a Rede CCult de colaboração coletiva em prol da cultura na universidade, uma rede que integrava diferentes atores da comunidade acadêmica, promovendo a troca de experiências e a construção de projetos conjuntos. Essa rede se tornou um espaço fundamental para o fortalecimento das ações culturais e para a criação de um senso de pertencimento e colaboração entre os participantes.

A segunda dimensão, *Sustentar*, focou em garantir as condições necessárias para a continuidade e o fortalecimento das ações culturais. Para isso, foram desenvolvidas ações como a busca por condições materiais, financeiras, recursos, parcerias e infraestrutura para atuação. Isso incluiu a obtenção de financiamentos, a melhoria da infraestrutura disponível e a formação de parcerias estratégicas com instituições externas. Além disso, promoveu-se a integração multicampi e parcerias internas e externas, incentivando a colaboração entre os diferentes campi da UFSCar e ampliando o alcance das ações culturais. Outra ação importante foi o debate e reposicionamento do ‘lugar da cultura’ junto à comunidade universitária, através de discussões que destacaram a importância da cultura para a formação integral dos estudantes e para a vida acadêmica como um todo. Por fim, a construção democrática da Política de Cultura da UFSCar foi um marco importante, garantindo que as necessidades e expectativas de todos os segmentos da comunidade universitária fossem consideradas.

A terceira dimensão, *Desenvolver*, teve como objetivo promover a produção e a divulgação da cultura na universidade, além de integrar as atividades culturais com o ensino, a pesquisa e a extensão. Para isso, foram desenvolvidas ações como a criação de um Plano de Comunicação e Divulgação, que visava ampliar a visibilidade das atividades culturais e engajar a comunidade acadêmica. Além disso, foram promovidas atividades de produção e promoção da cultura, incluindo eventos, exposições, oficinas e outras iniciativas que valorizavam a diversidade cultural da universidade. Outro aspecto importante foi a integração das atividades culturais com o ensino, a pesquisa e a extensão, criando um diálogo entre essas áreas e fortalecendo o papel da cultura na formação acadêmica. Por fim, buscou-se valorizar a

cultura, o patrimônio material e imaterial das regiões onde se localizam os quatro campi da UFSCar, destacando a importância da universidade pública como agente formador e promotor de cultura.

Em síntese, a metodologia do Plano de Gestão “Somos Cultura” foi construída a partir de uma abordagem colaborativa e participativa, que envolveu diferentes atores da comunidade universitária e buscou integrar as dimensões de *(Re)conhecer*, *Sustentar e Desenvolver*. Através dessa metodologia, foi possível não apenas recuperar e valorizar as práticas culturais já existentes, mas também construir novos caminhos para a promoção da cultura na UFSCar. O Plano de Gestão “Somos Cultura” representa, assim, um esforço coletivo para fortalecer o papel da universidade pública como espaço de formação e promoção cultural, garantindo que a cultura seja reconhecida como um elemento central na vida acadêmica e na construção de uma sociedade mais justa e diversa.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Ao longo dos anos de execução do Plano de Gestão “Somos Cultura”, os grupos de trabalho envolvidos desenvolveram diversas iniciativas para consolidar e fortalecer o compromisso com a democracia cultural na universidade. Em um contexto em que as políticas culturais se entrelaçam com questões de identidade, diversidade e cidadania, a Coordenadoria de Cultura da UFSCar se comprometeu, ao longo do processo, a não apenas fomentar o acesso à cultura, mas também a promover, sustentar e criar ações com base nos processos históricos e cotidianos da universidade, caminhando para uma abordagem reflexiva, crítica e transformadora.

À vista disso, o grupo de trabalho “Mapeamento de Cultura” priorizou objetivos específicos, bem como: o mapeamento das atividades culturais; a criação de um mapa referencial contendo a multiplicidade de ações e projetos em cada campo; a identificação de demandas de acessibilidade, infraestrutura e financiamento; organizar e publicizar as informações; oferecer subsídios para a criação da Política de Cultura da UFSCar; dentre outros. Destacando assim a importância da sistematização das informações e dos indicadores culturais permanentes junto à universidade.

O mapeamento utilizou dados do sistema ProExWeb da Pró-Reitoria de Extensão, buscando por propostas que guardassem alguma relação com a temática da cultura, dentro do recorte temporal especificado. Em consequência dos numerosos dados encontrados (um total

de 1967 Atividades e 48 Programas), desenvolveu-se um E-book, contendo um resumo descritivo-analítico das Atividades e Programas de Extensão da UFSCar relacionados à cultura, que ocorreram no período de 2010 a 2021. O material teve o objetivo de otimizar descrições e possíveis análises comparativas por meio de gráficos e tabelas de diferentes tipos. Revelando uma ampla, porém irregularmente distribuída, promoção de esforços e enfoques nas diferentes áreas do conhecimento, ajudando a compreender como se deu a presença da cultura na universidade no referido período.

Em sequência, foi realizada a aplicação de um questionário aberto por meio de formulário on-line, a fim de coletar respostas dos 4 campi referentes aos espaços, já utilizados e potenciais, de produção de cultura na universidade. Englobando neste momento informações técnicas sobre os espaços, históricas, de acessibilidade e geográficas. O questionário foi divulgado para a comunidade acadêmica e seus resultados foram transformados em fichas catalográficas e em mapas interativos, por meio de plataformas online, que serão disponibilizadas para consulta de pessoas e grupos interessados.

Adentrando no GT “Diálogos de Cultura”, criou-se o projeto “Diálogos de Cultura” para o amadurecimento da construção da Política de Cultura da UFSCar. Através do qual foram promovidos encontros virtuais, em forma de roda de conversa, com espaço destinado ao debate democrático e plural, sobre as possibilidades da cultura e o papel das Universidades Públicas nesse âmbito. Entre 2021 e 2024, o projeto realizou 16 webinários e 2 oficinas, abordando temas como políticas culturais nas Instituições Públicas de Ensino Superior (IPES), interseccionalidade, acessibilidade, financiamento cultural, formação de público e culturas marginalizadas. Contou com a participação de 48 convidados de diversas instituições (como UFMG, UFG, UNICAMP, UFBA e USP), incluindo gestores culturais, artistas, pesquisadores e representantes de movimentos sociais. As atividades acumularam mais de 2.500 visualizações (dados até março de 2025), com destaque para o evento inaugural (2021), que atingiu 1.154 visualizações, e o webinário “Formação e Produção Cultural” (2022), com 365 acessos. A iniciativa buscou subsidiar a construção da Política Cultural da UFSCar, promovendo debates plurais sobre cultura como direito, diversidade e decolonialidade, com tradução em Libras e emissão de certificados. Os dados refletem o engajamento da comunidade acadêmica e a relevância do projeto para a gestão cultural universitária.

Assim, após extensas discussões sobre os aspectos que envolvem a cultura nas Instituições Públicas de Ensino Superior (IPES), bem como o mapeamento de ações, projetos

e espaços culturais, iniciou-se, em 2024, uma nova fase: a elaboração de um documento fundamentador para a Política Cultural da UFSCar. Esse processo considerou os procedimentos e trâmites necessários, além das etapas de construção coletiva e dialógica com a comunidade acadêmica.

Isto posto, foram realizados dois webinários fundamentais para esta ação: “Diretrizes para a Construção da Política Cultural da UFSCar” e “Construindo a política cultural da UFSCar”, somados a duas oficinas conduzidas por Andréa Falcão — professora no Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ) e atual coordenadora do GT de Políticas Culturais nas IPES do FORCULT Nacional — junto da equipe da Coordenadoria de Cultura da UFSCar. Esses eventos se constituíram como alicerces essenciais para a produção da Política Cultural da UFSCar, proporcionando uma valiosa troca e compartilhamento de saberes. Essas iniciativas nos possibilitaram, além disso, utilizar as informações e os conhecimentos acumulados ao longo dos anos pela gestão “Somos Cultura”, fundamentando e enriquecendo o processo de construção da política cultural da universidade.

No tocante às atividades desenvolvidas e apoiadas pelo GT “Apoio e Promoção da Cultura”, criou-se o projeto “Espaços de Cuidado e Cultura”, a partir da experiência de estágio em Terapia Ocupacional no campo da cultura realizado por estudantes de Terapia Ocupacional sob a supervisão da Prof. Carla Silva, atual coordenadora da Coordenadoria de Cultura e discentes do Departamento de Terapia Ocupacional. O projeto teve como objetivo estabelecer espaços de acolhimento e fortalecimento das relações sociais no ambiente universitário, oferecendo diversas oficinas e atividades com temáticas plurais. Além de promover o fortalecimento dos laços sociais, o projeto também contribuiu para a saúde mental e o bem-estar da comunidade acadêmica.

Ademais, diversos eventos foram realizados em parceria com a Coordenadoria de Cultura da UFSCar, por meio do apoio da equipe na organização, divulgação e suporte durante a execução das atividades. Entre essas iniciativas, destacam-se as colaborações com a Coordenadoria de Articulação em Saúde Mental (CASM), a Unidade de Atendimento à Criança (UAC), com a atividade de extensão “Gerocine 2024 – Exibição e Debate sobre Longevidade e Diversidade na Velhice”, promovido pelo Departamento de Gerontologia, dentre tantas outras. Essas parcerias evidenciam a atuação integrada e comprometida com produções em áreas diversas, envolvendo conhecimento, cuidado, expressão e criação.

Além disso, a Coordenadoria de Cultura fomentou ações afirmativas, como o evento "AfroPesquisa: Negritude em Foco — Fortalecendo Saberes, Celebrando Conquistas", realizado em parceria com o PIAPE: Espaço Seguro durante o Novembro Negro da UFSCar. O evento registrou 55 inscrições, com 40 de participantes autodeclarados pretos ou pardos e 5 de comunidade externa. A programação incluiu 10 palestrantes, 2 oficinas e a apresentação de 6 trabalhos acadêmicos, promovendo diálogos sobre produção intelectual negra, acesso e permanência na universidade. Essas iniciativas reforçam o compromisso da UFSCar com políticas culturais decoloniais e antirracistas, alinhadas à construção da Política Cultural institucional.

Ainda em outra ação, a Coordenadoria de Cultura organizou mostras cinematográficas por meio do Programa Ecofalante Universidades, proporcionando acesso a um amplo catálogo de filmes nacionais e internacionais que abordam temas como alimentação, consumo, emergência climática, resíduos sólidos e trabalho, entre outros. Essas produções serviram como ponto de partida para discussões sobre os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) da ONU, ampliando o debate crítico dentro da universidade e fomentando reflexões sobre as questões socioambientais contemporâneas.

Além disso, em resposta às dificuldades enfrentadas nos últimos tempos, tornou-se essencial a criação de atividades que fomentassem encontros significativos, trocas de experiências, ludicidade e acolhimento. Nesse contexto, a Coordenadoria de Cultura estruturou iniciativas voltadas ao fortalecimento do pertencimento, protagonismo, convivência e cuidado nos quatro campi da UFSCar. Compreendendo o papel fundamental da cultura na formação acadêmica, cidadã e integral, e reafirmando a responsabilidade da universidade pública em promover espaços e ações culturais que reflitam sua diversidade e multiplicidade, a Gestão Somos Cultura (CCult/ProEX), em parceria com o Núcleo ETC (ProEX), setores, coletivos e diversas pessoas da comunidade, realizou quatro edições do Festival Somos Cultura, contemplando os 4 campi da universidade, consolidando um espaço plural de celebração e fortalecimento das expressões artísticas e culturais no ambiente universitário.

Já a gestão de cultura da Coordenadoria de Cultura (CCult) da UFSCar tem sido estruturada por meio de reuniões semanais da equipe, realizadas às quintas-feiras pela manhã, com o objetivo de planejar, trocar experiências e organizar coletivamente o trabalho. Diversas ações foram implementadas para ampliar o alcance e a eficiência das atividades culturais,

destacando-se a ampliação da equipe de trabalho, a comunicação estratégica, o apoio na divulgação de eventos e a participação em diferentes frentes de representação institucional.

A equipe da CCult é composta por docentes, técnicos administrativos e discentes dos quatro campi da UFSCar, e todas as atividades são desenvolvidas remotamente, possibilitando uma colaboração intercampi mais eficaz. Em 2023, a equipe contou com estagiários, bolsistas de projetos de extensão (ProEx) e voluntários, o que contribuiu significativamente para a execução das iniciativas.

No campo da comunicação, o Grupo de Trabalho do Plano de Comunicação (GT Plano de Comunicação) foi criado com o propósito de alinhar as estratégias comunicacionais às demandas da gestão cultural Somos Cultura. Esse grupo atua de maneira interdisciplinar e abrange marketing, alimentação de redes sociais, fluxos de comunicação interna e externa com projetos culturais e apoiadores, além da elaboração de um plano de comunicação específico para a gestão cultural. Destaca-se ainda a parceria estratégica com a Coordenadoria de Comunicação Social (CCS) da UFSCar, fundamental para a ampliação do alcance das iniciativas culturais.

A divulgação das atividades culturais foi intensificada por meio do apoio a eventos como a Roda de Samba no Campus, o Agosto Lilás — 17 anos da Lei Maria da Penha —, o show “Coisa Feita” e a exibição do curta-metragem “20 Anos”. A identidade visual das ações desenvolvidas em 2023 foi planejada para fortalecer a comunicação e a visibilidade dos projetos integrados da CCult. Para o lançamento e o encerramento do formulário do Mapa de Cultura, por exemplo, foram criadas peças gráficas aplicáveis a diferentes plataformas de divulgação. No Festival Somos Cultura, a identidade visual foi adaptada a diversos formatos, garantindo unidade estética e reconhecimento do evento.

A parceria com a OSC Ecofalante também se destacou, promovendo a divulgação do Programa Ecofalante Universidades e da plataforma Ecofalante Play nas redes sociais da CCult. Para essa ação, foi desenvolvida uma identidade visual baseada nas cores institucionais da Ecofalante — roxo e amarelo —, incorporando elementos gráficos que remetem à estética indígena anteriormente utilizada na divulgação da 12ª Mostra Ecofalante de Cinema na UFSCar.

Além das ações comunicacionais, a CCult tem desempenhado um papel ativo na participação e representação da cultura universitária. A presença em programas da Rádio UFSCar, como o podcast Polifonia, permitiu divulgar iniciativas culturais e debater temas

relevantes para a comunidade acadêmica. Em 6 de maio, a coordenadora da CCult, Carla Regina Silva, participou do programa para discutir o processo de construção da Política de Cultura da UFSCar. Em 26 de novembro, a estagiária Bárbara Santos e Pedro Ximenes, integrante da banda Magoa Viva, participaram de um episódio dedicado ao Festival Somos Cultura, abordando as atrações do evento, as opções de locomoção e as perspectivas para futuras edições. Essas participações foram essenciais para engajar o público e destacar a relevância da cultura na universidade e na região.

Outro projeto de destaque foi a adesão ao CULTSP PRO — Escola de Profissionais da Cultura, um programa desenvolvido pela Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo em parceria com o IBG do Museu do Amanhã. Esse programa busca identificar talentos e oferecer especialização para profissionais da cultura, promovendo qualificação por meio de seis escolas temáticas. Iniciado em 10 de outubro de 2024, o CULTSP PRO atende 17 regiões do estado de São Paulo, adaptando suas propostas às necessidades locais e promovendo um diálogo horizontal com as demandas culturais.

Dessa forma, a gestão Somos Cultura da CCult na UFSCar tem se pautado por estratégias integradas que promovem a ampliação da equipe, a comunicação estratégica, a valorização da identidade visual dos projetos e a participação ativa em eventos e iniciativas institucionais. Essas ações refletem o compromisso com o fortalecimento da cultura no ambiente acadêmico e na sociedade, garantindo a consolidação de políticas culturais sustentáveis e acessíveis.

DESAFIOS E LIÇÕES APRENDIDAS

Os desafios enfrentados ao longo da implementação do Plano de Gestão “Somos Cultura” reforçam a necessidade de maior institucionalização da cultura na universidade. A institucionalização, nesse sentido, não se limita à criação de normas e estruturas formais, mas envolve a construção de uma cultura organizacional que valorize e integre as práticas culturais como parte essencial da missão universitária. Como destaca Stuart Hall (2003), a cultura é um campo de disputa e negociação, onde se constroem identidades e projetos de futuro. A institucionalização da cultura, portanto, deve ser entendida como um processo contínuo de legitimação e valorização das práticas culturais, que envolva todos os atores relevantes.

As lições aprendidas ao longo do processo destacam a importância de uma abordagem colaborativa e participativa, que envolva não apenas a comunidade acadêmica, mas também a

sociedade em geral. A experiência da UFSCar demonstra que a construção de políticas culturais efetivas exige a criação de espaços de diálogo e co-construção, onde as demandas e expectativas de todos os segmentos possam ser consideradas. Como afirma Paulo Freire (2011), a educação — e, por extensão, a cultura — deve ser um ato político e coletivo, que promova a conscientização e a transformação social.

IMPACTO E PERSPECTIVAS FUTURAS

O Plano de Gestão “Somos Cultura” teve um impacto significativo na revitalização das atividades culturais na UFSCar, promovendo a valorização da diversidade cultural e fortalecendo o papel da universidade como espaço de produção e difusão cultural. A criação da Rede CCult, por exemplo, representou um avanço importante na integração das iniciativas culturais, promovendo a troca de experiências e a construção de projetos colaborativos. No entanto, para garantir a continuidade e o aprofundamento dessas ações, é necessário consolidar a Política de Cultura da UFSCar e ampliar o diálogo com a sociedade, que se encontra em processo de debate e votação no Conselho Universitário, órgão máximo de decisão da UFSCar.

O sucesso do plano reforça a importância de políticas culturais estruturadas e participativas, que reconheçam a cultura como um eixo central na missão das universidades públicas. Nesse sentido, as perspectivas futuras incluem a ampliação das parcerias, a consolidação da Rede CCult e a integração ainda maior entre cultura, ensino, pesquisa e extensão. Essas ações contribuirão não apenas para o fortalecimento da cultura na universidade, mas também para a construção de uma sociedade mais democrática e inclusiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em síntese, os resultados do Plano de Gestão “Somos Cultura” demonstram que a valorização da cultura na universidade é um processo contínuo e multifacetado, que exige o envolvimento de toda a comunidade acadêmica e a construção de políticas culturais inclusivas e sustentáveis. A experiência da UFSCar serve como um exemplo de como a universidade pública pode atuar como agente formador e promotor de cultura, contribuindo para a democratização do conhecimento e a promoção da diversidade cultural.

Como destacam Canclini (1997) e Hall (2003), a cultura é um campo dinâmico e plural, onde se constroem identidades, memórias e projetos de futuro. Dessa forma, as políticas

culturais devem ser compreendidas como instrumentos de inclusão e mudança social, promovendo um ambiente de igualdade no acesso ao conhecimento e reconhecimento a importância de saberes e tradições.

Além disso, a visão de Paulo Freire (1968) sobre a educação como prática da liberdade reforça a importância da cultura na formação de cidadãos críticos e conscientes, capazes de intervir no mundo transformadoramente. A universidade, como espaço de produção de conhecimento e de promoção da cidadania, deve assumir um papel central nesse processo, conforme defende Marilena Chauí (2001).

Por fim, como aponta Gramsci (1929–1935), a cultura é um campo de luta, onde se constroem as bases para a transformação social e política. Assim, o Plano de Gestão “Somos Cultura” não apenas contribui para a construção de uma política cultural engajada, mas também reforça o papel da universidade pública como agente de desenvolvimento social, promotora da diversidade e da inclusão.

Dessa forma, a UFSCar, por meio do Plano de Gestão “Somos Cultura” reafirma seu compromisso com a cultura como fator de desenvolvimento, transversal à formação cidadã e crítica, e como elemento essencial para a construção de uma sociedade mais justa, democrática e plural.

REFERÊNCIAS

APRESENTAÇÃO. Universidade Federal de São Carlos - UFSCar, 2024. Disponível em: <https://www.ufscar.br/a-ufscar/apresentacao#:~:text=Miss%C3%A3o%20e%20Vis%C3%A3o&text=A%20Universidade%20busca%20consolidar%2Dse,sociedade%20mais%20justa%20e%20sustent%C3%A1vel>. Acesso em: 19 fev. 2025.

BRASIL. Constituição (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Brasília, DF: Presidência da República, 1988. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 19 fev. 2025.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2011.

CHAUÍ, Marilena. *Escritos sobre a universidade*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade*. 34. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 67. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2019.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014. v. 1.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

RODRIGUES, M. C. *As políticas culturais e os cotidianos*. In: ANAIS DO XIII SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS [recurso eletrônico] / organização Lia Calabre. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2024. p. 941-953. Disponível em:
<https://www.gov.br/casaruibarbosa/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/ANAIS2024.2SeminarioInternacionalPoliticasCulturais1.pdf/@/download/file>. Acesso em: 19 fev. 2025.

UNESCO. *Declaração universal sobre a diversidade cultural*. Paris: Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, 2002. Disponível em:
<https://www.oas.org/dil/port/2001%20declara%C3%A7%C3%A3o%20universal%20sobre%20a%20diversidade%20cultural%20da%20unesco.pdf>. Acesso em: 19 fev. 2025.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS. *Cultura na universidade: universidade, lugar de cultura*. Pró-Reitoria de Extensão e Cultura, 27 jul. 2022. Disponível em:
<https://proec.ufg.br/p/42908-cultura-na-universidade-universidade-lugar-de-cultura>. Acesso em: 19 fev. 2025.

MESA XXXV

Políticas Culturais V

CULTURA POLÍTICA E POLÍTICA CULTURAL: UMA ANÁLISE DA FUNARTE NA GESTÃO PETISTA (2003-2010)

Anderson Albérico Ferreira¹

RESUMO: O presente trabalho objetiva analisar a interface entre a cultura política petista e a política cultural estabelecida nas duas primeiras gestões presidenciais (2003-2010) do partido através da análise das instituições culturais. A pesquisa fundamenta-se na perspectiva da Nova História Política, e opera o conceito de cultura política entendida como representações, ideologias e discursos que caracterizam e são partilhados por um determinado grupo ou partido político (Berstein, 1992; 2009). Utiliza-se como objeto de análise a Fundação Nacional das Artes (Funarte) e sua produção documental, especificamente seus relatórios de gestão. Os resultados preliminares indicam que, embora a Funarte tenha realizado um esforço de adaptação aos paradigmas do Ministério da Cultura e do Partido dos Trabalhadores, persistiram desafios estruturais. A burocracia e o sucateamento da instituição, legado dos anos anteriores, limitaram o alcance das mudanças.

PALAVRAS-CHAVE: Política Cultural. Cultura Política. Instituições Culturais. Funarte. Partidos Políticos.

INTRODUÇÃO

Antes de mais nada, compreendo esse texto como um trabalho provocado e provocativo. Isto porque, me deparo repetidamente com a expressão “retomada” como um slogan, quase que um mantra, da atual gestão da Funarte. Essa palavra, usada massivamente nas comunicações e títulos de ações e projetos da instituição, suscitou num incômodo e dúvida, que pode ser lido como simplista e elementar demais para o contexto acadêmico e intelectual: “retomar o quê?”

Longe de juízos de valor, toda produção intelectual e reflexão parte de um incômodo, de uma dúvida, de uma questão. E é aqui que se insere esse trabalho. Não é minha proposta apresentar respostas formatadas. Busco colocar em pauta e entender esse “lugar primeiro” que

¹Produtor cultural e pesquisador em cultura. Doutorando em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Atualmente é docente de Produção e Gestão Cultural da São Paulo Escola de Dança (SPED). E-mail: andersonfolks@gmail.com

se quer retomar e (por que não?) convidar os leitores a refletirem também sobre a instituição e sua institucionalidade.

As instituições culturais ocuparam um lugar estratégico nas ações e na construção de políticas públicas nacionais, suscitando na criação de um ecossistema cultural e a própria institucionalização da cultura. Isto porque, no contexto brasileiro, a cultura foi considerada como um recurso essencial para o processo civilizatório e a efetivação do projeto modernizador do país.

A narrativa de política cultural que se operacionalizou até a década de 1990, pautada na democratização da cultura, primou a integração entre cultura e educação, a exaltação da memória nacional e a fruição às artes e ao patrimônio histórico e artístico. Para efetivar esses objetivos houve um significativo investimento na infraestrutura cultural, marcando a criação de diversas instituições como o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), o Instituto Nacional do Livro (INL) e o Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince), por exemplo.

Até a criação do Ministério da Cultura (MinC), em 1985, como órgão responsável pela formulação de políticas culturais e integração dos setores da cultura, as instituições culturais foram responsáveis tanto por operacionalizar como por estabelecer normas, diretrizes e estratégias que orientaram a administração e gestão cultural no país naquele momento, além de legar as bases para o estabelecimento do paradigma da democracia cultural e das políticas culturais contemporâneas.

Esse processo de institucionalização da cultura comumente é lido como sintomático, da mesma forma que a relação e sinergia entre os campos político e cultural são tratados quase que de forma naturalizada. Mas na verdade, esses processos estão estritamente ligados às possibilidades de uso da cultura, bem como às suas implicações na esfera do desenvolvimento socioeconômico, como atesta George Yúdice (2006).

No bojo dessas discussões sobre cultura e política destaca-se uma temática de significativa preocupação para a Nova História Política, o *poder*. Diversos autores indicam as dimensões e ressonâncias sociais da cultura como sendo um domínio permeado pela lógica de poder. Isto porque cultura, por ser uma dimensão essencialmente simbólica², é capaz de ao

²Lembrando que toda cultura material também possui uma dimensão simbólica. Não há como falar sobre materialidade desconectada da dimensão imaterial do campo simbólico. Isto porque, todo produto ou bem sejam eles quais forem são um resultado direto ou indireto de um indivíduo, um sistema e/ou uma lógica normativa e social.

mesmo tempo criar identidades e marcadores de diferença, promover a autoafirmação e a regulação normativa, abranger o moderno e o tradicional, possibilitar o criativo e o rotineiro, ser instrumento de dissenso e de consenso, ser instrumento de liberdade e dominação (Barbalho, 2016; Bauman, 2012; Bourdieu, 1989). E “[...] precisamente nesse compromisso formal com a multiformidade que ela é mais clamorosamente partidária” (Eagleton, 2011, p. 31).

O conceito de poder tem sido objeto de análise e debate em várias disciplinas do campo das humanidades ao longo da história. Desde os clássicos da teoria política até as abordagens contemporâneas da sociologia e da psicologia social, os estudiosos têm buscado compreender as dinâmicas complexas que envolvem o poder nas sociedades humanas.

O poder pode ser entendido como a capacidade de influenciar ou controlar o comportamento, as ações ou as decisões dos outros. Essa definição ampla engloba diversas formas e manifestações de poder, que podem variar de acordo com o contexto social, político e econômico em questão. Essa dominação pode assumir formas sutis e institucionalizadas, como o poder burocrático e legitimado, ou ser mais explícita e coercitiva, como o poder militar e autoritário. No entanto, mesmo nas relações de dominação, existem formas de resistência e contestação por parte dos dominados, que buscam desafiar ou subverter as estruturas de poder existentes (Stoppino, 1998, p. 933-34).

Deveras, o poder enquanto ação e em seu exercício tem um significado, uma carga de sentido específica, que leva a compreendê-lo como uma capacidade de tomar decisões e a estabelecer constructos, que afetam a vida e as relações dos indivíduos que formam um grupo delimitado no tempo e no espaço, baseadas no consentimento e, quando necessário, respaldada pela força física ou por tecnologias de controle e convencimento.

O exercício do poder, conseqüentemente, supõe uma organização e uma administração, sejam elas complexas ou simples. Para ser efetiva, tal estrutura tem que ser superior a qualquer outra estrutura, entidade ou agente de poder. Estes atores na medida em que aspiram exercer o poder político oferecem resistências ou negociam com ele. E nesse contexto, pode-se entender que toda estrutura de poder tem três aspectos: a eficácia do seu poder, que refere à sua dominação; a estrutura interna, sua organização e a articulação; e se o exercício desse poder obedece ou não a uma força do grupo social que atua externamente sobre ela (Stoppino, 1998).

Resulta relevante adicionar ainda que todo “poder” responde a um sistema de valores ideológicos, que no cenário da política pode ser entendido como os ideários e a própria cultura política. Como sugere Serge Bernstein (1992, p. 69), a cultura política influencia e orienta a ação política dos indivíduos. Ela não se limita ao contexto presente, mas se apoia em um conjunto de valores, crenças e tradições históricas que moldam a forma como esses indivíduos percebem e interagem com o poder. Essa herança cultural, no entanto, não é fixa; ela passa por transformações e novas interpretações ao longo do tempo, adaptando-se às dinâmicas sociais e políticas de cada período.

O olhar despendido pela Nova História passa a identificar essa complexidade e dinâmica do poder, sobretudo a partir das sociedades contemporâneas. Segundo Gil Pujol (2006, p. 87-111) a Nova História política amplia seus espectro de estudo e a sua forma de construção de narrativa ao se interessar pelas possibilidades, formas de estruturação e relações de poder para além daquele instituído; pelos processos de tomada de decisão; pelos agentes e indivíduos que o exercem, além dos políticos e dos grandes personagens políticos; pela relação do poder com a esfera da representatividade; pela relação e incidência do poder no campo simbólico; pelo papel do campo das ideias como fator fundamental do desenvolvimento de políticas e discursos; pelo estudo do exercício de poder em instâncias locais, e pelas instituições, esta última, temática do presente estudo.

Embora seja evidente a importância das instituições culturais no Brasil, a produção de estudos é relativamente insuficiente, pois não acompanha as mudanças e transformações especialmente em relação a algumas instituições culturais específicas, como é o caso da Funarte. Tal cenário pode ser traduzido como uma resposta à complexidade e às especificidades dessa instituição que tutela um quantitativo considerável de linguagens artísticas. Fato é que, independentemente das dificuldades, a falta de pesquisa abrangente e, conseqüentemente, de produção de dados não apenas limita a compreensão de sua importância, mas também reduz a capacidade de desenvolver políticas culturais mais efetivas e inclusivas.

No conjunto de instituições culturais nacionais, é de interesse nesse trabalho desenvolver um estudo sobre a Funarte que, criada em 1975, possui a missão de promover, subsidiar, fomentar e desenvolver políticas para as artes no país. Sendo uma instituição de referência, responsável pela gestão e proposição de políticas e ações para as Artes,

desempenha um papel crucial na mediação entre o governo e o ecossistema artístico brasileiro.

O texto está estruturado em dois núcleos centrais. Inicialmente, apresenta-se uma reflexão histórica sobre a cultura política do Partido dos Trabalhadores (PT), destacando sua influência na formulação da agenda cultural do partido. Nesse contexto, delineia-se o paradigma das políticas culturais petistas, resgatando as principais diretrizes e ações implementadas pelos ministros da Cultura ao longo do período analisado.

Na segunda parte, direcionou-se o foco à Fundação Nacional de Artes (Funarte), objeto central do estudo. São examinadas as diretrizes institucionais e a atuação de seus três presidentes no período em questão, com base nos relatórios de gestão e atividades. Por fim, o texto discute os avanços, limites e desafios enfrentados pela instituição no planejamento e desenvolvimento de ações e na institucionalização das artes.

CULTURA POLÍTICA E AGENDA DE CULTURA DO PT

Os historiadores entendem por cultura política um grupo de representações, portadoras de normas e valores [...] Pode-se concebê-la como uma visão global do mundo e de sua evolução, do lugar que aí ocupa o homem e, também, da própria natureza dos problemas relativos ao poder, visão que é partilhada por um grupo importante da sociedade num dado país e num dado momento de sua história (Berstein, 2009, p. 31)

No contexto da redemocratização do Brasil, a arena política nacional passou por um processo de reconfiguração. Com a abertura política, a lógica bipartidária, até então dominada pelos partidos ARENA e MDB, deu lugar à dinâmica pluripartidária. Esse cenário permitiu o surgimento de novas forças políticas, dentre elas o Partido dos Trabalhadores (PT), fundado em 10 de fevereiro de 1980, em São Paulo.

O PT se consolidou como um dos mais importantes e influentes partidos políticos do Brasil. Sua criação refletiu a tentativa de organizar politicamente a classe trabalhadora e construir uma alternativa à política tradicional, então dominada por elites e partidos tradicionais. Surgindo, por conseguinte, da união de diversos setores, como sindicalistas, intelectuais, ativistas de esquerda e setores progressistas da Igreja Católica, influenciados pela Teologia da Libertação (Singer, 2010).

Desde sua fundação, o partido adotou um perfil socialista, apesar de não definir um perfil claro, comprometendo-se com a democracia, a justiça social e a defesa dos direitos dos trabalhadores e das classes populares. Nos seus primeiros anos, sua base ideológica esteve fortemente vinculada ao sindicalismo e aos movimentos sociais das décadas de 1970 e 1980. A influência dessas forças, aliada à Teologia da Libertação, marcou profundamente a identidade inicial do partido, caracterizada por uma crítica ao sistema capitalista, uma estreita relação com os movimentos sociais e um ímpeto de se estabelecer uma sociedade democrática.

Nesse momento, o partido selou o compromisso de promover uma cultura política, não só partidária, mas nacional, de cunho democrática, participativa e inclusiva que acabou por se alinhar às bases da Carta Constitucional de 1988 (Keck, 1991). A contribuição do partido nesse processo de construção democrática do país, num primeiro momento, se deu por meio de governos locais e, como destaca Márcio Meira (2016), as experiências na gestão cultural foram um condutor importante desse processo.

Pode-se compreender que o partido acabou apostando na cultura, sobretudo após a experiência de gestão da professora e pesquisadora Marilena Chauí na Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, durante a gestão de Luiza Erundina, entre 1989 e 1993. Nessa oportunidade sua administração foi marcada por uma abordagem inovadora e democrática, voltada para a descentralização do acesso à cultura e a ampliação da participação popular nas políticas culturais. Um dos principais marcos de sua gestão foi a noção de cidadania cultural, fundamentada na concepção da cultura como um direito fundamental, e não como mercadoria ou privilégio de elites econômicas e intelectuais (Chauí, 2016, p. 56). Para tanto, objetivou democratizar o acesso à produção e ao consumo cultural, garantindo que diferentes segmentos da população pudessem usufruir das manifestações artísticas e culturais. “Em outras palavras, uma tomada de posição quanto ao modo de inserção da cultura na sociedade de classes, na república e na democracia (Chauí, 2016, p. 58).

Márcio Meira (2016, p. 20) acrescenta ainda enfatizando que

Esta noção de ‘cidadania cultural’ também colocava em discussão a própria ideia de cultura, deslocando-a do campo estritamente artístico ou de ‘entretenimento’ para uma perspectiva antropológica, tendo realizado um diálogo profícuo com as experiências conceituais antropofágicas do modernismo paulista dos anos 1920 [...] Outra narrativa muito forte dessas experiências municipais de gestão pública da cultura era a chamada ‘descentralização’ e ‘desconcentração’ das políticas culturais, numa perspectiva de ‘inversão de propriedades’. Era visto como indispensável que as políticas culturais chegassem até os bairros e as comunidades mais distantes, assim como nas pessoas e famílias com maiores dificuldades econômicas.

Essa retórica da cidadania cultural foi absorvida como uma premissa da agenda de cultura do partido. Nos programas de governo das campanhas presidenciais de Lula nos anos de 1989, 1994 e 2002 é possível notar o amadurecimento desse discurso e a assimilação do partido da relevância da cultura no seu projeto de nação. Roberto Gonçalves de Lima (2016), que se dedicou à tarefa de análise desses programas, identificou que em 1989 se estabelece, ainda que timidamente, uma agenda partidária para a cultura, influenciada pelos paradigmas de gestão política cultural inaugurados por Marilena Chauí, “[...] ao apresentar uma concepção ampla da cultura e a preocupação em afirmar liberdade de criação e expressão [...]” (Lima, 2016, p. 39). Já no programa de 1994, há uma “[...] preocupação maior com a democratização do Estado, com a apropriação de seus mecanismos pelos agentes culturais e o fortalecimento dos processos participativos” (Lima, 2016, p. 41).

De fato, é somente no programa de 2002 que se consolidou uma agenda petista de política e institucionalização da cultura. Lima (2016, p.44) ressalta que

A agenda que orientava os debates trazia como proposta ‘contemplar um conjunto de temas que propiciaram orientar a formulação de um Projeto de Políticas Públicas de Cultura para o Brasil’, sendo seus eixos: a) cultura como política de Estado, b) economia da cultura, c) gestão democrática, d) direito à memória, e) cultura e comunicação, f) transversalidade das políticas públicas de cultura. Elaborava-se assim uma agenda amadurecida.

A ascensão do PT ao poder, em 2003, representou uma mudança significativa na cultura política do partido. Embora tenha mantido seus compromissos históricos com os movimentos sociais e a luta contra a desigualdade, a necessidade de governar o país exigiu uma postura mais pragmática. O partido passou a adotar estratégias do realismo político, estabelecendo alianças com partidos de diferentes espectros ideológicos. Essa prática gerou críticas internas, especialmente entre os setores mais ideológicos, que viam tais acordos como concessões ao sistema político tradicional. A busca pela governabilidade, com negociações e alianças para garantir apoio no Congresso, tornou-se uma marca dos governos de Lula e Dilma Rousseff (Vieira, 2012).

Essa adaptação ao poder trouxe desafios internos, gerando uma polarização dentro do partido entre correntes moderadas e radicais. A cultura política petista tornou-se mais plural, incorporando diferentes visões sobre a implementação de suas propostas em um contexto político e econômico complexo, marcado pelo capitalismo globalizado e pelos desafios da inclusão social em uma democracia em consolidação.

A RECONFIGURAÇÃO DA POLÍTICA CULTURAL NO GOVERNO LULA

Daí que a política cultural deste ministério, a política cultural do governo Lula, a partir deste momento, deste instante, passa a ser vista como parte do projeto geral de construção de uma nova hegemonia em nosso país. Como parte do projeto geral de construção de uma nação realmente democrática, plural e tolerante. Como parte e essência da construção de um Brasil de todos (Gil, 2003).

A ascensão do Partido dos Trabalhadores ao governo federal, com a eleição de Luiz Inácio Lula da Silva em 2002, provocou uma série de transformações nas políticas culturais do Brasil. O governo petista, desde seus primeiros anos, procurou imprimir uma nova orientação à política cultural nacional, com foco na democratização do acesso à cultura, na valorização das manifestações culturais regionais e populares, e na ampliação da participação da sociedade civil nas decisões políticas. A mudança de paradigma foi marcada pela tentativa de romper com os modelos anteriores de políticas culturais que primavam a centralização, o autoritarismo, a restrição do acesso da população às produções culturais, o reducionismo e a mercantilização da cultura, em detrimento de um olhar voltado para a promoção de um desenvolvimento cultural mais inclusivo e socialmente comprometido (Calabre, 2019).

Nesse contexto, um dos primeiros grandes gestos simbólicos foi a escolha de Gilberto Gil para o cargo de ministro da cultura, em 2003. Sua nomeação, “uma decisão pessoal do então presidente Lula, dentro daquilo que se convencionou chamar de cota do presidente” (Rubim, 2011, p. 38), representava uma ruptura com a velha política de favores e clientelismo aos partidos que davam sustentação ao governo e com a visão tradicional da gestão cultural, pois ele era um ícone da música popular brasileira, mas também um intelectual engajado nas questões sociais e culturais do país. Apesar das tensões que a escolha suscitou, o PT deu sinal de que o ministério passaria a ter uma agenda mais inclusiva e aberta à incorporação de um conjunto amplo de ideias, inclusive aquelas produzidas nas últimas duas décadas pelo partido.

O Ministério da Cultura, sob a liderança de Gilberto Gil, assumiu uma posição estratégica na reconfiguração das políticas culturais do Brasil. Gil trouxe para o MinC uma abordagem inovadora, pautada pela convicção de que a cultura deveria ser vista como um fator de desenvolvimento humano, econômico e social. Como relembra Roberto Gonçalves de Lima (2016, p. 45)

[...] se estabelece a premissa da tríplice dimensão da cultura: A dimensão simbólica que considera todos os seres humanos capazes de criar símbolos que se expressam em práticas culturais; a dimensão cidadã, em que a cultura é entendida como um direito básico do cidadão; e a dimensão econômica, que coloca a cultura como vetor do desenvolvimento econômico.

Sua gestão foi marcada pela busca de um equilíbrio entre a promoção da diversidade cultural e a democratização do acesso à produção e à fruição cultural (Meira, 2016). A grande inovação de sua gestão foi a tentativa de descentralizar as ações do MinC, que tradicionalmente estavam concentradas nas grandes capitais. Um dos principais avanços foi o Programa Cultura Viva, lançado em 2004, que visava promover a cultura nas comunidades, especialmente nas regiões periféricas e nas áreas menos assistidas pelos mecanismos tradicionais de fomento. Esse programa se baseava na criação de Pontos de Cultura, espaços comunitários que ofereciam atividades culturais em diversas áreas, como música, teatro, dança e audiovisual. Os Pontos de Cultura foram uma forma de valorizar a produção cultural local e popular, ao mesmo tempo em que incentivaram a participação ativa das comunidades na criação e na fruição cultural. Além disso, a gestão de Gil também buscou aproximar a cultura de outras áreas estratégicas, como a educação e o desenvolvimento social (Lacerda et al, 2010).

Esse modelo de democratização da cultura, na gestão possuía uma perspectiva ampliada. Ele ia além do acesso e fruição à cultura, abarcava seus processos de circulação e produção fazendo com que essa lógica rescindisse também nas políticas públicas de fomento. Gil colocou em curso um projeto de descentralização e revisão de um dos principais mecanismos de fomento à cultura do país, a Lei Rouanet. Reformulada para ampliar os incentivos fiscais e permitir uma distribuição mais equilibrada dos recursos destinados ao setor cultural, a intenção era não apenas incentivar as grandes produções culturais, mas também estimular o desenvolvimento de projetos de menor escala, incluindo aqueles com características regionais e locais. Essa política também teve um papel crucial no desenvolvimento da produção cinematográfica nacional, com destaque para a criação de mecanismos que permitiram um aumento na produção e exibição de filmes brasileiros (Rubim, 2011; Calabre, 2019).

Outro aspecto relevante de sua gestão foi a abertura do Ministério à participação de movimentos culturais populares, fazendo com que o MinC se tornasse um espaço de diálogo

entre governo e sociedade civil, permitindo o surgimento de novas lideranças culturais e ampliando as possibilidades de expressão (Rubim, 2011; Meira, 2016). Nesse contexto, durante a I Conferência Nacional de Cultura, realizada em 2005, se iniciam as discussões de um marco para a institucionalização da cultura do país, com a proposta de uma política de Estado para a cultura denominada de Sistema Nacional de Cultura (SNC), que propunha a articulação entre os três níveis de governo (federal, estadual e municipal) e a sociedade civil para garantir políticas públicas contínuas e estruturadas, bem como os princípios do Plano Nacional de Cultura (PNC) (Reis, 2010).

Em 2008, Gilberto Gil deixou o Ministério da Cultura para se dedicar a outros projetos, e Juca Ferreira, seu sucessor, deu continuidade à agenda iniciada. Embora a troca de ministros representasse uma transição de estilos de gestão, o continuísmo das diretrizes da política cultural petista foi marcante. Juca Ferreira, até então Secretário-Executivo do Ministério da Cultura, e com um perfil também ligado ao movimento cultural e artístico, compartilhou com Gil a convicção de que a política cultural deveria ser inclusiva, descentralizada e voltada para as minorias e para o fortalecimento da diversidade.

Apesar de algumas diferenças de estilo e abordagem, Juca Ferreira consolidou e expandiu muitos dos programas iniciados por Gil, especialmente os que buscavam integrar diferentes segmentos da sociedade na produção cultural. Além disso, procurou dar continuidade à modernização das instituições culturais, a exemplo da criação de novos centros culturais e museus em diversas partes do país, e do fomento à produção audiovisual, especialmente por meio de políticas como o Fundo Setorial do Audiovisual. Sob sua gestão, o PNC foi finalizado e instituído pela Lei nº 12.343/2010, sancionada pelo presidente Lula. Essa legislação estabeleceu um planejamento para o setor cultural com vigência de 10 anos, definindo diretrizes, metas e ações para o desenvolvimento da cultura no Brasil (Reis, 2010).

No contexto da mudança de paradigma na política cultural promovida pela gestão pública federal, que buscava ampliar a participação social na formulação das políticas culturais, analiso, a seguir, em que medida esses princípios foram incorporados pela Funarte e de que forma essa absorção ocorreu.

A FUNARTE NO GOVERNO LULA: AVANÇOS E DESAFIOS

A Fundação Nacional de Artes tem um papel fundamental no processo de mudança a que me referi antes. E na realização da tarefa básica, da missão fundamental do MinC [...] A Funarte teve uma potência que deve ser resgatada [...] A Funarte tem tudo para ser a grande vitrine do Ministério da Cultura, transformando-se num instrumento de realização, no campo da cultura, das palavras do presidente [Lula]: ‘imprimir intensidade prática à mudança’ (Gil, 2004).

Após anos de descaso e sucateamento, a Funarte passou por um período de revitalização e ampliação de suas atividades, refletindo o fortalecimento das políticas culturais promovidas pelo MinC. A instituição foi considerada na gestão petista como um organismo que desempenhava um papel estratégico no Ministério da Cultura, pois promovia o acesso do povo brasileiro à produção, consumo e fruição das artes, atuando em diversas áreas como música, teatro, dança, circo e artes visuais.

Durante o período de hegemonia do neoliberalismo, a Funarte foi profundamente desestruturada, chegando a ser formalmente extinta e quase liquidada. A falta de investimentos e a redução da presença do Estado na cultura comprometeram sua capacidade de atuação. Com a chegada do governo de Lula iniciou-se um movimento de resgate da instituição, com o objetivo de fortalecer sua estrutura e reafirmar seu papel estratégico na democratização do acesso às artes.

O MinC nesse período apontava para o reconhecimento da Funarte como um instrumento de ampliação da presença do Estado no setor artístico, garantindo que a cultura e as artes fossem um direito de todos e não apenas um privilégio de uma elite. Sobretudo para o ex-ministro Gil, sua importância residia na capacidade de democratizar. Para isso, a Funarte atuava nacionalmente, buscando garantir que espetáculos, exposições e oficinas de capacitação chegassem a diferentes regiões do país, promovendo a descentralização da cultura.

Além disso, era fundamental que a Funarte trabalhasse em rede, integrada com as secretarias, representações e o próprio MinC, fortalecendo redes de apoio à cultura e permitindo um trabalho mais articulado e eficiente. Essa relação foi crucial não só para a sobrevivência e aumento do orçamento da Funarte, mas possibilitou lançar as bases das

discussões futuras sobre a política nacional para as artes e os planos setoriais, isso porque a instituição contribuiu no debate e na própria criação das câmaras setoriais de dança (maio de 2005) música (maio de 2005), teatro (junho de 2005) e artes visuais (agosto de 2005) ligadas ao Conselho Nacional de Política Cultural. Ainda que essas câmaras não estivessem vinculadas diretamente à instituição, elas foram uma forma de institucionalizar as artes e marcaram as políticas culturais do período ao viabilizar um espaço de participação da sociedade civil, diretamente envolvida com a produção artística e cultural, na discussão e proposição de políticas públicas voltadas para esse setor.

Outro aspecto essencial da atuação da Funarte foi a necessidade de corrigir as falhas e crises decorrentes da ausência de políticas públicas no setor das artes. A necessidade de regulamentação e estruturação dos mercados culturais era considerada um passo fundamental para proporcionar um ambiente mais equilibrado e sustentável para artistas e produtores.

A atuação da Funarte estava inserida dentro de um novo conceito de cultura, que considerava tanto a unidade quanto a diversidade da produção cultural brasileira. Seu trabalho, a partir desse novo olhar da gestão pública, ia além da arte pela arte, uma vez que deveria promover impacto social, econômico e político. A arte e a cultura eram vistas como uma ferramenta para inclusão e cidadania, permitindo que mais pessoas tivessem acesso às expressões culturais e pudessem se identificar e reconhecer nelas. Dessa forma, a Funarte era reposicionada como um ponto focal do ministério, contribuindo para imprimir “intensidade prática à mudança”, conforme preconizado por Gil no prefácio elaborado para o relatório de gestão de 2003 da instituição (Brasil, 2003).

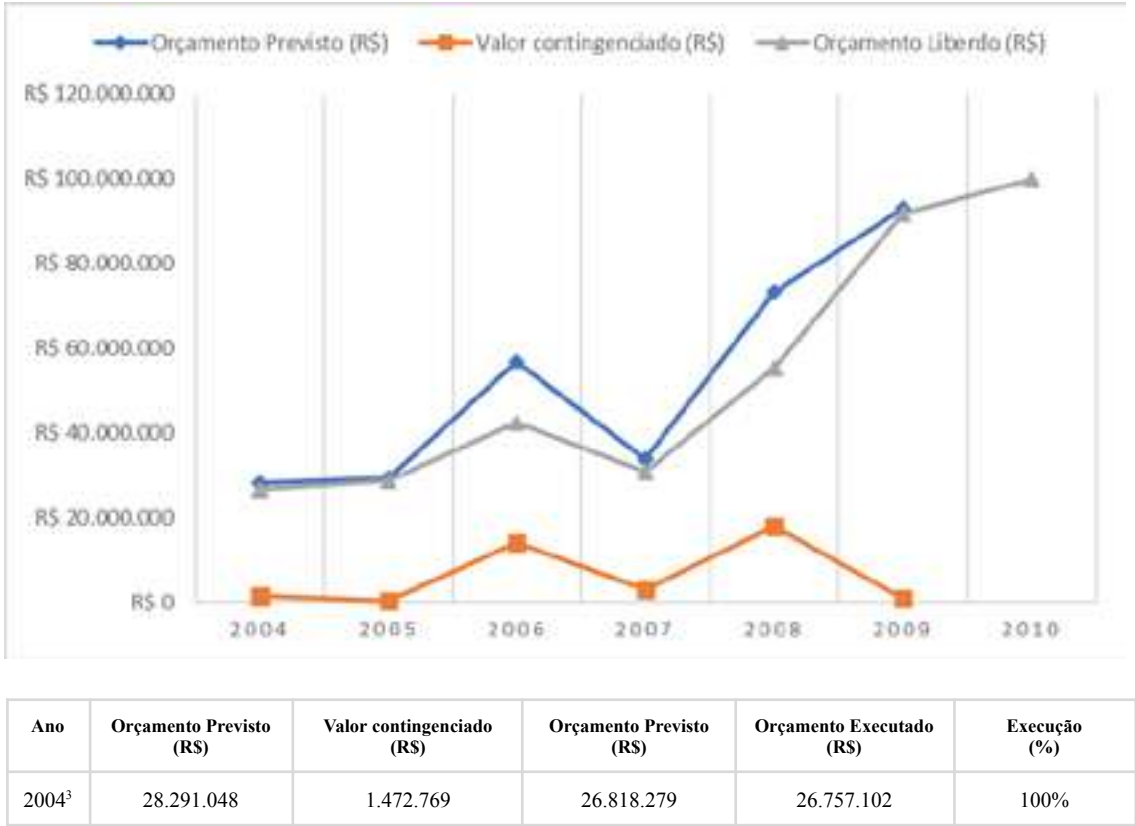
Para tanto, esse trabalho deveria ser dirigido por alguém. A necessidade de gestores culturais capacitados para essa tarefa e que conhecessem a arte e o fazer artístico nacional se tornou imperativo. Durante esse período, três nomes ocuparam a presidência da instituição. O primeiro deles foi o ator, diretor e produtor cultural, Antônio Grassi, que assumiu o cargo em 2003. Grassi já possuía uma trajetória consolidada no meio artístico e era próximo das propostas culturais do governo Lula. Permaneceu à frente da Funarte até 2007, quando deixou o cargo para assumir a presidência da Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Sua saída fez parte de um movimento de reformulação do MinC, visando novas direções para a política cultural.

Logo em seguida, Celso Frateschi foi nomeado presidente da Funarte. O ator e diretor de teatro, tinha forte ligação com o movimento teatral e uma atuação política alinhada à

esquerda. Sua gestão buscou dar continuidade às políticas de incentivo à cultura promovidas pelo governo federal. No entanto, ele permaneceu no cargo por apenas um ano, deixando a presidência em 2008. Após sua saída, Sérgio Mamberti assumiu a presidência da Funarte. Intelectual por essência e artista por vocação, Mamberti já havia ocupado cargos importantes na administração pública e era uma figura respeitada no meio artístico. Sua gestão durou até 2010, quando deixou o cargo como parte do processo de transição para o governo Dilma Rousseff. Essas mudanças na presidência da Funarte refletem as disputas políticas dentro do Ministério da Cultura, evidenciando a constante renovação de estratégias e prioridades na gestão cultural brasileira.

A gestão da Funarte durante esses anos foi marcada pelo significativo investimento nas artes, pela ampliação dos editais de fomento e pela descentralização das ações. Esse crescimento reflete o redimensionamento das políticas públicas voltadas à cultura, consolidando a importância do setor dentro do planejamento estratégico nacional.

Figura 1 - Evolução do orçamento da Funarte.



³Não houve a publicação de um relatório referente ao ano de 2003, o primeiro relatório de gestão publicado se refere ao ano de 2004.

2005	29.369.743	511.902	28.857.841	28.635.225	100%
2006	56.768.823	14.190.478	42.578.345	42.445.008	100%
2007	33.760.538	2.951.423	30.809.115	30.688.891	100%
2008	73.354.023	18.024.954	55.329.069	55.005.231	99%
2009	92.881.160	1.101.765	91.779.395	91.650.614	100%
2010 ⁴	?	?	100.000.000	?	?

Fonte: Elaboração do autor com base em Brasil (2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010)

Os dados demonstram um crescimento expressivo dos recursos destinados à instituição ao longo do período, passando de aproximadamente R\$28 milhões, em 2004, para uma previsão de R\$100 milhões, em 2010. No entanto, a execução orçamentária revela desafios estruturais, como contingenciamentos e dificuldades na liberação de verbas.

Nos primeiros anos, observa-se uma estabilidade no orçamento, com valores relativamente próximos entre a previsão e a execução. A partir de 2006, há um aumento significativo dos recursos destinados à Funarte, o que pode ser interpretado como um reflexo da priorização das políticas culturais e do setor das artes no governo Lula. Contudo, o ano de 2008 destaca-se pela maior diferença entre o orçamento previsto e o executado, indicando que, apesar da ampliação dos recursos, a burocracia e outras limitações institucionais dificultaram a total implementação das políticas culturais planejadas.

Outro aspecto relevante é o contingenciamento orçamentário, que se faz presente ao longo dos anos e afetou a capacidade da Funarte de executar plenamente suas atividades. Ainda que os valores contingenciados tenham sido reduzidos em alguns períodos, a tendência demonstra que os recursos alocados nem sempre estavam disponíveis para utilização integral, o que compromete a continuidade e efetividade das políticas de fomento às artes. Tal temática foi um ponto recorrente nos relatórios, com especial destaque ao realizado no ano de 2010.

A descentralização de investimentos foi uma marca da gestão, beneficiando regiões antes marginalizadas. Entre 2004 e 2010, houve um aumento expressivo de projetos apoiados fora do eixo Rio-São Paulo. Essa distribuição mais equitativa dos recursos foi fundamental para fortalecer manifestações culturais tradicionais e contemporâneas. Editais como “Myriam Muniz” para o teatro e “Klauss Vianna” para a dança foram ampliados, permitindo maior inserção de grupos independentes.

⁴O relatório de gestão da Funarte referente ao ano de 2010 não apresenta as informações sobre as previsões orçamentárias, os valores contingenciados e os valores efetivamente executados.

Os relatórios evidenciam que a democratização do acesso à cultura foi operacionalizada pela instituição através da mobilização de editais de fomento à produção e circulação de projetos artísticos. A criação e fortalecimento de editais específicos para diversas linguagens artísticas, como artes visuais, circo e música, foram ações estratégicas para estimular o crescimento e a sustentabilidade do setor. Além disso, a ampliação dos critérios de seleção dos editais buscou contemplar maior diversidade étnica, racial e de gênero, garantindo que diferentes expressões artísticas tivessem oportunidade de acesso aos recursos disponíveis.

Mesmo com as iniciativas de fomento, a Funarte não conseguiu superar o processo de sucateamento e enfraquecimento institucional e político engendrado desde o final da década de 1980. Apesar de ser possível observar um investimento orçamentário e a mobilização de ações, as deficiências infraestruturais e de espaço físico da instituição e dos equipamentos a ela ligados, somada à carência de servidores, às dificuldades de gestão e à ausência de um plano de revitalização institucional comprometeram a capacidade de implementação eficaz dos objetivos e aspirações incumbidas à instituição. Juca em seu discurso de posse à pasta ministerial de cultura, apesar de salientar as ações e avanços empreendidos entre 2003 e 2008, não pôde deixar de reconhecer que o quadro geral da Funarte não havia alterado significativamente. Em seu discurso indicou a necessidade de olhar com maior atenção para a instituição e as artes do país, além de mencionar pela primeira vez a necessidade de se criar uma política para as artes.

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, que foi a instituição mais desestruturada por aquele golpe que tivemos das instituições culturais no governo Collor. Acho que faltou um pouco de perspicácia nossa, que a gente deveria ter investido um pouquinho mais na Funarte, e nas políticas para as artes (Ferreira, 2008)

A precarização das condições de trabalho na instituição também contribuiu para a baixa eficiência na execução das políticas culturais. A ausência de um corpo técnico estável e de mecanismos ágeis para a gestão dos programas resultou em dificuldades operacionais, comprometendo a continuidade e a efetividade das ações da Funarte. Além disso, a falta de atualização tecnológica e a inexistência de uma estrutura moderna para lidar com a crescente demanda do setor cultural agravaram o quadro de ineficiência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A política cultural do Partido dos Trabalhadores durante os dois mandatos do presidente Lula foi marcada por princípios de inclusão, diversidade e fortalecimento da identidade cultural nacional. Entre os principais avanços, destaca-se a democratização do acesso à cultura, viabilizada pelo aumento do financiamento ao setor e pela implementação de mecanismos que ampliaram o alcance dos bens culturais, como a criação de editais e a descentralização dos recursos para projetos em todo o território nacional.

Nesse período, a Funarte passou por um processo de reestruturação e expansão das suas políticas culturais, consolidando-se como um dos principais órgãos de incentivo às artes no Brasil. O aumento do financiamento, a descentralização das ações e a ampliação das oportunidades de fomento para diferentes segmentos artísticos foram medidas fundamentais para esse fortalecimento. Entre 2004 e 2010, a Funarte diversificou seus programas, promoveu a formação de artistas e investiu na preservação da memória cultural brasileira. A criação de prêmios e iniciativas específicas contribuiu para um fomento mais inclusivo e abrangente.

No entanto, desafios significativos comprometeram a plena execução dessas políticas. A burocracia dificultou a liberação de recursos e a prestação de contas, enquanto o contingenciamento orçamentário impactou a continuidade de algumas ações. Além disso, a infraestrutura cultural apresentava deficiências, como a necessidade de modernização de espaços e a escassez de profissionais qualificados. Embora a descentralização tenha avançado, desigualdades regionais persistiram, com algumas regiões enfrentando dificuldades para acessar editais e financiamentos. A dependência de parcerias também evidenciou a necessidade de maior autonomia financeira para a instituição.

Outro ponto crítico foi a ausência de uma política sistêmica para as artes e de um plano estruturado que garantisse a participação cidadã na formulação e execução das políticas culturais. A atuação da Funarte concentrou-se principalmente na democratização do acesso à cultura por meio de editais, sem avançar na construção de diretrizes mais amplas e integradas

ao desenvolvimento do setor. Tal como se pôde constatar a instituição foi convocada a alinhar-se às diretrizes de uma política cultural orgânica e inovadora que se estava inaugurando no país naquele momento. A tarefa atribuída pelo MinC à Funarte foi excessivamente desafiadora para uma instituição que se encontrava tão fragilizada, sobretudo administrativamente. À sua maneira e elegendo prioridades, como forma de gestão, os presidentes da instituição elegeram escoar recursos e fomentar a formação, produção e circulação das artes, buscando assim colocar em prática a ordem ministerial de democratização da cultura e a presidencial de se dar “intensidade prática à mudança”.

O que se pode compreender é que nesse período a Funarte foi impelida a executar tarefas e a produzir resultados essencialmente quantitativos. Esse movimento teve aspectos positivos, uma vez que tirou a instituição da inércia e debilidade que de sintoma havia se tornado essência. Contudo, essa aceleração também comprometeu a qualidade da gestão e o ciclo das políticas públicas. Não foram estabelecidos os fundamentos administrativos e gerenciais necessários, não organizaram “a casa” e, por conseguinte, não promoveram o mínimo de uma institucionalização das artes.

REFERÊNCIAS

- BARBALHO, Alexandre. *Política Cultural e Desentendimento*. Fortaleza: IBDCult, 2016.
- BAUMAN, Zygmunt. *Ensaio sobre o conceito de Cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- BERSTEIN, Serge. Culturas políticas e historiografia. In: AZEVEDO, Cecília et al. (orgs.). *Cultura política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009, p. 29-46.
- BERSTEIN, Serge. Enjeux: l'historien et la culture politique. *Vingtième Siècle: Revue d'histoire*, n. 35, p. 67-77, jul.-set. 1992.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.
- CALABRE, Lia. *Escritos sobre políticas culturais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2019.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. Uma opção radical e moderna: Democracia Cultural. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas (org.) *Política cultural e gestão democrática no Brasil*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2016. p. 55-80.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

FERREIRA, Juca. *Discurso do Ministro da Cultura por ocasião da solenidade de transmissão de cargo*. 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/>

GIL PUJOL, Xavier. *Tiempo de política*. Perspectivas historiográficas sobre la Europa moderna. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2006.

GIL, Gilberto. Discurso do ministro Gilberto Gil na solenidade de transmissão do cargo (Brasília, 2 de Janeiro de 2003) In: _____. *Discursos do Ministro da Cultura Gilberto Gil*. Brasília: MinC, 2003. p. 9-15.

GIL, Gilberto. *O papel fundamental da Funarte no Ministério da Cultura*. 2004. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1xGUaNgYr6w9qyF1JrMvuqlhWENW2dWuY/view?usp=sharing>

KECK, Margaret. *A lógica da diferença: o Partido dos Trabalhadores na construção da democracia brasileira* São Paulo: Ática, 1991.

LACERDA, Alice Pires de; MARQUES, Carolina de Carvalho; ROCHA, Sophia Cardoso. *Programa Cultura Viva: uma nova política do Ministério da Cultura*. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas (Org.). *Políticas culturais no governo Lula*. Salvador: EDUFBA, 2010.p. 111-132.

LIMA, Roberto Gonçalves de. *Uma leitura petista da agenda da gestão pública da cultura*. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas (org.) *Política cultural e gestão democrática no Brasil*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2016. p. 37-53

MEIRA, Márcio. *Gestão Cultural no Brasil: uma leitura do processo de construção democrática*. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas (org.) *Política cultural e gestão democrática no Brasil*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2016. p. 17-36.

REIS, Paula Félix dos. *Plano Nacional de Cultura: estratégias e ações para dez anos*. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas (org.). *Políticas culturais no governo Lula*. Salvador: EDUFBA, 2010, p. 49-66.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. *As políticas culturais e o governo Lula*. São Paulo: Editora da Fundação Perseu Abramo, 2011.

SINGER, Andre Vitor. *A segunda alma do Partido dos Trabalhadores*. Novos Estudos, n. 88, p. 89-111, 2010.

STOPPINO, Mario. *Poder*. In: BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco (orgs.) *Dicionário de política*, v. 2. trad. Carmen C, Varriale et al.; coord. trad. João Ferreira; rev. geral João Ferreira e Luis Guerreiro Pinto Cacaís. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

VIEIRA, Rafaela. *O transformismo petista: considerações acerca das transformações históricas do Partido dos Trabalhadores no Brasil*. Memórias Revista digital de História y Arqueología desde el Caribe colombiano, p. 1-58, 2012.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

**AValiação DE POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA:
ASPECTOS METODOLÓGICOS PARA ANÁLISE DOS
EDITAIS DA FUNARTE (2012-2022)**

Juliana Amaral dos Santos¹

RESUMO: A avaliação de políticas públicas no Brasil é uma área de conhecimento em construção cujos estudos e práticas ainda não apresentam padrões estabelecidos no tocante a conceitos e metodologias, em qualquer campo epistemológico. No âmbito da avaliação de políticas culturais, as possibilidades e lacunas encontradas nesse domínio o tornam ainda mais desafiador ao considerar os elementos econômicos, simbólicos e/ou sociais envolvidos na atividade cultural e artística. Considerando o papel relevante da Funarte na estruturação das políticas para as artes em território nacional, e o lapso na tradição de avaliação sistemática de suas ações, este trabalho objetiva apresentar aspectos metodológicos para análise de seus editais entre 2012 e 2022, a partir de uma avaliação de processos.

PALAVRAS-CHAVE: Funarte, Avaliação de Políticas Públicas, Editais de fomento, Indicadores, Políticas culturais.

INTRODUÇÃO

Pensar em uma dinâmica de avaliação de ações e programas culturais públicos pode ser considerada uma questão recente. O interesse público e governamental em estruturar dados concernentes à economia da cultura no país, assim como o discernimento no tocante à sua relevância socioeconômica era, até 20 anos atrás, praticamente incipiente.

A compreensão do verdadeiro alcance das políticas públicas de cultura deve abranger não somente seus resultados perante a sociedade, mas inclusive sobre a atuação institucional nesse processo. É necessário munir as instituições de ferramentas e metodologias que contribuam para um aprimoramento do planejamento, do desempenho e da avaliação dessas políticas, concebidas com a participação da sociedade e baseadas em questões que dialoguem com a realidade brasileira.

Tão logo se faz constante pensar o cenário cultural de forma objetiva, tendo em vista a diversidade de circuitos culturais em que se incluem uma pluralidade de

¹Mestre em Administração pela Universidade Federal Fluminense. Coordenadora de Dança da Fundação Nacional de Artes (Funarte). julianaamaral@id.uff.br

instituições, programas e projetos, assim como a efetiva vida cultural da população (BOTELHO, 2016).

Nesse contexto, os estudos acerca da cultura são relevantes para reflexão e para a sistematização de dados e informações que venham contribuir para o fortalecimento dos diferentes setores da cadeia produtiva. Na administração pública, visam aperfeiçoar as políticas públicas, assim como legitimá-las frente às demais demandas governamentais.

As pesquisas em políticas públicas de cultura se colocam como instrumentos estratégicos para consolidação de um espaço em constantes transformação, ameaças, desmontes e reconstruções, a partir da análise de sua realidade, requerendo atuações mais precisas da administração pública.

Tão logo, as pesquisas em cultura desenvolvem-se e estabelecem-se sob o respaldo da necessidade de consolidar cientificamente as argumentações em defesa do desenvolvimento das artes e da cultura (BOTELHO, 2016).

Assim, o estabelecimento de pesquisas em cultura deve considerar as especificidades que envolvem sua diversidade, apresentando sugestões de novos argumentos e categorias que oportunizem tratá-las, assim como contribuir para a tomada de decisões e suas consequentes avaliações, tendo por base a realidade sociocultural brasileira.

Este trabalho tem por objetivo discorrer sobre a relação entre a teoria e a prática da avaliação de políticas públicas; bem como proporcionar um olhar sobre os processos de gestão das políticas públicas para as artes, a partir da criação de um esboço metodológico para a avaliação dos editais da Funarte, passando pelo estudo de novos indicadores culturais, quantitativos e qualitativos, resultando na construção de uma matriz lógica específica para a avaliação dos mecanismos de fomento da Fundação, de maneira a compreender o quanto os editais contribuem para o cumprimento da sua missão.

ESTUDOS NO CAMPO DA CULTURA: LACUNAS E DESAFIOS

Em um contexto de instabilidades de governança pública na cultura, a elaboração, o cumprimento e principalmente a avaliação das políticas tornam-se dificultosas e muito incipientes, ao mesmo tempo em que são prementes. A própria multidisciplinaridade do conceito de avaliação e a amplitude de seus métodos inibem uma pesquisa mais aprofundada sobre o tema.

O estudo de dados e a análise de informações se colocam muitas vezes como mecanismos estratégicos de gestão, entretanto é necessário compreender que a lógica política muitas vezes não acompanha o tempo da pesquisa (BOTELHO, 2016). Essa discrepância gera descontinuidades de programas consistentes e efetivos, ressaltando os personalismos oriundos de nossa formação social.

Atentando para a diversidade cultural e os significados gerados por seus atores, a avaliação visando resultados quantitativos deve ser constantemente relativizada, utilizando-se, sempre que possível, de observações de natureza qualitativa. Os dados qualitativos oportunizam resultados mais completos em uma área cujas esferas social, simbólico e econômico transitam de forma igualitária e difusa (BOTELHO, 2016).

Nesse sentido, os dados do setor cultural devem ser constantemente revisitados de forma a atender sua complexidade socioeconômica e sociocultural, o que demanda uma extensão e dimensão específicas de pesquisa, assim como maiores custos, e consequentemente dificulta o olhar dos órgãos públicos para esses processos.

Outra questão emergente em um domínio cujos modos são constantemente descontinuados, é a colocação de um sistema de governança para a cultura com a criação de novos marcos legais com foco no cidadão (BARROS, 2008), possibilitando a consolidação de ações continuadas e legitimadas.

Para a efetivação desses meios, as limitações perpassam, mais uma vez, pela relação entre a lógica temporal da pesquisa, a premência da inclusão e da participação social e a urgência na elaboração e na aplicação de políticas públicas. Acrescentam-se a esses desafios, lacunas referentes à sinergia entre formulação de políticas, desenvolvimento institucional e alocação orçamentaria; à fragilidade dos indicadores disponíveis; à desarticulação entre as abordagens setoriais no campo cultural; à incipiente participação da sociedade civil no processo de acompanhamento e avaliação; à ausência de retorno dos resultados da avaliação ao processo de gestão; à integração de outras iniciativas de avaliação do setor público (BARROS, 2008, p. 3).

Assim, as lacunas devem ser superadas a partir do olhar a respeito da avaliação como um “processo de circularidade viva” (BARROS, 2008), contínuo e dialógico com a realidade de projetos e programas mobilizados por sujeitos e instituições, presumindo a diversidade do setor.

A criação de indicadores, a identificação de códigos e o reconhecimento dos diferentes atores devem ser pensados de forma a garantir a compreensão, a aprendizagem, a decisão e o comprometimento de todos os envolvidos no processo de avaliação. As variáveis devem ser pensadas para além de dados quantitativos, possibilitando a compreensão de uma realidade polissêmica (BARROS, 2008).

A CULTURA DOS EDITAIS

Aplicados com maior frequência a partir de 2003 e de forma mais sistemática a contar de 2008, com a intensificação dos repasses do Fundo Nacional de Cultura para os fundos estaduais e municipais (CARMO, 2016), os editais de fomento enquanto instrumentos de descentralização de recursos ganham força, institucionalizando-se como uma ferramenta política, se não como uma política em si.

Desde então, o MinC encoraja e induz ao uso desse tipo de mecanismo como um processo transparente, amplo e descentralizado de recursos nos âmbitos regional e nacional, pensado quase que para superar a política de balcão existente para além do incentivo fiscal (CARMO, 2016).

É importante ressaltar que o edital se constitui também como elemento substancial nas relações entre a sociedade e o Estado (CARMO, 2016), uma vez que representam o momento político das instituições, evidenciando pontos de vista sobre os resultados de determinada política, condicionam opiniões internas sobre os problemas públicos, “enviesando expectativas e determinando escolhas a partir de circunstâncias organizacionais e de características do sistema político” (CARMO, 2016, p. 48).

Esse cenário é nítido quanto se depara com as políticas culturais (não) desenvolvidas nos últimos sete anos, na ocasião dos governos Temer e Bolsonaro, e na Funarte se evidencia com a redução e por vezes ausência dos editais tradicionais que regem as políticas da instituição.

É possível afirmar que a prática dos editais proporciona uma dinâmica diferenciada na distribuição dos recursos, porém esses mecanismos possuem características intrínsecas e outras desenvolvidas ao longo do tempo que acabam por reproduzir e introduzir processos similares à tão combatida política de balcão.

O que seria um instrumento alternativo e temporário, torna-se “o” principal meio de disputa por recursos públicos diretos (CARMO, 2016), criando-se uma dependência do mecanismo como uma das poucas garantias de sustentabilidade artística, além de um nicho específico de produção.

Considerando o recorte temporal deste trabalho, os editais de seleção de propostas artísticas constituem um processo licitatório regido por leis específicas já mencionadas, cuja escolha de projetos se dá através da concorrência com base na análise de critérios específicos.

Concebe-se, então, um princípio de objetividade nos procedimentos, uma vez que todas as etapas são publicizadas, porém surgem questionamentos quanto à garantia da equidade de condições e, em consequência, da abrangência da distribuição dos recursos.

A proliferação do nicho de mercado para a produção de escrita de projetos para editais de fomento é um exemplo da necessidade de aperfeiçoamento técnico para pleitear uma licitação, burocratizando o acesso ao financiamento público (CARMO, 2016) e por vezes tornando-se um mecanismo excludente, a exemplo de comunidades indígenas, quilombolas, ribeirinhas, mestres e mestras da cultura popular, entre outros.

Ao produzir cartilhas e metodologias que facilitem o acesso do cidadão ao processo de seleção, cria-se o pensamento de que há a demanda expressa por qualificação e por vezes até capacitação dos agentes culturais, de forma a adaptá-los, ou adaptar sua produção artística, ao mecanismo. Essa concepção da política confirma a institucionalização dos editais e descarta a possibilidade de articulação de novas formas de acesso aos recursos públicos.

Como parte integrante das políticas, os editais devem ir além do espelhamento do ponto de vista institucional, sendo constituídos em conjunto com a sociedade, atendendo às especificidades dos setores culturais e artísticos e aos princípios da participação social enquanto essencial para a construção de políticas públicas.

Tão logo, o edital por mais que tenha uma proposta transparente e o objetivo de proporcionar condições equânimes de participação, apresenta ainda um processo de execução extremamente burocrático, levando os proponentes a se qualificarem tecnicamente, gerando conjunturas de superioridade em relação a outros concorrentes, resultando em desigualdade, em dependência por parte da classe artística, no enrijecimento da capacidade de gestão das instituições ao se tornarem executoras de

editais, e no sombreamento de programas e ações entre instâncias públicas de gestão nos três níveis federativos.

Tendo, ainda, o governo federal como centralizador de recursos e principal responsável pelo fomento nacional da cultura e das artes, o Estado enfrenta dificuldades para atender toda a extensão territorial, não conseguindo compreender algumas interfaces regionais, não alcançando a abrangência devida, procedendo em um resultado não equânime e um monitoramento e uma avaliação muitas vezes inadequados (CARMO, 2016).

Apesar de se constituir um instrumento não acertado ao atual quadro da gestão pública de cultura, a partir da prática dos editais é possível se estabelecer relações, redes e mapeamentos sobre a produção cultural do país.

Por vezes, houve na Funarte ações que direcionaram para este caminho, como quatro edições do Encontro Funarte de Políticas para as Artes, realizado em 2012, seminários específicos no campo das artes cênicas e das artes visuais, e mais recentemente, a partir de abril de 2024, a construção de uma política de monitoramento e avaliação em parceria com o Observatório de Economia Criativa da Universidade Federal do Recôncavo Baiano - OBEC/UFRB, e com a Universidade Federal da Bahia – UFBA.

Nesse sentido, este trabalho, embora tenha restrições quanto ao uso excessivo de editais, também se utiliza deles enquanto instrumentos de investigação e mapeamento de políticas, contribuindo para uma leitura diferenciada dos resultados dos editais e da missão da Funarte, direcionando o olhar para efetividade de sua gestão.

AVALIAÇÃO DE POLÍTICAS PÚBLICAS: PLURALIDADE DE MÉTODOS

A multiplicidade do campo de estudos das políticas públicas e as lacunas conceituais existentes no tocante à avaliação levam a uma pluralidade metodológica. O delineamento do método adequado aos objetivos da ação é fundamental para a investigação nos seus diferentes contextos, problemas, processos de gestão, utilização de mecanismos, entre outros aspectos (JANNUZZI, 2011).

Os caminhos metodológicos podem apontar para o uso de análises documentais comparativas, de recurso às técnicas econômicas, institucionais típicas da ciência política,

de revisão de documentos empregados na formulação do programa, de emprego de técnicas de planejamento de projetos, de comparação em relação a outros modelos semelhantes (JANNUZZI, 2011), entre outros.

À vista disso, é cada vez mais apropriada a adoção simultânea de métodos quantitativos e qualitativos para conformação da avaliação da ação. Os expedientes quantitativos voltam-se para o dimensionamento de quantidades ou da intensidade das relações entre variáveis, pressupondo um olhar objetivo. Já os mecanismos qualitativos compreendem técnicas pouco ou semiestruturadas para averiguar problemas substanciais, presumindo proximidade entre o pesquisador e o objeto analisado (JANNUZZI, 2011).

A complementariedade dos métodos garante maior precisão e confiabilidade das informações coletadas, assim como resultados mais completos, em consonância à complexidade da política.

Nesse contexto, dentre os procedimentos metodológicos para a avaliação de políticas mais praticados no Brasil estão, segundo JANNUZZI (2011), a busca por dados secundários, a observação e suas variantes, entrevistas, grupos de discussão, pesquisas de campo, questionários, desenhos experimentais e não experimentais, relações entre variáveis quantitativas e qualitativas.

Este trabalho, para além da análise dos editais da Funarte, destaca a relevância da construção de metodologias para avaliação de programas públicos de cultura, evidenciando suas especificidades, a diversidade organizacional, e os interesses envolvidos em cada ação.

AVALIAÇÃO E CONSTRUÇÃO DE INDICADORES CULTURAIS

Indicadores são ferramentas baseadas em dados processados que, quando utilizados, facilitam na compreensão da informação. Possuem uma função descritiva, valorativa e de reconhecimento que contribui para a organização de bases sólidas e confiáveis para o desenvolvimento de pesquisas e políticas, em especial no tocante à avaliação.

Sua aplicação demanda relações entre dados, informações, objetivos e contextos em que são pensados e aplicados; essas relações auxiliam na consolidação de indicadores

e de ações orientadas para uma política pública, assim como na avaliação de resultados dessas políticas (MACHADO, 2007).

No domínio da gestão pública de cultura não há padrões estabelecidos para a constituição de indicadores. A amplitude conceitual acerca do que é cultura atrelada à sua ação agregam aspectos simbólicos, políticos e econômicos que atuam simultaneamente, dificultando um processo homogêneo de formação de indicadores.

Nesse sentido, no setor cultural, os indicadores devem ser constantemente produzidos conforme a dinâmica do contexto de sua elaboração, a partir de dados e informações necessários a cada tomada de decisão. Os indicadores culturais constituem-se, então, como “ferramentas que aproximam gestores e pesquisadores da realidade da experiência cultural de forma objetiva, gerando conhecimento técnico, científico e contrastável, evitando imprecisão e ambiguidade na formulação de políticas e na correção de hipóteses” (SATORRE, 2008).

Ponderando as especificidades e o hábito de se consolidar indicadores quantitativos para a pesquisa em cultura, a avaliação pode esbarrar em uma série de limitações que podem ocasionar algum viés ou dificultar a consolidação de resultados. Isso porque os valores culturais envolvidos na ação ou programa não conseguem ser totalmente expressos somente em linguagem estatística, assim como os seus resultados e impactos são remotos demais no tempo e no espaço para serem sintetizados em uma simples relação de causa e efeito (SATORRE, 2008).

A análise dos indicadores que devem avaliar a eficácia e eficiência das propostas culturais deveria, sem dúvida, reconhecer os elementos afetivos da experiência cultural, fornecer todos os elementos econômicos quantificáveis, os dados numéricos e, o que é mais importante, mostrar a experiência dos participantes e dos cidadãos, o que em poucas ocasiões pode ser feito por meio do tratamento estatístico da realidade (SATORRE, 2008, p. 34).

Assim, os usos de indicadores culturais devem levar em conta dados e variáveis quantitativas e qualitativas, de forma complementar, para garantir o mínimo de fidedignidade nas informações geradas na avaliação de políticas públicas.

Na Funarte, no período estudado, a dificuldade de compreensão sobre indicadores e de compartilhamento de variáveis se reproduz, assim como a especificidade de cada

linguagem artística implica metas diferenciadas. Grande parte das ações estabelece como indicadores de desempenho de dados quantitativos que não expressam a totalidade do impacto da ação em seu público-alvo.

Propõe-se assim, para fins de avaliação dos editais da Funarte, o uso dos indicadores quantitativos apontados em cada ação, e o acréscimo de variáveis qualitativas que venham contribuir para uma avaliação mais factível e possível, considerando o universo em que ela se desenvolve.

O USO DA AVALIAÇÃO DE PROCESSOS PARA ANÁLISE DOS MECANISMOS DE FOMENTO ÀS ARTES

No contexto brasileiro tende-se, tradicionalmente, pela avaliação acerca das metas e resultados da ação, programa e/ou política. Mensurar seus impactos atende à emergência temporal da política pública, tanto em relação à sua necessidade social, quanto ao tempo da política, marcada por descontinuidades.

O entendimento da conjuntura da formulação e de seus processos de desenvolvimento acabam relegados, ou por vezes até negligenciados, uma vez que não evidenciam tão claramente os números e impactos políticos.

Ao se trabalhar com a esfera social, a premência por políticas públicas é ainda mais latente e o tempo para sua elaboração e execução cada vez mais reduzido. A dinâmica das políticas sociais se apresenta muito mais orgânica, demandando processos simbólicos, cognitivos, culturais e econômicos de outra ordem.

No âmbito da Funarte, a tendência é a avaliação de metas, em que se tem como parâmetro a relação causal entre os propósitos traçados e as metas esperadas, estabelecidos a partir da coerência e da racionalidade entre os objetivos, meios e fins. Nessa avaliação predominam dados quantitativos, imediatos e precisos quanto à execução dos programas e ações.

Entretanto avaliar o impacto torna-se inviável no contexto das políticas da Funarte, em especial no que concerne ao alcance dos resultados de seus editais. Primeiramente porque não há parâmetros de avaliação para o período estudado, nem uma leitura adequada sobre o que se precisa avaliar; em um segundo momento porque a ação já aconteceu e não se estabeleceram indicadores culturais para mensuração de impactos

para além do relatado pelos proponentes contemplados em relatórios de prestação de contas.

Por fim, haveria uma discrepância muito grande entre o discurso da política, sua realização e sua efetivação, uma vez que não há condições de se estabelecer métodos que avaliem as transformações no contexto social em que o projeto cultural atuou, resultando em uma inutilização da avaliação.

Mediante um cenário de carência de procedimentos de monitoramento e acompanhamento dos programas e ações na Funarte, se faz necessário propor uma revisão de suas práticas e processos, considerando seus aspectos organizacionais, institucionais, econômicos e políticos, induzindo a uma avaliação de processos.

Ainda que relacionada à etapa da implementação e execução da política pública em quase toda a literatura sobre o tema, a avaliação de processos pode ocorrer após a realização da ação, compreendendo metodologias baseadas em análises documentais sobre a gestão na ocasião da elaboração e da execução da política, resultando em uma avaliação contextual e institucional, auxiliando em um melhor entendimento sobre a própria missão da instituição.

Assim, tendo por base as fontes de pesquisa trabalhadas, o distanciamento da cultura de avaliação e a permanência de um letramento tradicional sobre avaliação na Funarte, a dificuldade de mensurar os resultados da política devido uma não padronização nos procedimentos de prestação de contas e, por fim, a falta de um método definido para o acompanhamento dos projetos contemplados, privilegiando dados e informações quantitativos, elege-se, para fins desta pesquisa, o uso da avaliação de processos.

Privilegia-se, então, a análise dos processos, das lacunas e dificuldades encontradas nas políticas da Funarte, e sua possível reprogramação ao longo do seu desenvolvimento. Por se tratar de uma instituição inserida em um contexto de instabilidade política, torna-se relevante enxergar os fluxos e processos de seus programas e as informações gerenciais básicas na ocasião da realização dos editais de fomento, a fim de consolidar tanto as políticas destinadas ao seu público-alvo, quanto o estabelecimento de uma cultura organizacional na Fundação.

Desta forma, a avaliação de processos se dá a partir da análise dos principais editais de fomento da instituição, considerando os dados e informações dos relatórios de gestão disponibilizados em sua página eletrônica (site), assim como a leitura e

interpretação dos elementos fornecidos nos relatórios de prestação de contas dos editais, considerando os indicadores de desempenho traçados para esta avaliação.

Por fim, elabora-se uma matriz lógica em que os fluxos, os processos, as lacunas, os potenciais identificados na referida análise serão destacados, de maneira a compreender o quanto os editais contribuem para o cumprimento da missão da Funarte.

DA ELABORAÇÃO DE INDICADORES CULTURAIS PARA AVALIAÇÃO DOS EDITAIS DA FUNARTE

Considerando-se que não há padrões estabelecidos para a constituição de indicadores no campo da cultura e que os usos dos mesmos devem levar em conta dados e variáveis quantitativas e qualitativas, de forma complementar, construiu-se uma gama de indicadores que abarca as principais fontes documentais da pesquisa, em dois grandes grupos: indicadores do grupo dos relatórios de gestão e indicadores do grupo dos relatórios de prestação de contas dos projetos contemplados, totalizando 19 indicadores.

Ressalta-se que os referidos indicadores foram elaborados conforme o universo quantitativo já existente em alguns dos mecanismos, descritos nos processos administrativos. São eles: (a) número total de inscritos por cidade; (b) número de inscritos por UF; (c) relação quantitativa entre os números de inscritos e de selecionados por UF.

Soma-se a esses três os indicadores qualitativos, pensados a partir da relação entre o objeto do edital e o que se pretende com a ação e seu impacto imediato mediante os grupos e artistas contemplados.

Assim, entendendo-se a dinâmica do contexto de elaboração dos editais, a especificidade artística de cada linguagem, implicando metas e variáveis diferenciadas, e ainda os insumos da matriz lógica, propõe-se, o uso dos seguintes indicadores:

Quadro 01 - Indicadores de desempenho do grupo relatórios de gestão.

Indicadores	Usos	Medida
Quantidade de editais lançados com recursos financeiros por ano	Democratização ou limitação das políticas públicas.	Número bruto de editais lançados com recursos por ano
Publicização das informações, documentos e relatórios	Prática de gestão democrática e republicana ou direcionada politicamente.	Verificação do acesso a todos os documentos referentes a esta pesquisa, assim como todos os documentos de prestação de contas à sociedade estão publicados com fácil acesso.
Continuidade dos editais (trabalhados na pesquisa)	Permanência da Política.	Lançamentos dos cinco editais trabalhados na

		pesquisa no recorte temporal proposto.
Quantidade de servidores ativos por ano	Compreensão da capacidade de gestão da instituição.	Números absolutos de servidores ativos por ano, entre 2012 e 2022.
Qualificação dos servidores com capacitação financiada pela Funarte	Fruição das políticas, programas e ações.	Quantidade de ações de qualificação realizada pelos servidores ativos financiadas pela Funarte.
Orçamento anual da Fundação	Vislumbrar o investimento em políticas para as artes por ano	Valor total de recursos destinado por ano para Funarte.
Orçamento destinado ao código de fomento direto	Compreender a distribuição de recursos para as artes.	Valores destinados às ações de fomento da Funarte por ano.

Fonte: elaborado pela pesquisadora.

Quadro 02 - Indicadores de desempenho do grupo relatórios de prestação de contas dos projetos contemplados.

Indicadores	Usos	Medida
Investimento	Compreender a relevância e a abrangência da ação.	Indicar o valor investido em cada edital.
Forma de inscrição (impressa, online, plataforma específica)	Acesso ao mecanismo de fomento.	Verificar os meios de inscrição dos editais entre 2012 e 2022.
Relação entre o número de projetos inscritos e o número de projetos contemplados.	Percepção da qualificação e habilitação dos proponentes em relação à escrita do projeto e à compreensão do edital. Em que medida são necessárias ações de capacitação com tal finalidade.	Dividir o número de contemplados pelo total de inscritos.
Relação entre o número de estados federativos alcançados e o total de estados federados no Brasil.	Aumento no número de estados e municípios brasileiros com grupos em atividades nas áreas artísticas.	Dividir número de estados contemplados pelo total de estados do Brasil.
Perfil do proponente contemplado	Perfil qualitativo dos proponentes contemplados.	Proponente pessoa física, pessoa jurídica, MEI; local periférico, centro urbano ou rural, indígena, negros, PCD.
Produtos gerados	Vislumbrar qual o direcionamento do fomento.	Que tipos de produtos artísticos foram gerados com a ação.
Perfil do público atingido	Entender que tipo de público o projeto atingiu.	Tipo de público envolvido na ação, crianças, jovens, idosos, trabalhadores das artes, público em geral, locus social, mulheres, homens, trans, não binários entre outros.
Articulação entre diferentes linguagens artísticas no projeto contemplado	Auxiliar na cartografia da diversidade das expressões culturais em território nacional.	Quantitativo de projetos da linguagem específica do edital; quantitativo de projetos que articulam a linguagem do edital com outras áreas artísticas.

Espaço urbano/rural/interiorano de realização do projeto e seus respectivos territórios	Aferir a quantidade de espaços culturais em cada município aptos a receberem atividades culturais, assim como analisar o alcance territorial da ação a partir da localização desses espaços.	Saber o local de realização do projeto: público, privado, rua, ponto de cultura, periferia, área central, área rural.
Contribuição do projeto para o desenvolvimento da cadeia produtiva das artes	Entender qual a relevância do projeto na cadeia produtiva das artes e de que forma a ação contribui para o desenvolvimento desse processo.	Responder às seguintes perguntas: Ação inédita? Quais atividades realizadas? Qual território? Quantos profissionais envolvidos no projeto?
Oportunidade de realização do projeto com ou sem a oferta da política.	Compreender as possibilidades de desdobramentos para sua sustentabilidade artística, econômica e social.	Responder à pergunta: O projeto aconteceria sem os recursos do edital?
Cumprimento da ação	Avaliar se o projeto foi realizado em sua totalidade ou não.	Responder à pergunta: O projeto foi realizado total ou parcialmente? Houve alterações?

Fonte: elaborado pela pesquisadora.

Os indicadores traçados auxiliarão na sistematização das informações encontradas nos relatórios de gestão e de prestação de contas de forma a conduzir o preenchimento da matriz lógica da avaliação de processos dos mecanismos de fomento da Funarte.

AVALIAÇÃO DE PROCESSOS DOS EDITAIS DA FUNARTE: UMA MATRIZ LÓGICA

Tendo em vista a diversidade conceitual e tipográfica do conceito e dos critérios de avaliação de políticas públicas, propõe-se uma análise formativa, interna, realizada após a implementação da política por uma agente da organização, buscando elucidar as ordens internas do ciclo das políticas de fomento da Funarte, a partir de um olhar sobre seus editais entre 2012 e 2022.

Assim, no intuito de se realizar uma avaliação de processos, compreendendo os contextos internos da instituição na ocasião da política, apresenta-se uma matriz lógica que abarca a intersecção entre os insumos do programa, as atividades e os resultados a curto, médio e a longo prazo. Sua utilização abrange, dentro do recorte temporal proposto, três períodos que coincidem, não intencionalmente, com três momentos diferentes da gestão da Funarte, a saber 2012 a 2015; 2016 a 2019; e 2020 a 2022.

Seu conteúdo será produzido a partir dos resultados apresentados nos relatórios de prestação de contas dos projetos, doravante uma amostra de 10% do quantitativo de

contemplados de cada edital, estabelecendo uma leitura a partir da aplicação dos indicadores culturais definidos. Propõe-se, com a leitura da matriz lógica, a compreensão do papel nos editais no cumprimento da missão da Funarte.

Quadro 03 - Esboço de estrutura de matriz lógica do planejamento anual da Funarte, entre 2012 e 2022.

Insumos do programa	Atividades do programa	Resultados imediatos	Impactos de médio prazo	Impactos de longo prazo
Fatores contextuais				
Perfil da gestão da Funarte	Ações democráticas e republicanas / Ações direcionadas politicamente	Democratização do acesso aos mecanismos de políticas públicas / Limitação das políticas públicas	Formação de políticas públicas para as artes / Esvaziamento de políticas para as artes	Efetiva política de fomento e difusão nacional / Ausência de políticas públicas.
Recursos financeiros	Maior investimento em mecanismos de políticas públicas / Contingenciamentos de recursos destinados às políticas	Aumento quantitativo dos mecanismos de fomento e difusão / Redução dos mecanismos de fomento e difusão	Aumento do número de profissionais e atividades contempladas por mecanismos de fomento / Redução dos contemplados por ações de fomento e difusão	Efetivar a produção em cada elo da cadeia produtiva das artes / Extinção dos processos produtivos no campo das artes
Recursos humanos	Planejamento, elaboração e execução dos editais	Qualificação nos meios de construção das políticas públicas para as artes / Problemas na consecução de políticas	Celeridade nas tomadas de decisão e na feitura das políticas / Redução da potencialidade criativa da Funarte quanto à sua missão	Otimização das políticas públicas para as artes e efetivas práticas de boa governança / Incapacidade no cumprimento da missão da Fundação
Infraestrutura	Exequibilidade dos mecanismos de fomento (internet, plataforma digital para inscrição, programas de dados, comissão de seleção)	Plena aplicação dos editais; acesso à plataforma		
Público-alvo dos editais	Quantidade de inscritos; Perfil de proponentes contemplados alcançados.	Aumentar o quantitativo de inscritos; diversidade de público alvo.	Diversidade de público-alvo territorialmente.	Constituir uma rede de grupos, espaços e eventos artísticos.
Abrangência da ação	Alcance da ação territorialmente, quantitativamente, acesso.	Ampliar o alcance da ação, em território nacional.	Possibilidade de criação, mobilização, formação e intercâmbio artístico.	Efetivar uma política em território nacional, acessível, democrática e republicana.

Fonte: adaptação de COSTA e CASTANHAR, 2003.

CONCLUSÃO

As análises propostas a partir dos dados e informações mensuradas por indicadores de desempenho desenhados para os processos de gestão, e artísticos, dos editais de fomento da Funarte vão ao encontro de ausências metodológicas sobre a avaliação de políticas públicas de cultura e especificamente sobre a avaliação de processos na Fundação.

A avaliação dos editais trabalhados pela Funarte abrange aspectos que ultrapassam rubricas orçamentárias, quantitativo de projetos inscritos e aprovados e até mesmo o alcance territorial da ação; a elaboração, a execução e a avaliação abarcam a capacidade de gestão da instituição, na medida em que mobilizam diferentes setores e recursos estratégicos.

Por este motivo, são apresentados indicadores de desempenho quanto à gestão da Funarte, que compreendem as disposições internas para execução dos mecanismos e cumprimento da missão, assim como indicadores quanto aos resultados artísticos da ação, que elucidam a relação da Fundação com a sociedade, em um amálgama que compõe uma análise mais robusta dos editais.

Essas análises direcionam o preenchimento e posterior leitura da matriz lógica, construída como método singular para a avaliação dos editais da Funarte, compreendendo insumos estratégicos para se traçar um perfil avaliativo da execução desses mecanismos.

Com uma síntese descritiva da avaliação dos editais, a matriz apresenta os possíveis quadros potenciais e vulneráveis de gestão com a execução, ou não, dos editais de fomento, a curto, médio e longo prazos, apontando para o cumprimento da missão da Fundação.

A partir da leitura dessa matriz lógica, observa-se com que intensidade os editais direcionam a política da Funarte ao se tornarem seu principal mecanismo de descentralização de recursos para programas e ações de fomento.

No contexto da avaliação dos programas e ações da Fundação, é importante destacar que entre os anos de 2023 e 2024 há um grande movimento direcionado para o monitoramento e análise das políticas a partir da nomeação de comissões internas e termos de execução descentralizada com universidades federais para fins de pesquisa de acompanhamento e alcance de público.

As comissões internas são compostas por servidores da instituição, comissionados e de carreira, cuja responsabilidade é acompanhar diretamente a execução dos projetos contemplados nos editais, assim como pensar nos instrumentos de avaliação e posterior mecanismos de fomento, em quais níveis de articulação política.

É um processo extremamente novo, em que os métodos são construídos coletivamente e praticados muitas das vezes em caráter experimental, em consonância com as diretrizes do marco regulatório do fomento à cultura, do Sistema Nacional de Cultura e da Política para as Artes.

A metodologia apresentada tem sua aplicabilidade na dissertação de mestrado da pesquisadora, com a análise dos processos envolvidos na elaboração, execução e avaliação dos principais mecanismos de fomento da Funarte em suas cinco linhas de atuação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, José Marcio. Para uma cultura da avaliação da cultura. **Observatório Itaú Cultural**, 2008.

BOTELHO, Izaura. **Dimensões da Cultura: Políticas Culturais e seus desafios**. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2016.

CARMO, Cleide Mara Vilela. **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**. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Desenvolvimento, Sociedade e Cooperação Internacional). Universidade de Brasília. Brasília, 150p, 2016.

COSTA, Frederico Lustosa da; CASTANHAR, José Cezar. Avaliação de programas públicos: desafios conceituais e metodológicos. **Revista de Administração Pública**. Rio de Janeiro: EBAPE/FGV, Set./Out. 2003.

JANNUZZI, Paulo de Martino. Avaliação de Programas Sociais no Brasil. **Planejamento e Políticas Públicas (PPP)**, nº 36. Jan-Jul, 2011.

MACHADO, Jurema. A construção de indicadores para a cultura. **Revista Observatório Itaú Cultural / OIC** - n. 1 (jan./abr. 2007). São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2007.

SATORRE, Cristina Pou. O uso de indicadores em pesquisa no setor cultural: o salto da estatística para a desconstrução do discurso. **Revista Observatório Itaú Cultural / OIC** - n. 4, (jan./mar. 2008). São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2008.

A CONSTRUÇÃO DO SISTEMA NACIONAL DE CULTURA SEGUNDO A PESQUISA TIC CULTURA (2016-2022): TECNOLOGIAS DIGITAIS NOS PONTOS DE CULTURA¹

Lúcia de Toledo França Bueno²

RESUMO: A articulação dos entes subnacionais em prol do Sistema Nacional de Cultura (SNC) ganhou força em um período das políticas públicas de cultura descrito por Barbalho, Calabre e Rubim (2023) como sombrios. Neste artigo, descrevemos a adoção tecnológica dos pontos de cultura, equipamentos-chave na Política Nacional Cultura Viva (PNCV) e na construção do SNC. A partir do momento em que os pontos de cultura atuam em rede, as tecnologias de informação e comunicação (TIC) exercem um papel fundamental na articulação e participação social. Nesse sentido, o objetivo deste artigo é descrever como tecnologias de informação e comunicação (TIC) utilizadas pelos pontos de cultura brasileiros fortalecem a construção do SNC. Quanto à metodologia, foram empregadas revisão bibliográfica, pesquisa documental (sobretudo em normas jurídicas e em relatórios oficiais) e análise de dados e indicadores quantitativos provenientes das quatro edições da pesquisa TIC Cultura.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura Digital, pontos de cultura, Cultura Viva, TIC Cultura, Sistema Nacional de Cultura (SNC).

INTRODUÇÃO

É possível afirmar com segurança que um dos principais desafios das políticas culturais brasileiras é a estabilidade do campo. A carência de políticas de Estado, e não de governo, afeta o pleno exercício dos direitos culturais previstos na Constituição Federal de 1988, em seus artigos 215, 216 e 216-A. Contudo, a partir de 2003 o Ministério da Cultura passa a atuar sob uma nova forma de gestão - na liderança de Gilberto Gil, Juca Ferreira e equipes - e orientado pelo estímulo à participação popular nos processos de formulação de políticas públicas de cultura. Nesse ano, é implementado um novo paradigma de política cultural no Brasil: o da democracia participativa, forma de governar fruto do conceito ampliado de cultura. A cultura de forma ampliada (GIL, 2003) é percebida enquanto direito fundamental e reconhece a fruição, a produção e a circulação

¹ O artigo fundamenta-se nas quatro edições da pesquisa TIC Cultura, realizada pelo Centro Regional de Estudos para o Desenvolvimento da Sociedade da Informação (Cetic.br), departamento do Núcleo de Informação e Coordenação do Ponto BR (NIC.br), ligado ao Comitê Gestor da Internet no Brasil (CGI.br).

² Mestra e Bacharela em Relações Internacionais pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Coordena a pesquisa TIC Cultura desde 2024. Esteve pesquisadora na Secretaria da Cultura do Espírito Santo (2022-2024). Supervisora da Linha de Pesquisa “Cooperação África-Brasil em Tecnologia, Internet, Comunicação e Cultura” (UNILAB). E-mail: ltoledo@nic.br.

cultural e de conhecimento já existente nas comunidades. Ela contrasta com a concepção de cultura como elemento civilizatório e critério distintivo de erudição, sob o paradigma da democratização cultural.

A Política Nacional Cultura Viva (PNCV), antigo Programa Cultura Viva inaugurado em 2004, é a maior política de Estado de base comunitária na história do Brasil em volume de recursos, em capilaridade territorial e em relação à diversidade de grupos contemplados pela política. Seu objetivo central é o fortalecimento dos pontos e dos pontões de cultura³ por meio do fomento às ações realizadas pelas organizações comunitárias, de forma a apoiar, valorizar, reconhecer e perpetuar as expressões culturais, os saberes e os fazeres nos territórios.

No ensejo do paradigma da democracia participativa, além da execução da PNCV, desde 2003 também vinha sendo discutida e implementada uma das políticas mais promissoras em termos do tão desejado, pelo campo cultural, cenário de estabilidade: o Sistema Nacional de Cultura (SNC) (BARBALHO; RODRIGUES, 2022). Em termos normativos, o SNC foi instituído por meio de Emenda Constitucional no artigo 216-A em 2012, o qual descreve o SNC como um

[...] 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.

Isto é, o SNC é um modelo de gestão que promove a articulação e a cooperação entre entes federados e sociedade civil com a finalidade de garantia dos direitos culturais. Em uma mirada mais abrangente e de longo prazo, o SNC tem a capacidade de estabelecer um sistema federativo de políticas públicas de cultura.

Em nova onda de desestruturações, a partir de 2016 nota-se o declínio do Ministério da Cultura. Com a presidência de Michel Temer (2016-2019), a valorização da dimensão simbólica da cultura foi sobrepujada por sua dimensão econômica através

³ De acordo com a Lei 13.018/2014, que institui a PNCV, os pontos de cultura são “entidades jurídicas de direito privado sem fins lucrativos, grupos ou coletivos sem constituição jurídica, de natureza ou finalidade cultural, que desenvolvam e articulem atividades culturais em suas comunidades”. Já os pontões de cultura, em suma, são organizações culturais e/ou educativas que “desenvolvam, acompanhem e articulem atividades culturais, em parceria com as redes regionais, identitárias e temáticas de pontos de cultura e outras redes temáticas (...)”, ou seja possuem um papel articulador das redes de pontos de cultura.

de uma abordagem reformista de viés liberal. Em 2019, desde o início do mandato de Jair Bolsonaro houve bruscas rupturas com os programas, políticas, projetos, processos e parcerias nacionais e internacionais que vinham sendo estabelecidos pelo Ministério da Cultura, haja vista sua extinção. O rebaixamento de Ministério a Secretaria Especial da Cultura - ligada à pasta de Cidadania e, em seguida, à de Turismo – trouxe consequências graves para a continuidade das políticas culturais.

Apesar da exacerbação de vulnerabilidades e desigualdades pré-existentes, no médio prazo as instabilidades no setor cultural, desde 2016, somadas à pandemia de COVID-19, desde 2020, revelaram um cenário, no mínimo, ambíguo. No artigo “Dez anos do Sistema Nacional de Cultura e a imperdível oportunidade de submetê-lo a um grande debate”, interpreta-se que o período de 2019 a 2022 acabou por se tornar uma “inérita oportunidade para entes subnacionais desenvolverem políticas culturais” (ROCHA, 2023, p. 67). Especificamente formuladas para o setor cultural em momento de crise devido ao isolamento social e à inexistência de uma instância de política cultural robusta em Brasília, as leis emergenciais Aldir Blanc 1, Paulo Gustavo e Aldir Blanc 2 despertaram processos de mobilização e articulação efervescentes dos entes subnacionais com o apoio de tecnologias de informação e comunicação (TIC).

As TIC, por essência, são meios para o compartilhamento de informação, acesso a informação, viabilizando a formação de redes entre agentes culturais em localidades muito diversas de todo o território brasileiro e internacional, incluindo áreas rurais, periféricas ou de outras regiões geograficamente distantes entre si, porém que compartilham similaridades temáticas ou identitárias. Desse modo, os pontos e pontões de cultura utilizaram-nas para a continuidade de sua atuação em rede. Paralelamente, os municípios, os estados e o Distrito Federal, motivados pela implementação descentralizada e participativa do federalismo cultural materializado no SNC, estiveram em “estado de conferência” no ambiente digital desde 2016.

Além de o digital integrar cada vez mais a rotina da população brasileira (CGI.br, 2023), ressalta-se seu papel crucial no contexto de instabilidades políticas e de isolamento pandêmico. Analisar conjuntamente os pontos de cultura e o digital é de caráter basilar pois a *web* foi o meio possível para a edição das leis emergenciais por meio de reuniões remotas e híbridas entre agentes de diferentes unidades federativas, o lançamento de editais de fomento e leis de incentivo, o diálogo entre população e secretarias de cultura

por meio de sessões tira-dúvidas em transmissões ao vivo, a realização de formações e capacitações, a execução de ações e atividades dos pontos de cultura, a prestação de contas e – especialmente – a articulação entre a sociedade civil e os entes subnacionais para assegurar os recursos emergenciais, que vieram a se consolidar na Política Nacional Aldir Blanc, garantindo recursos a serem geridos entre os três níveis federativos para os próximos cinco anos.

Não é o intuito deste texto traçar um panorama histórico das políticas culturais brasileiras relacionando-as aos caminhos percorridos pela Internet no país. Para propiciar insumos ao debate qualificado em políticas culturais e políticas digitais, almeja-se descrever resultados das quatro edições da pesquisa TIC Cultura para analisar a adoção das TIC pelos pontos de cultura e o papel das tecnologias digitais na construção do SNC.

1. A PESQUISA TIC CULTURA 2016-2022

A Pesquisa sobre o uso das tecnologias de informação e comunicação nos equipamentos culturais brasileiros (TIC Cultura) é realizada, desde 2016, pelo Comitê Gestor da Internet no Brasil (CGI.br) e conduzida pelo Centro Regional de Estudos da Sociedade de Informação (Cetic.br), departamento do Núcleo de Informação e Coordenação do Ponto BR. Seu objetivo central 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 seus públicos (CGI.br, 2023, p.33).

Como principal contribuição, tem-se a produção de dados quantitativos primários que medem a presença digital e a adoção tecnológica por equipamentos como os pontos de cultura brasileiros⁴. Metodologicamente, a partir de cadastros oficiais que listam a relação de instituições culturais brasileiras públicas e privadas existentes, são realizadas entrevistas junto a equipamentos selecionados por meio de abordagem estatística amostral. Os dados coletados geram indicadores sobre acesso, uso e apropriação as TIC sobre os seguintes temas: (1) perfil das instituições, incluindo suas capacidades administrativas e financeiras; (2) infraestrutura de TIC; (3) uso das TIC; (4) acervos e digitalização; e (5) habilidades em TIC. Na próxima seção, analisaremos uma seleção de

⁴ Além dos pontos de cultura, a pesquisa também contempla a produção de dados quantitativos a respeito de arquivos, bens tombados visitáveis, bibliotecas, cinemas e salas de exibição, museus e teatros.

indicadores pertinentes ao escopo deste artigo, salientando as condições de conexão e as potencialidades de uso das TIC pelos pontos de cultura.

2. INFRAESTRUTURA E CONECTIVIDADE

A conectividade dos pontos de cultura, percebida enquanto um direito, é aspecto incontornável para se avaliar as condições para mobilização e articulação em rede, dado que a Internet – cada vez mais imbricada às práticas cotidianas sociais – se torna uma das bases para o pleno exercício dos direitos culturais.

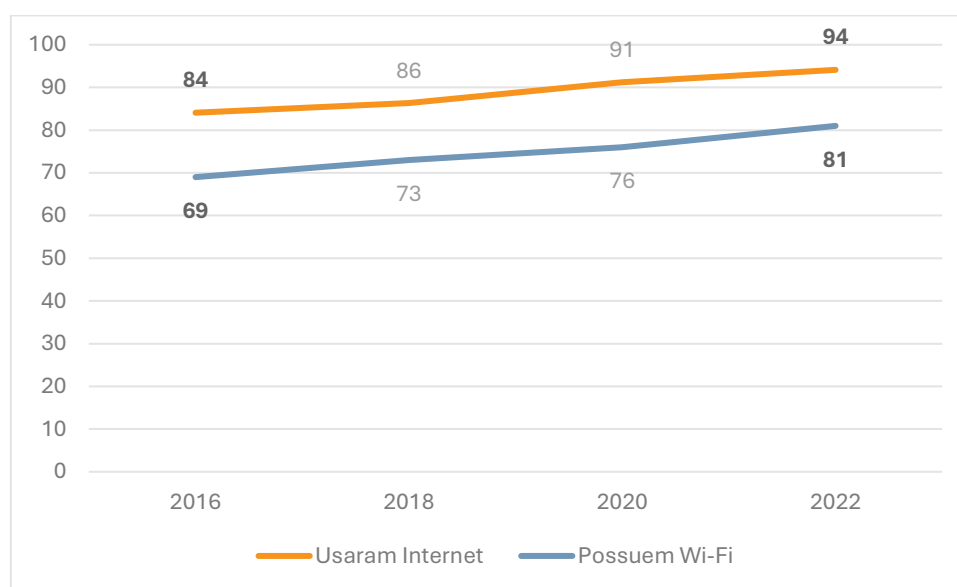
No contexto da Cultura digital, embora a conectividade seja imprescindível, também há que se considerar o ponto de vista teórico e conceitual do termo. Segundo Alfredo Manevy, Secretário Executivo do MinC de 2008 a 2010, o digital não é somente um suporte. A cultura digital consiste em um sistema de valores, símbolos, práticas e atitudes que se materializam em uma lógica de cultura das redes, do compartilhamento, da criação coletiva, da convergência de modelos organizacionais. (LEMOS; SAVAZONI, 2009, p. 35). O ambiente virtual permite o acesso a um maior volume de informações e de contatos, viabilizando a atuação em rede por parte de ponteiras e ponteiros de cultura.

Um dos efeitos da Cultura digital é a nova maneira de se estabelecer e conduzir relações sociais. Aquilo que Antonio Rubim denomina “sociabilidade glocal” refere-se a um modo de se autodefinir subjetivamente e a um modo de interagir socialmente ancorado na prevalência econômica e política de empresas de dados, particularmente as voltadas para os setores de comunicação e mídias sociais *online*. Estas, que estão presentes globalmente, afetam as construções de sentido, significado, valores, princípios e sentimentos nos vários territórios localmente, de onde surge o termo “glocal”. (RUBIM, 2022, p. 146). A “glocalização do mundo” está associado a dois fatores: “a relevância contemporânea das comunicações e com a percepção da hegemonia da cultura midiática no mundo contemporâneo” (RUBIM, 2022, p. 55). Através da Internet, as pessoas e as instituições por elas compostas experienciam a vida cada vez mais conectadas. O fato supracitado é perceptível sobretudo quando levamos em conta que a plataformização da cultura e da economia é orientada por um modelo de negócios sustentados por grandes bases de dados de comportamentos pessoais. Assim, a compreensão de novos modos de interação e articulação impacta diretamente os modos de construção de redes sociais, tanto em ambientes virtuais quanto nos físicos, como é o caso dos pontos de cultura e do SNC.

Os dados das pesquisas TIC nos permitem mensurar a expansão dos meios de comunicação na *web* entre 2016 e 2022, sobretudo durante o isolamento social (Gráfico 1). Esse fenômeno é concomitantemente ao processo de ampliação na quantidade de usuários de internet no Brasil, segundo os dados da pesquisa TIC Domicílios 2024: de 61% em 2016 a 81% em 2022, com salto de sete pontos percentuais de 2019 (74%) a 2020 (81%). A pandemia de COVID-19 “aumentou o custo de estar offline: a conectividade não é mais um luxo” (CGI.br, 2024).

Gráfico 1 – Pontos de cultura, por uso de Internet e posse de Wi-Fi nos últimos 12 meses (2016-2022)

Total de pontos de cultura (%)



Fonte: CGI.br (2017, 2019, 2021, 2023).

O gráfico 1 ilustra como o digital está cada vez mais presente na realidade dos pontos de cultura, em período concomitante aos desafios de estabilidade político-institucional. O uso de Internet cresceu paulatinamente entre 2016, quando 84% dos pontos utilizaram Internet, e 2022, ano em que houve um aumento em dez pontos percentuais. No caso da posse de Wi-Fi, também ocorre gradual aumento: 69% dos pontos possuem Wi-Fi em 2016 e 81%, em 2022, o que representa mais 12 pontos percentuais em pouco mais de meia década.

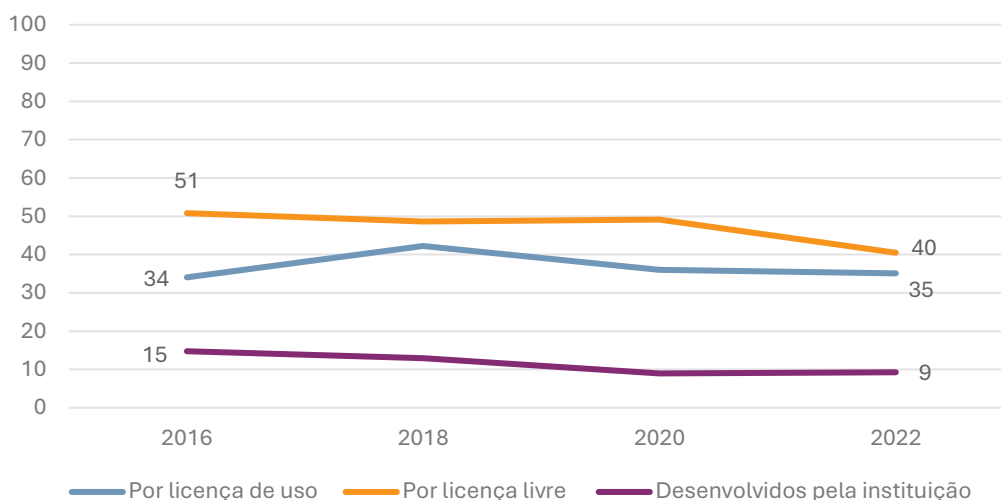
Os pontos de cultura do país têm servido como espaços para promoção da inclusão digital, uma vez que cresce a proporção de pontos que disponibilizam Wi-Fi para o

público, com variação positiva de 7 pontos percentuais em 6 anos: 46% dos pontos compartilharam Wi-Fi em 2016, 48% em 2018, 45% em 2022 e 53% em 2022. A razão de instituições que usaram computador nos últimos 12 meses apresenta resultados estáveis – 93% em 2016 e 96% em 2022 -, porém a disponibilização de computadores ao público se torna menos frequente - 52% em 2018 (primeira medição do indicador), 47% em 2020, 34% em 2022. (CGI.br, 2017, 2019, 2021, 2023). Os dados podem estar relacionados à expansão no uso de dispositivos celulares de forma exclusiva (ao invés da combinação do uso de computador e celular), o que pode ser considerado um limitador ao desenvolvimento de habilidades em TIC.

Os dados corroboram que ocorre um aumento substancial na proporção de usuários de Internet paralelamente à valorização da diversidade cultural e da participação social no campo cultural, premissa da PNCV. Em decorrência do conceito ampliado de cultura, as políticas públicas de cultura desenhadas e implementadas pelo MinC deixaram de se restringir aos setores das belas artes e do patrimônio e passaram a se estender às mais variadas linguagens artísticas e expressões culturais da população brasileira. Os pontos de cultura têm como premissa o reconhecimento e promoção de atividades culturais comunitárias. Portanto, sua capilaridade os torna fundamentais lugares de articulação social, o que associado a sua elevada adoção de TIC, potencializa a formação de redes de agentes e comunidades a nível nacional. Nesse sentido, o gráfico 2 traz uma série histórica que nos permite a apropriação tecnológica e o conhecimento por parte dos pontos de cultura em relação ao desenvolvimento e ao uso de diferentes tipos de software.

Gráfico 2 – Pontos de cultura, por tipo de software usado nos últimos 12 meses (2016-2022)

Total de pontos de cultura (%)



Fonte: CGI.br (2017, 2019, 2021, 2023).

No gráfico 2, é possível visualizar os movimentos no uso de softwares por tipo de licença. O cenário dos pontos de cultura que optaram por licença de uso esteve estável, em torno de 35% nos quatro anos da pesquisa. Já no caso daqueles que adotaram softwares por licença livre, houve queda de frequência de 51%, em 2016, para 40%, em 2022. No mesmo período, também houve diminuição na adoção de softwares desenvolvidos pelo próprio ponto de cultura – de 15% para 9%. (CGI.br, 2017, 2019, 2021, 2023). Com base nesses dados, é factível afirmar que os pontos de cultura, além de usarem tecnologias digitais, têm potencial de desenvolvimento das mesmas, que são meios para produção cultural e circulação de conhecimentos.

Apesar do cenário apresentado, a discussão em torno da mobilização da criatividade para desenvolvimento tecnológico pelos pontos de cultura é tema-chave para a retomada de espaços de reflexão e ação para a preservação do legado cultural presente em suas atividades. Os dados primários gerados pela pesquisa TIC Cultura ilustram que a maioria dos pontos de cultura (2 em cada 3 pontos) têm utilizam softwares com duas principais finalidades⁵: armazenamento de arquivos digitais e catalogação de acervos. Com auxílio

⁵ O indicador “Equipamentos culturais, por finalidade de uso de software” foi coletado pela primeira vez em 2018, de forma que as informações disponíveis correspondem às três últimas edições da pesquisa, cujos dados foram coletados em 2018, 2020 e 2022. Além das finalidades mencionadas no corpo do texto, as demais categorias que esse indicador mede referem-se à proporção de softwares utilizados com as seguintes finalidades: gestão de contratos, criação e edição de conteúdos audiovisuais, produção de eventos, mapeamento de espaços e agentes culturais.

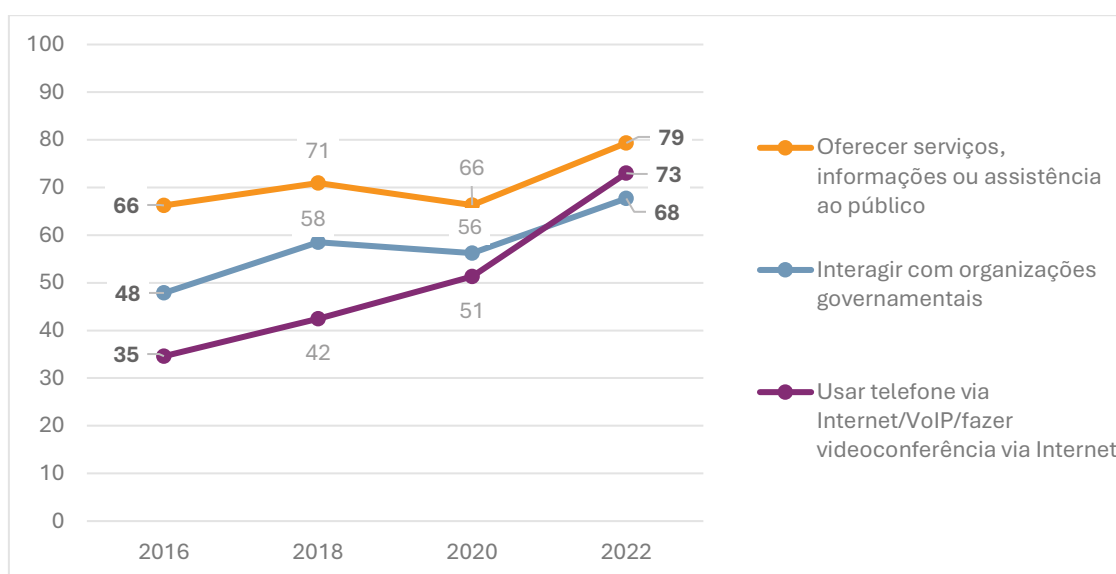
de adequados meios de comunicação e mídia, é possível ampliar o acesso e a capacidade de difusão de bens culturais tangíveis e intangíveis. (BUENO, 2024).

3. USO DE TIC: ATIVIDADES E PRESENÇA ONLINE

Quando se analisa o potencial do ambiente digital na realização de atividades e no intercâmbio entre diferentes instituições, o gráfico 4 proporciona uma análise do aumento da execução de atividades na Internet.

Gráfico 4 – Pontos de cultura, por tipo de atividade realizada na Internet nos últimos 12 meses (2016-2022)

Total de pontos de cultura (%)



Fonte: CGI.br, 2017, 2019, 2021, 2023.

Do total de pontos culturais brasileiros, 66% ofereceram serviços, informações ou assistência ao público em 2016, dado que cresceu significativamente em 2022, quando apresentou taxa de 79%. Os pontos que interagiram com organizações governamentais também é um dado que se destaca pois 48% dos equipamentos interagiram em 2016, ao passo que 73% o fizeram em 2022. Como abordado previamente, a imbricação das TIC na realidade cotidiana dos pontos de cultura remolda os modos de interação entre os pontos de cultura, os pontões de cultura e uma miríade de entes além do Estado brasileiro.

A articulação em rede é imprescindível para a adequada gestão da política, a qual ocorre de maneira compartilhada entre governos estaduais, distrital, municipais e os pontos e pontões de cultura. Além disso, a PNCV é guiada pelo estímulo a princípios democráticos, pelo estabelecimento de mecanismos de participação popular e uma

reformulação no modelo de financiamento cultural. A capilaridade dos pontos de cultura, enquanto entidades amplamente presentes no território nacional, apresenta grande potencial para o fortalecimento e eventual reformulação do modelo do SNC, a qual pode estar apoiada em intensificação no uso de TIC.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo do trabalho foi descrever resultados das quatro edições da pesquisa TIC Cultura para analisar a adoção das TIC pelos pontos de cultura e o papel das tecnologias digitais na construção do SNC.

A criação da PNCV, como explanado ao longo do artigo, tem como uma de suas principais premissas o reconhecimento e a valorização das expressões culturais já existentes nos mais variados e capilarizados territórios brasileiros. É inerente a tal programa o diálogo entre Estado e sociedade civil, ou seja, o estabelecimento de fluxos comunicacionais e informacionais regulares entre tais atores. Similarmente, a criação de mecanismos mínimos para o funcionamento do SNC - tal como ele tem sido moldado - perpassa necessariamente pelo fortalecimento da participação social e da interconexão entre antes subnacionais. Portanto, a efetiva construção de um sistema federativo no campo cultural é um tema de pesquisas para o campo das comunicações e das tecnologias de informação e comunicação. Dito de outro modo, tais sistemas e políticas poderão se beneficiar das necessárias investigações vinculadas às tecnologias digitais, as quais já se fazem imbricadas às práticas culturais dos pontos de cultura.

Com foco na análise da agenda de políticas culturais brasileiras, pesquisas futuras trariam contribuições quando articulando dados quantitativos e qualitativos em uma análise sistêmica de seus processos de construção. Para tanto, seria relevante examinar a realidade vivenciada pelos pontos de cultura associando-a aos usos de TIC já postos em prática e às suas oportunidades pouco ou inexploradas. Além disso, cabe investigação quanto às lacunas em termos de desenvolvimento tecnológico para solução de problemas locais e demais aspectos da formação de redes digitais (em seus recortes territorial e temático) de base comunitária.

Embora já exista uma reflexão e discussão em torno dos desdobramentos do digital sobre as linguagens artísticas, políticas de acervos e de direitos autorais, é necessário ampliar o debate público social em torno da Cultura Digital no contexto das

políticas de base comunitária considerando os impactos socioeconômicos das aplicações de Inteligência Artificial. A qualificação do debate não gira em torno exclusivamente de sua conceituação teórica, mas também no sentido da compreensão de rotas possíveis para sua adoção e para a pactuação articulada de modos de apropriação tecnológica pelos pontos de cultura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBALHO, Alexandre; RUBIM, Antonio Albino Canelas; CALABRE, Lia (org.). **Federalismo cultural em tempos nacionais sombrios**. Salvador: Edufba, 2023. 321 p. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/39068/1/CULT%2036-Federalismo%20cultural%20em%20tempos%20nacionais%20sombrios-repositorio-.pdf>. Acesso em: 10 nov. 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: 12 jun. 2024.

CALABRE, Lia. **Escritos sobre políticas culturais**. Fundação Casa de Rui Barbosa, 2019.

COMITÊ GESTOR DA INTERNET NO BRASIL. **Conectividade significativa**: propostas para medição e o retrato da população no Brasil. São Paulo: CGI.br, 2024. Disponível em: https://cetic.br/media/docs/publicacoes/7/20240415183307/estudos_setoriais-conectividade_significativa.pdf. Acesso em: 05 maio. 2024.

COMITÊ GESTOR DA INTERNET NO BRASIL. **Pesquisa sobre o uso das tecnologias de informação e comunicação nos equipamentos culturais brasileiros**: TIC Cultura 2016. São Paulo: CGI.br, 2017. Disponível em: <https://www.cetic.br/pt/publicacao/pesquisa-sobre-o-uso-das-tecnologias-da-informacao-e-comunicacao-nos-equipamentos-culturais-brasileiros/>. Acesso em: 05 maio. 2024.

COMITÊ GESTOR DA INTERNET NO BRASIL. **Pesquisa sobre o uso das tecnologias de informação e comunicação nos equipamentos culturais brasileiros**: TIC Cultura 2018. São Paulo: CGI.br, 2019. Disponível em: <https://www.cetic.br/pt/publicacao/pesquisa-sobre-o-uso-das-tecnologias-de-informacao-e-comunicacao-nos-equipamentos-culturais-brasileiros-tic-cultura-2018/>. Acesso em: 05 maio. 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://www.cetic.br/pt/publicacao/pesquisa-sobre-o-uso-das-tecnologias-de->

informacao-e-comunicacao-nos-equipamentos-culturais-brasileiros-tic-cultura-2020/.

Acesso em: 05 maio. 2024.

COMITÊ 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://www.cetic.br/pt/publicacao/pesquisa-sobre-o-uso-das-tecnologias-de-informacao-e-comunicacao-nos-equipamentos-culturais-brasileiros-tic-cultura-2022/>. Acesso em: 05 maio. 2024.

LEMONS, André; SAVAZONI, Rodrigo; COHN, Sergio. Cultura digital. br. **Rio de Janeiro: Beco do Azougue**, 2009.

RODRIGUES, Luiz Augusto F.; BARBALHO, Alexandre (org.). **Política e emergência culturais: análises sobre a Lei Aldir Blanc.** Maricá : Instituto Grão; Niterói : LABAC, 2022. 273 p. Disponível em: <https://labacuff.wordpress.com/wp-content/uploads/2022/09/livro-apoena.pdf>. Acesso em: 13 nov. 2024.

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. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/tensoesmundiais/article/view/4466>. Acesso em: 13 nov. 2025.

MESA XXXVI
Diversidade e
Interseccionalidade

A MÚSICA LGBTQIAPN+ NO ESTADO DO AMAZONAS E O DESENVOLVIMENTO DE POLÍTICAS CULTURAIS

Ravi Carvalho Veiga ¹

RESUMO: A pesquisa realizada para elaborar este artigo, iniciou-se em 2020 com a elaboração e pré-estreia do livro “Amznia On Stage: Palco da Música LGBTQIAPN+ de Manaus”, onde conta a história de 30 (trinta) artistas da música LGBTQIAPN+ de Manaus, quais gêneros musicais eles criam, e buscamos seu desenvolvimento nos anos de 2023/2024. O objetivo geral foi pesquisar sobre os profissionais da música LGBTQIAPN+ na cidade de Manaus – AM. Como objetivos específicos elencou-se: mapear e desenvolver a Indústria Criativa da Música LGBTQIAPN+, desenvolver a inclusão social e contribuir para a construção de políticas culturais para o Estado do Amazonas. Como metodologia definiu-se como exploratória, descritiva e bibliográfica. Como procedimento metodológico utilizou-se o livro “Amznia On Stage: Palco da Música LGBTQIAPN+ de Manaus, idealizado e escrito por Ravi Carvalho Veiga em 2020, para facilitar a coleta de dados.

Palavras-chave: Indústria Criativa. LGBTQIAPN +. Música. Amazonas. Políticas Culturais.

RESUMEN: La investigación realizada para la elaboración de este artículo comenzó en 2020 con la preparación y avance del libro "Amznia On Stage: Palco da Música LGBTQIAPN+ de Manaus", que cuenta la historia de 30 (treinta) artistas musicales LGBTQIAPN+ de Manaus, que géneros musicales que crean, y buscamos su desarrollo en los años 2023/2024. El objetivo general fue investigar a los profesionales de la música LGBTQIAPN+ en la ciudad de Manaus – AM. Los objetivos específicos fueron: mapear y desarrollar la Industria de la Música Creativa LGBTQIAPN+, desarrollar la inclusión social y contribuir a la construcción de políticas culturales para el Estado de Amazonas. La metodología se definió como exploratoria, descriptiva y bibliográfica. Como procedimiento metodológico, se utilizó el libro “Amznia On Stage: Palco da Música LGBTQIAPN+ de Manaus”, diseñado y escrito por Ravi Carvalho Veiga en 2020, para facilitar la recolección de datos.

Palabras clave: Industria Creativa. LGBTQIAPN+. Música . Amazonas. Políticas Culturales.

¹¹ Formação em Tecnologia em Multimídia Digital, Especialista em Gestão e Produção Cultural, Especialista em Gestão Contemporânea pelo Itaú Cultural Atuação Gestor de DUDA LGBTI+ da Amazônia – Casa de Cultura, Produtor Cultural, DJ/Producer, Produtor de Música Eletrônica, E-mail: ravimusicon@gmail.com

INTRODUÇÃO

A cidade de Manaus, localizada no Amazonas, região Norte do Brasil, possui uma diversidade cultural nos mais amplos cenários da música LGBTQIAPN+. São cantores, compositores, DJs, produtores de música eletrônica, arranjadores, que compõem nos mais variados gêneros musicais, como Pop, Funk, Rap Queer, Techno, Beiradão, MPB, Samba, Dance, Indie, Música Eletrônica Experimental, Boi-bumbá, Cumbia.

O objetivo geral da pesquisa é mapear os artistas da música LGBTQIAPN+ no Estado do Amazonas e seus produtos musicais, sempre utilizando a classificação da UNCTAD (Conferência das Nações Unidas para o Comércio e o Desenvolvimento), a partir da sua profissão criativa, Identidade de Gênero e Orientação Sexual. Os objetivos específicos são mapear e desenvolver a Indústria Criativa Musical LGBTQIAPN+, mapear artistas de diversos gêneros musicais, de diversas cidades, comunidades situadas no Estado do Amazonas, assim como seus produtos musicais como EPs, projetos de shows musicais, pesquisas, festivais. Contribuir para o processo de desenvolvimento de políticas culturais para o Estado do Amazonas, combatendo violências, LGBTfobia, Transfobia Institucional, pensando em maneiras de contemplar a logística da produção musical e Indústria Criativa Musical na Amazônia, como por exemplo, um sistema de referência de precificação, com isso, desenvolvendo a Economia da Cultura Musical.

O Amazonas está entre os 10 (dez) estados que mais matam pessoas trans no Brasil, ficando em 9º lugar, tendo o total de 38 assassinatos em 2023, segundo a fonte ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais do Brasil), fundada em 1992, no Rio de Janeiro.

“Precisamos lembrar que nossa maior força está no nosso amor pela vida e pelas cores, pela beleza e pela música, pela dança e pela alegria. Essa é a nossa arma secreta. Mantenham essas coisas perto de seus corações, porque em tempos de guerra, isso irá sustentá-los”.

Ru Paul

INDÚSTRIA CRIATIVA DA MÚSICA LGBTQIAPN+ NO ESTADO DO AMAZONAS

Seguindo a classificação das Indústrias Criativas conforme a UNCTAD (Conferência das Nações Unidas Sobre Comércio e Desenvolvimento), a música está classificada no eixo Artes, onde fica as Artes Cênicas, assim como o teatro, a dança, ópera, circo e fantoches.

No início de 2024, baseado no livro “Amznia On Stage: Palco da Música LGBTQIAPN+ de Manaus”, escrito por Ravi Carvalho Veiga em 2020, foi realizado o mapeamento dos produtos musicais idealizados pelos artistas que foram publicados no livro.

A cantora e compositora Bel Martine, além de executar releituras de clássicos da Mpb, Folk, Indie e pop, a manauara, mulher lésbica, em 2019 lançou seu primeiro single “Vela” nas plataformas digitais. Lançou também na gravação do programam Show Livre em São Paulo, seu outro single “Santa Maia”.

A cantora, compositora e artista independente Corama (Luiza), em 2019, também participou do programa Show Livre em São Paulo, lançando algumas músicas como “Castanho” e “Lua”. Em 2024, está lançando seu primeiro EP.

Karen Francis, cantora/compositora/instrumentista, lésbica, nascida na cidade do guaraná, Maués, ganhou o mundo com suas músicas, que vai do Mpb ao Pop, Afrobeat, R&B e Rap, lançadas nas plataformas digitais.

Temos a Kelly Guimarães, a qual “é compositora, cantora, professora de música, multi-instrumentista, consultora e pesquisadora amazonense. Sua carreira musical iniciou em 2009 junto ao grupo musical Bquadro. Kely, tem vários registros fonográficos lançados nas plataformas digitais, são eles: Essência (EP), 2013; Crescente (Álbum), 2016; Virtual (EP), 2019; Série de 12 Singles lançados entre 2020/2021 e Vale o caos (single), 2023. Lançou o livro digital Mulheres Compositoras: cartografias e relações de poder, PNCSA, 2021. O conteúdo de sua obra trata de assuntos sociais,

filosóficos e afetivos de forma poética e engajada expressos em sua musicalidade visceral. Seus trabalhos estão disponíveis nas principais plataformas de streaming pela distribuidora Tratore. Estilos: Rock, Pop, Eletrônico, MPB.”

(Release, Kelly Guimarães, 2023)

Figura 1 - Gráfico Ouvintes Spotify – Cantora Kely Guimarães 2024

Kely Guimarães - Músicas Spotify



Fonte: Elaborado pelo autor Ravi Carvalho Veiga, 2024.

No gráfico acima, mostra os números dos ouvintes que escutam as músicas da cantora/compositora Kely Guimarães no Spotify.

“O áudio, que sempre foi uma ferramenta poderosa de expressão criativa, quando atrelado ao streaming, se tornou ainda mais potente, contribuindo não apenas para o crescimento da indústria, mas também para sua democratização. As velhas barreiras de entrada não existem mais; o sucesso pode vir de qualquer lugar do mundo e qualquer pessoa.

O streaming não apenas gera receitas recordes na indústria da música ano após ano, como cada vez há mais artistas compartilhando esse sucesso. A expectativa é que muitos mais usufruam do incrível impacto que o streaming e o Spotify estão tendo em tornar a indústria da música mais lucrativa e equitativa .”

(Renata Lodi, 2022)

Figura 2 - Gráfico Ouvintes Spotify – Cantora Karen Francis 2024



Fonte: Elaborado pelo autor Ravi Carvalho Veiga, 2024.

Realizada uma análise do Spotify da cantora/compositora Karen Francis, de acordo com o número de tocadass, ganhou a música ‘’Pelas Ruas da Cidade’’ com 160 mil, quinhentos e quarenta e dois ouvintes. O Spotify é uma plataforma de streaming de música que paga através de royalties para seus clientes, uma base de US\$0,00397 dólares por play.

A importância de se ter políticas públicas culturais voltadas ao desenvolvimento dos produtos musicais do artista nas plataformas digitais, é importantíssimo, pois gera receita para eles, assim desenvolvendo a Indústria Criativa Musical.

‘’A música é parte do subgrupo de artes cênicas das indústrias criativas, quando a consideramos em termos de apresentações ao vivo e shows. No entanto, pode também ser incluída como parte de uma ampla área de audiovisuais quando se trata da criação de registros sonoros e composições. A música também pode ser classificada no subgrupo

das novas mídias quando os produtos e serviços de música são comercializados virtualmente como conteúdo criativo na forma digital.”

(UNCTAD, 2010, p. 143)

O Amazonas possui 62 (Sessenta e dois) municípios. A logística da produção cultural é totalmente diferente das outras regiões do Brasil. Para se chegar na capital Manaus, pode-se escolher o barco e/ou avião. Via terrestre não existe a possibilidade ainda. Por isso, um dos objetivos do mapeamento de artistas da música LGBTQIAPN+ em todo território do Amazonas, é sistematizar informações sobre os mesmos e desenhar políticas culturais de acordo com a necessidade das vivências culturais do local, para facilitar o entendimento do Ministério da Cultura.

“As indústrias culturais são um conjunto de ramos, segmentos e atividades auxiliares industriais produtoras e distribuidoras de mercadorias com conteúdos simbólicos, concebidas por um trabalho criativo, organizadas por um capital que se valoriza e destinadas finalmente aos mercados de consumo, com uma finalidade de reprodução ideológica e social.”

(ZALLO, 1988, p.26)

O livro ‘Amznia On Stage: Palco da Música LGBTQIAPN+ de Manaus, mapeou 30 (trinta) artistas de diversos gêneros musicais, com pessoas de diversas identidades de gênero e sexualidades. Temos elas, Bel Martine, Karen Francis, Corama (Luiza), Gawa, DJ Ravhel, Gabilan, Olívia de Amores, Luana Aleixo, Musical Efêmera, Yulio Leno, DJ Pan Dean, Rainer Muller, Nelly Miranda, Bruno Rodrigues, Felipe Bach, Lua Negra, Raikar, Luso Neto, Rafa Militão, DJ Tici Rabelo, Ravi Music On a.k.a Batucazônia, Marcela Stahlhofer, Mady e seus namorados, Kely Guimarães, Karla Seixas, Wendy Lady Oha, Thiago Moncayo, Ângelo Speranza, Ewerton S e Bernardo Zahid.

Figura 3 - Gráfico 30 artistas da música LGBTQIAPN+ de Manaus – 2024

Bel Martine	Pop, indie, Folk, MPB, Autoral	DJ Pan Dean	Pop, Funk, indie, Brasileiras	Kely Guimarães	Pop, Rock, Autoral
Corama	Pop, Autoral	DJ Rainer Muller	Brasileiras, Pop, Funk	Wendy Lady Ona	MPB, Pop
Gawa	Música Eletrônica	Nelly Miranda	MPB, MPA, Rock	DJ Thiago Moncayo	Tribal House
Karen Francis	Pop, Funk, Afrobeat, R&B	Bruno Rodrigues	Pop, Autoral	Ângelo Speranza	MPB, Rock, MPA
DJ Ravhel	EDM, Rap, Funk	Lua Negra	Rap Queen, Funk	Bernardo Zahid	Rock, Country
DJ Gabilan	Tribal, Progressive House	Luso Neto	Rock, Pop, Dance, Autoral	DJ Ewerton S	Tribal, Progressive House
Olivia de Amores	Pop, Alternativo	DJ Rafa Militão	Rap, Funk	Karla Seixas	Música Eletrônica, Brasileiras
DJ Iuaninha	Pop, Brasileiras, Experimental	DJ Ticiêna Rebelo	Tribal, Progressive House	Raíkar	Director Musical
Musical Efêmera	Autoral, Reflexivo	Ravi Music On aka Barucazônia	Musica Independente, Música Eletrônica, Funk, Tropical, X-Per, Música Eletrônica Experimental	DJ Felipe Bech	Funk, Pop, Brasileiras
Yúlio Leno	Tech, Eletrônica Experimental	Mady e Seus Namorados	Pop, Funk, Indie, Rock, MPB	DJ Marcela Sthaihofer	EDM, Tribal, Funk

Fonte: Elaborado pelo autor Ravi Carvalho Veiga, 2024.

“Miga Sua Lôca”, projeto de Artes Integradas LGBTQIAPN+, que hoje chama-se DUDA LGBTI+ DA AMAZÔNIA – Centro de cultura, Cidadania Y Economia Criativa LGBTQIAPN+ da Amazônia, ao qual iniciou a pesquisa de maneira informal , teve seu primeiro festival de música LGBTQIAPN+ em 2017, com o festival Miga Sua Lôca, o qual foi realizado na rua José Clemente, no Centro Histórico de Manaus-Am, nas redondezas do Teatro Amazonas. Contou com shows musicais, exposições fotográficas, intervenções urbanas e rodas de conversa sobre direitos humanos LGBTQIAPN+.

O projeto ao longo dos anos, ocupou diversos locais, como Teatros, Casa de Artes e Cultura, ruas no Centro Histórico de Manaus, faculdades e universidades. Gerou rendas diretas para profissionais criativos LGBTQIAPN+ na cidade de Manaus-Am.

METODOLOGIA

A pesquisa sobre os artistas da música LGBTQIAPN+, deu início com a estreia do “Miga Sua Lôca” em 2017, projeto de artes integradas LGBTQIAPN+, que hoje se

chama DUDA, ao qual gerou inconscientemente na primeira instância, o mapeamento de artistas LGBTQIAPN+ e seus respectivos projetos, na cidade de Manaus-Am. No primeiro evento chamado “Festival Miga Sua Lôca”, os gestores na pré-produção, pensaram em quais artistas LGBTQIAPN+ poderiam participar e assim, deu início ao primeiro mapeamento no papel. Qual é o artista, qual a sua identidade de gênero, orientação sexual, seu/sua performance, show, arte.

Em 2020, o mapeamento saiu do papel e foi construído em formato de e-book, com a ideia de ser impresso também, pois sua pré-produção e produção, foi focado em imagens de boa qualidade e textos para serem impressos no melhor formato. A construção do livro deu-se com uma conversa direta com os artistas da música, perguntando sobre suas biografias, músicas que lançaram, projetos musicais. No mesmo ano, foi realizado o evento Amazônia Queer Conference, com recursos da Lei emergencial Aldir Blanc. Um show musical em pleno Rio Negro no barco, com artistas da música LGBTQIAPN+. Fizemos a gravação direta das músicas de cada artista, banda, para que após isso, fosse visualizado via site de modo flexível.

O objetivo geral foi pesquisar sobre os profissionais da música LGBTQIAPN+ na cidade de Manaus – AM. Como objetivos específicos elencou-se: mapear e desenvolver a Indústria Criativa da Música LGBTQIAPN+, desenvolver a inclusão social e contribuir para a construção de políticas culturais para o Estado do Amazonas.

A metodologia exploratória e bibliográfica, foi utilizada na pesquisa dos artistas da música LGBTQIAPN+ ,como a coleta de dado via Whatsapp e e-mail, seguido de sessões de fotografia, para registrar os artistas da música no livro.

Foram mapeados para compor o livro, 30 (trinta) artistas da música LGBTQIAPN+ De Manaus, ou seja, que moram na capital, mas que podem ter nascido em outra cidade do Amazonas.

RESULTADOS/RELATO

A pesquisa deu início com a estreia do “Miga Sua Lôca” em 2017, projeto de artes integradas LGBTQIAPN+, ao qual gerou inconscientemente na primeira instância, o mapeamento de artistas LGBTQIAPN+ e seus respectivos projetos, na cidade de Manaus-Am. No primeiro evento chamado “Festival Miga Sua Lôca”, os gestores na pré-produção, pensaram em quais artistas da música LGBTQIAPN+ poderiam participar e assim, deu início ao primeiro mapeamento no papel. Qual é o artista, qual a sua identidade de gênero, orientação sexual, seu/sua performance, show, arte.

Ao longo da pesquisa, surgiram mais artistas da música LGBTQIAPN+ que não foram citados no livro, pois ficarão para a segunda edição. Artistas de diversos estilos musicais, mas principalmente do Pop e do Funk. Novos DJs, cantores realizando releituras, covers de artistas renomados da música LGBTQIAPN+ brasileira.

A Indústria Criativa da Música LGBTQIAPN+ de Manaus está em desenvolvimento no Estado do Amazonas. Muitos artistas investem na produção de suas músicas, para posteriormente lançar nas plataformas digitais, seguidos de videocliques, visualizar, audiovisual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Indústria Criativa da Música LGBTQIAPN+ no Estado do Amazonas está em desenvolvimento, com os artistas investindo nas produções autorais e apostando nas plataformas digitais para obter reconhecimento e geração de renda. Por isso, a importância de se mapear os profissionais para se ter dados e emplacar políticas culturais para o setor, de acordo com nicho que ele se encontra. Não esquecendo que a logística do Amazonas, é diferente de todo o resto do Brasil. Então, precisamos de fato, realizar um mapeamento para alinhar as condições de cada artistas da música LGBTQIAPN+ e o ambiente que ele vive.

REFERÊNCIAS

FIRJAN. *Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil*, 2022.

HOWKINS, J. *The creative economy: how people make money from ideas*. [S.l.]. Penguin, 2001.

UNCTAD – UNITED NATIONS CONFERENCE ON TRADE AND DEVELOPMENT, Creative economy report 2010. Creative economy: a feasible development option. U.N., 2010

PROPMARK. **O áudio como potencializador da Economia Criativa.** 2022. Disponível em: <<https://propmark.com.br/opinioao/o-audio-como-potencializador-da-economia-criativa/>>. Acesso em: 27 Março 2024.

BENDASSOLLI, Pedro. WOOD JR, Thomaz. KIRSCHBAUM, Charles. PINA E CUNHA. Miguel. **Indústrias Criativas: Definição, limites e possibilidades.** Artigo - Rae , São Paulo, 2009. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rae/a/kvm4rNbFpXGNmfDSknxVBSP/?format=pdf&lang=pt>> . Acesso em: 15 Março 2024.

PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. XXIV CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E. Carneiro, ÍTALO. Silva Queiroz, LUIZ RICARDO. **A música como segmento da economia criativa: reflexões necessárias.** Dissertação – São Paulo, 2014. Disponível em: <https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2014/3173/public/3173-9734-1-PB.pdf> . Acesso em: 27 Março 2024

EL CUERPO QUE HABÍTO: CIRQUERAS FEMINISTAS, UNA EXPERIENCIA DE ARTIVISMO EN URUGUAY

Virginia Caputi González¹

Resumen: Este artículo se enmarca en el campo de estudio de las políticas culturales que involucran al circo en el Uruguay contemporáneo (2005 a 2023) donde la propia comunidad ha sido actor fundamental en cuanto a legitimar esta expresión de la cultura popular. El arte circense también adquiere tintes de activismo y militancia a través de la acción performática, busca de-construir modelos hegemónicos y relaciones de poder, propone nuevas formas de hacer en colectivo. Las cirqueras feministas, surgen en 2019, en el marco de la marcha por el 8M en la ciudad de Montevideo, a través de sus prácticas e intervenciones, se atreven a imaginar nuevas formas de habitar sus cuerpos y el espacio, construyendo nuevas narrativas identitarias. Este artículo se apoya en las imágenes que operan como archivo de la memoria de las cirqueras feministas. Las fotografías captadas en su mayoría por Reinaldo Altamirano durante las sucesivas marchas del 8M, cargan de sentidos este texto.

Palabras clave: cuerpo, espacio público, circo, artivismo.



¹Maestranda en Políticas Culturales – CURE – UDELAR. Posgrado PPCC - FLACSO. Actriz, payasa y artista de circo, directora escénica y dramaturga. Gestora cultural. Integra El Picadero, primer espacio para la promoción del circo en Uruguay. Co fundadora de la Red de Artes Circenses de Uruguay – RACU Mail – virginiacaputigonzales@gmail.com

Introducción

Serán tratados aquí el cuerpo y el espacio público, en relación a la actividad performática, ese instante donde el arte se convierte en potencia para transformar o al menos denunciar. Mientras éste y aquel son intervenidos por las tecnologías digitales, cruzan las fronteras del espacio físico y el espacio virtual para transitar entre lo público y lo privado. Se construyen entonces nuevas narrativas que involucran otras formas de relacionamiento, de ser y estar en el mundo. Desplegando tensiones y líneas de fuga que encuentran en el arte una arena de disputa por derechos, reconocimiento y visibilización. Dónde la acción colectiva se convierte en lucha y activismo.

Según Diana Taylor “la cultura no es una cosa armada, petrificada, sino un campo de disputas sociales en las cuales las personas conviven y luchan por sobrevivir, por imponer su ideología” (s/f., p.16). Para la autora, la performance aparece como una respuesta artística en la que el cuerpo es escenario de provocación social.

Las Cirqueras Feministas emergen desde la sociedad civil y a través del arte proponen una lucha creativa, nombrada por ellas como artivismo, una batalla cultural de denuncia, reflexión y construcción colectiva. Encuentran sus propias formas de organización autogestiva, cercanas a la cultura comunitaria y las colaboraciones en red. Un movimiento cultural signado por la ideología de género que se muestra como una forma de politización de la cultura. Término que implica una nueva manera de pensar acerca de un aspecto de la vida, cuando entra en otros dominios (fuera de las actividades del estado) y se torna una manera de pensar difusa y prevaleciente en la vida cotidiana. (Wright, 1998, p.6).

En las calles y plazas de las ciudades tienen lugar manifestaciones multitudinarias que en los últimos tiempos son cada vez más frecuentes. Generalmente responden a objetivos políticos de carácter distinto, pero en todas sucede algo similar: los cuerpos se reúnen, se mueven y hablan entre ellos, y juntos reclaman un determinado espacio como espacio público. (Buttler, 2017, p.75).

El circo como campo arte-transformación

Durante el restablecimiento de la democracia, tanto desde el gobierno central como departamental de Montevideo, es posible observar la intencionalidad de caminar hacia el paradigma de la Democratización de la Cultura. Se desarrollan políticas de acceso

democrático y descentralización, pero también nuevas manifestaciones culturales comienzan a ser legitimadas y la sociedad civil aporta diversidad al ecosistema cultural². Más allá del concepto, esta nueva perspectiva de la cultura fue impulsada por Gonzalo Carámbula quien se desempeñó como Director de Cultura de la Intendencia de Montevideo entre 1995 y 2005, dejando un importante legado en la construcción de las políticas culturales. Comienza a desplazarse el modelo hegemónico de la cultura fundamentado en las bellas artes para dar cabida a nuevos paradigmas fundamentados en la Democracia Cultural.

Durante los 90, surgen fundamentalmente en Montevideo, diferentes movimientos culturales y artísticos con una fuerte impronta alternativa, tanto en la búsqueda de sus lenguajes artísticos como en los espacios a intervenir. (Alonso, 2016). En este contexto resurge en Uruguay el nuevo circo, con características diferentes a sus formas predecesoras. En consonancia con lo que sucede en la región, el arte adquiere una dimensión ampliada, trascendiendo la concepción elitista de las bellas artes, pasando los límites de su mera exhibición y como privilegio de algunos elegidos. Empieza a acunarse en Latinoamérica la concepción del arte como oportunidad de transformación. Julieta Infantino (2019), propone pensar al circo como campo arte – transformador, entendiendo que el uso del arte va más allá de su exhibición, para convertirse en lucha política, en la búsqueda de una distribución equitativa en cuanto a consumo y acceso a los bienes culturales, a través del cual las personas pueden ser creadoras y protagonistas de sus culturas. Sin embargo este concepto está plagado de tensiones, ya que podría confundirse con un arte de pobres para pobres y al mismo tiempo habilita el imaginario que a través del arte es posible modificar estructuras de inequidades que trascienden al campo de la cultura.

A la cultura también se la he pedido que opere contra los efectos pauperizantes del capitalismo y en este escenario se crea un complejo campo de intervención donde a través de arte, la sociedad civil organizada despliega nuevas formas de lucha y resistencia.

² Un ecosistema es un conjunto de diferentes actores que se interrelacionan, con ciertas propiedades que no pueden atribuirse a, o ser el resultado de un actor particular del sistema. (Benavente; Grazzi, 2017, p. 21)

A partir de 2005 comienza en Uruguay la “era progresista”, período signado por gobiernos de centro izquierda que ponen en el debate público la agenda de derechos, muchas veces impulsada por la sociedad civil organizada. En el marco de un Estado que se posiciona frente a la cultura desde el paradigma de la diversidad y la ciudadanía cultural, propone el desarrollo de políticas públicas centradas en una redistribución más equitativa de los recursos. En un proceso de poco más de 15 años, el nuevo circo comienza a tener incidencia en dichas políticas públicas con una nueva impronta en políticas culturales de democratización y descentralización. Se instala una agenda que protege y promueve la diversidad de expresiones culturales. Se conforma entonces un ecosistema cultural donde el arte circense inicia su recorrido por reconocimiento, buscando legitimar su arte y su cultura, tanto en la sociedad como en el Estado, bregando por políticas culturales específicas que atiendan a esta expresión de la cultura popular y su diversidad.

La comunidad cirquera utiliza su arte para hacer política y desbordar el campo artístico, incidiendo en diversos ámbitos. El circo en la actualidad también es activismo, se construye como herramienta de lucha en defensa de espacios y derechos, busca deconstruir modelos hegemónicos y relaciones de poder, propone nuevas formas de hacer en colectivo. Las cirqueras feministas, surgen como colectivo que en 2019 en el marco de la marcha por el 8M en la ciudad de Montevideo, a través de sus prácticas e intervenciones, se atreven a imaginar nuevas formas de habitar sus cuerpos y el espacio, construyendo nuevas narrativas identitarias, desde una mirada subalterna, casi marginal o periférica de la cultura.

Lo imaginario, afecta, filtra y modela nuestra percepción de la vida y tiene gran impacto en la elaboración de los relatos de la cotidianidad. La ciudad viene a ser un espacio privilegiado de la cotidianidad, pronunciada por los ciudadanos diariamente. (Silva, 2006, p.106)

El cuerpo y el espacio público en juego

Partiendo de la concepción de campo propuesta por Bourdieu, donde el autor plantea que “para que funcione un campo, es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta a jugar, que esté dotada de los habitus que implican el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes al juego, de lo que está en juego, etcétera.” (1966, p.120). Propongo pensar al circo como campo arte – transformador. Donde gente dispuesta a jugar, jugará el juego poniendo los cuerpos en acción, “el cuerpo es nuestro

anclaje en el mundo, es el medio por el cual habitamos el espacio y el tiempo y podemos llegar a captarlos.” (Citro, 2006, p 1). El tratamiento de este artículo transcurrirá en cómo esos cuerpos se encuentran para intervenir dicho espacio, de qué formas, con qué herramientas se juega el juego de habitar - se y habitar - lo, de reclamar derechos y poner en juego la libertad de ser, de vivir.

El cuerpo está cargado de subjetividad, es lo que nos permite captar y estar en el mundo, un mundo en el que nacemos y que “está ya constituido, pero nunca completamente constituido”. (Merleau-Ponty, 1993 [1945]: 460-462 en Citro, 2006). Una de las formas posibles de construir - lo es a través del arte, me interesa en este punto el planteamiento de éste, como un juego, como una potente herramienta de transformación para las personas y sus contextos, de expresión y denuncia, de ejercer ciudadanía y de intervenir la vida. Para Judith Butler (2015) el cuerpo no existe, aparte de su enunciación, es producto de sistemas discursivos y performativos. Entender entonces el cuerpo como vehículo, medio y fin, un cuerpo fluido, expandido y permeable, un cuerpo performático. Parafraseando a Julieta Infantino (2010) propondré pensar las performances, como puente para repensar críticamente la estructura social, para crear la posibilidad de imaginar otras realidades y como condición para resistir.

Para Citro “el cuerpo es aquel sustrato común que compartimos con las mujeres o con los hombres de distintas sociedades en el tránsito del nacimiento a la muerte, aquello que nos hace semejantes.” (2006, p.1). Como cuerpos nos encontramos y en la experienciación del mundo y las relaciones, sucede el proceso de subjetivación y entonces volvemos a encontrarnos o desencontrarnos y nos vamos agrupando para jugar el juego de la vida. “Cada grupo construye y utiliza de manera particular los gestos, las técnicas corporales de la vida cotidiana y de los trabajos, así como sus cuerpos en las manifestaciones artísticas y rituales.” (Infantino, 2010, p.51)

Desde el paradigma de la democracia cultural, la sociedad civil organizada, los movimientos populares, quienes habitan y se apropian del espacio público, comienzan a tomar protagonismo en sus culturas. La diversidad entra en juego, culturas que se mezclan, se cruzan, se afectan, en un tiempo signado por la interculturalidad, la ciudad se convierte entonces en un “lugar del mestizaje y del encuentro cultural.” (Silva, 2006). Para Richard Sennett (2019, p. 282) “la ciudad es esa amalgama defectuosa, torcida por

su diversidad, que se genera cuando las diferencias se juntan.” El autor nos introduce en los conceptos de “la ville y la cité: el territorio del espacio y el espacio compartido” (2019, p. 281), donde diferentes expresiones y culturas urbanas se encuentran para dialogar, en lo que él llama ciudad “abierta”.

En una ciudad abierta donde las culturas dialogan, se encuentran, se mezclan, se habilita la transición de un sujeto que consume cultura a una sociedad que la construye. La cultura como proceso intercultural, como dinámica social, la ciudad como espacio de intervención. El espacio público y las periferias culturales. Entonces en medio de la urbe surge el sujeto periférico, surge para sobrevivir, para expresar su voz, una voz activa, que construye narrativas periféricas, contestatarias del orden social y cultural establecido, que enfrentan al sistema. Sennett (2019 p. 281).) también hace una distinción entre lo construido y lo habitado, como vive la gente en la ciudad, esto lleva a pensar el espacio público como una arena de disputa donde las minorías y los diferentes tienen que luchar por ocupar y habitar esos espacios, el espacio público se convierte en un terreno donde ejercer la ciudadanía cultural, “las ciudades han de existir para que todas las personas las disfruten por igual”. Esta lucha puede tomar diferentes formas y tónicas, pero cuando la creatividad es el motor, cuando de hackear el sistema se trata, es imprescindible encontrar esas líneas de fuga, esas zonas permeables y el arte puede convertirse entonces en potencia de lucha política. Para Silvia Citro (2006, p 35) “la creatividad, dentro de la modernidad occidental, a menudo ha sido identificada como uno de los espacios de libertad por antonomasia.”

La modernidad ha ido vinculando el cuerpo a la productividad, a ese objeto capaz de estar al servicio del capital, una máquina casi perfecta a la que es posible mejorar. En este proceso de mejoras, la humanidad ha recorrido diferentes caminos, desde la domesticación hasta la cyber tecnología. Los modos de vida también dan forma a estos cuerpos que casi de una forma desesperada necesitan encajar en este sistema – mundo, donde vivir es casi sobrevivir.

El goce, el disfrute y el placer han quedado casi en el olvido, dando paso a la vorágine de la modernidad. Las corporalidades son la materia prima de quienes juegan el juego del circo. Cuerpos que necesitan de un gran disciplinamiento, un entrenamiento riguroso, muchas veces doloroso e incluso cuerpos cuya apariencia puede semejarse a la

hegemónica, cuerpos tonificados, flexibles, fuertes, casi esbeltos, que tienen la ambigüedad de poder deformarse, invertirse, equilibrarse y desequilibrarse. Cuerpos disponibles para el hecho artístico, al servicio de la creatividad. Las y los artistas de circo también se caracterizan por ser contraculturales, parecen estar unidos por ideales de libertad, ellos y ellas hacen de su arte su forma de trabajo, aparentemente ligado a la independencia y la autogestión, coqueteando con la precarización laboral.

En la sociedad industrial moderna, el trabajo tendrá connotaciones ligadas al sacrificio, a la productividad y al rendimiento, y necesitará una herramienta útil que es el cuerpo. En cambio, los ámbitos del ocio, el juego y el arte se ligarán a la libertad, la improductividad, el goce y la creatividad, que serán, por supuesto, limitados para garantizar la productividad de los cuerpos. El trabajo se convertirá en el espacio dignificante por excelencia, en el vehículo de ascenso y de salvación; mientras que el placer y, por ende, lo corporal, deberán ser controlados en beneficio de la productividad de los cuerpos. (Infantino, 2010, p 51)

En esta ida y vuelta entre el cuerpo, la productividad, el disciplinamiento y el placer, se encuentra el circo y es aquí cuando “entra en juego la proyección de ese entrenamiento corporal como una forma de vida “alternativa” que, en muchos casos, deviene en una opción de trabajo.” (Infantino, 2010, p.60). Ahora bien, me pregunto que hace de diferente a este entrenamiento del circo a otros, ya sea deportes de alta competencia o entrenamientos militares, que también requieren gran exigencia, disciplina y métodos rigurosos donde además del cuerpo se trabaja la templanza y la gestión de las emociones.

Cuerpos lacerados, machucados, callos, lesiones, horas de entrenamiento solo para unos minutos en escena, para sentir la adrenalina que nos alerta que estamos vivos, habitando el presente en cuerpo y alma, aquí y ahora. ¿Qué es lo que hace a un artista de circo someterse muchas veces a condiciones adversas, entrenamientos al aire libre, pisos inapropiados para la actividad, pocas o malas condiciones de seguridad? Seguramente la pulsión por sobrepasar los límites, vencer la gravedad, lograr lo que parece imposible. Pero todo eso no tiene sentido si no se comparte, el artista de circo tiene un motor que lo impulsa y es el deseo de mostrar su arte, de maravillar al público, de emocionar, de decir, de denunciar. El cuerpo para el artista de circo es un medio expresivo, un vehículo para decir creativamente. Entonces se pone en juego la creatividad, y ésta, diferencia al entrenamiento circense de tantos otros. El circo no es un deporte, es un arte contestatario

del orden establecido, siempre ha habido lugar para lo *freak*, los cuerpos deformes, controversiales, las rarezas del mundo han ido a para a la pista de circo.

Para Infantino (2010) en el discurso de los artistas de circo hay un compromiso social e ideológico, asociado al arte popular y/o callejero, es casi imprescindible para ellos llevar el arte a los espacios donde éste generalmente no llegaría, la calle como espacio público. El circo ha sido resistencia, un arte considerado menor, incluso marginal.

El caso sobre el que pondremos el foco: Las Cirqueras Feministas

En una performance, el performer se constituye en objeto para sí mismo y para los otros; la performance es un medio especialmente poderoso y elevado de adoptar el rol de otros y de mirarse a sí mismo desde esa perspectiva. (Infantino, 2010, p. 59)

El 2 de marzo de 2020 asumió el gobierno de la Coalición Multicolor en Uruguay, con una impronta liberal que representa la vuelta de la derecha al poder. Un llamado de atención para la sociedad civil organizada, que no pasó desapercibida para los colectivos feministas. Los derechos conquistados podían perderse, o al menos mermar en el contexto de una inminente Ley de Urgente Consideración³.

Las cirqueras feministas, una grupalidad conformada por mujeres y disidencias unidas por el arte circense, vuelven a autoconvocarse a pocos días del cambio de gobierno para marchar juntas en el marco del 8M, justo antes de la pandemia. Juntas dan visibilidad a este sector cultural desde una perspectiva feminista y proponen una lucha creativa, una batalla cultural de denuncia, reflexión y construcción colectiva, que tiene fuerte impacto en el espacio público, así en las calles como en el espacio virtual. Mujeres que juntas hacen público el ejercicio del género, de los derechos de género, constituyéndose en un movimiento social sostenido por el vínculo de un “nosotras”. (Buttler, 2017). Mujeres que imaginan otros mundos posibles y entonces habilitan otras formas de relacionarse, de habitar el espacio compartido y lo privado. Mujeres que son referentes de espacios de circo, mujeres que son educadoras, docentes, profesionales de las ciencias sociales,

³ Ley de Urgente Consideración impulsada por el presidente Luis Lacalle Pou durante su campaña electoral que sería apoyada por la Coalición Republicana, recientemente creada para gobernar durante el período 2020 -2025.

gestoras, productoras, artistas - intérpretes, técnicas y de otro montón de profesiones y oficios que hacen a la diversidad del circo.

Salimos a la marcha, a la calle con alguna consigna escrita en carteles, pensamos una forma estética de presentarnos, con ropa negra, violeta, un maquillaje. También un poco como nos identificamos como artistas y a partir de esa primer marcha, primer movilización, nos seguimos juntando para salir a la calle con otros reclamos, con otras protestas, con otros tipo de manifestaciones, a pronunciarnos a través del arte. (Laura Gularte, Cirquera feminista, 2023)



El primer año el encuentro surge como algo espontáneo, reuniéndose casi 30 mujeres que sienten la necesidad de manifestarse, de militar juntas, entienden que algo estaba pidiendo ser nombrado. Mujeres que desde su ser artistas las une la necesidad de luchar contra el patriarcado, contra la hegemonía. Ser y representar el cuerpo de esas mujeres que ya no están. En el proceso las cirqueras feministas han ido generando sus propias líneas discursivas que tienen que ver con:

- la mujer artista como trabajadora y hacedora de cultura. Artistas, no musas
- las violencias y desigualdades de género dentro del sector (acoso, lugares de poder, acceso al trabajo)
- el cuerpo contra hegemónico de la cirquera (fuerza, destreza, adrenalina) un cuerpo no disciplinado en los cánones de la femineidad pasiva.



Según Judith Butler (2017) la acción conjunta puede ser una forma de poner en cuestión a través del cuerpo aspectos imperfectos y poderosos de la política actual.

Diana Taylor (s/f), en *Performance, teoría y acción*, habla de individuos o grupos sociales como agentes que escenifican sus propios dramas las cirqueras feministas se encuentran en un hecho artístico donde ponen en juego sus cuerpos en interacción con otras corporalidades para intervenir el espacio público como escenario donde expresarse, para gritar la voz de tantas otras mujeres y casi instintivamente lo hacen manifestando una potencia performativa que será canalizada hacia diferentes objetivos. Para Armando Silva (2006, p. 100) “cuando la colectividad vive o se expresa en algún límite de la realidad prevista, entonces algo se altera y pareciese que emergen nuevas verdades sociales.”

Hacemos artivismo, esa intersección de arte y activismo que busca a través de la performance urbana denunciar y poner sobre la mesa distintas temáticas que nos interpelan. (Agustina López, Cirquera feminista, 2023)



“La ciudad pasa a ser imagen fotográfica” (Silva 2006, p. 103), eso generan las cirqueras feministas cuando salen a la calle, levantan imágenes, pintan la ciudad con sus cuerpos y sus artes, las calles parecen gritar y los muros bailar. Sus intervenciones captan

la atención haciendo que lo efímero de una imagen se expanda y perdure en un mundo virtual que se confunde con el real. La ciudad es un lugar donde aparecer y desde la teatralidad de lo cotidiano, construir variados escenarios urbanos, operándose así una insurgencia central desde lo periférico (Silva, 2006).

Una característica de este colectivo es su joven promedio de edad, mayoritariamente nativas digitales. Las redes sociales virtuales significan un espacio cotidiano de relacionamiento el cual han sabido capitalizar para su performance. Las redes y la virtualidad para este colectivo no solo es un espacio donde visibilizar y expandir su activismo, sino que es medio para conectarse, comunicarse y tomar decisiones, ya sea en el grupo - núcleo motor, que pulsa por sostener la organización de una forma muy comprometida y activa, ya sea desde la grupalidad ampliada, expandida por el territorio nacional e incluso internacional, conectando con aquellas mujeres cirqueras uruguayas que están por el mundo, creando una red donde sostenerse juntas. Para Cynthia Farina (2006) la acción de las imágenes sobre los sujetos no corresponde sólo a una dimensión estética. Su performance es también ética y política.

Cuando nos hemos manifestado siempre tratamos de que quede algún tipo de registro, video o imágenes que después son republicadas y eso hace que la información llegue a más personas que no estuvieron, generamos muchas imágenes, nos basamos en un concepto. (Laura Gularte. Cirquera Feminista, 2023)

Un común denominador que aparece en las entrevistas realizadas a estas mujeres es la potencia del hacer juntas, un sentimiento de algo casi mágico, supremo, una energía muy poderosa que todas ellas manifiestan sentir durante las movilizaciones, una especie de ritual donde se perciben como “empoderadoras colectivas, representando a muchas mujeres a través de nuestros cuerpos y nuestro arte” (Estela Peña. Cirquera feminista, 2023)



Un momento muy potente que recuerdo fue la marcha del 2020 (año de pandemia, una semana antes) donde logramos una articulación increíble entre colectivas, marchamos entre 40 y 50 mujeres organizadas, se colgó un High Line⁴ desde el IMPO⁵ a la IM⁶ y se desplegó una bandera que decía América Latina Feminista e hicimos intervenciones de fuego en la UDELAR⁷. Creo que el Circo y su presencia (junto con la de otros colectivos feministas con más recorrido que tienen una impronta similar y con quienes logramos articular) inspiró a muchas otras mujeres. Incluso las mujeres del PIT-CNT⁸ en el año 2022 y 2023 tomaron una postura de performance en la marcha. Un espacio de liberación, de creatividad, de ser los personajes y las mujeres que quisiéramos ser en otro mundo, en un mundo feminista. Para nosotras la escena es algo cotidiano, la calle para el circo es un lugar escénico cotidiano. Lo público es nuestro privado. Para muchísimas mujeres esto es lejos de ser así. El espacio público históricamente dominado por lo masculino. La calle implica peligro, intentar pasar desapercibidas, protegerse, camuflarse. Para nosotras el espacio público es un espacio de conquista,

⁴ Línea tensa que se instala en altura y se utiliza para caminar y requiere de un gran despliegue de equilibrio y entrenamiento.

⁵ Instituto Nacional de Publicaciones Oficiales.

⁶ Intendencia de Montevideo, ubicada en la Avenida 18 de julio, frente al IMPO.

⁷ Universidad de la República.

⁸ Plenario Intersindical de Trabajadores – Convención Nacional de Trabajadores.

es nuestro lugar de trabajo y que además trabajamos con el cuerpo, la exposición y el riesgo. (Agustina López. Cirquera feminista, 2023).

Para cerrar esta reflexión solo resta agradecer el testimonio de muchas mujeres, queridas artistas y compañeras del circo que son la voz de esta exposición. Han sido muy generosas al compartir sus relatos que llenan de contenido estas páginas. Este trabajo intenta documentar el recorrido de un movimiento de mujeres cirqueras uruguayas y ser un breve aporte a la construcción de un mundo más equitativo, así como visibilizar la lucha feminista desde una perspectiva creativa y amorosa. Resignificando el arte, el cuerpo de las artistas y el espacio público como territorio de conquista y construcción colectiva, donde defender, exigir y ejercer la ciudadanía y los derechos culturales.



Larga vida a las cirqueras feministas, fuente de potencia e inspiración para otras más.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

ALONSO, Virginia. *Circo en Montevideo: el arte y los artistas circenses en la contemporaneidad*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad de la República, Uruguay. 2016. Disponible en: <https://www.colibri.udelar.edu.uy>

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2005.

BOURDIER, Pierre. *Le système des grandes écoles et la reproduction de la classe dominante*. 1966.

BUTLER, Judith. *Cuerpos aliados y lucha política*. Hacia una teoría performativa de la asamblea. Edición 2017, Publicada por Paidós. Traducción de María José Viejo. 2015.

CITRO, Silvia. *Variaciones sobre el cuerpo: Nietzsche, Merleau-Ponty y los cuerpos de la Etnografía*. Elina, Matoso (Comp.) El Cuerpo In-cierto. UBA. 2006.

DE OLIVEIRA, Dennis. Posgrado Internacional en Políticas Culturales de Base Comunitaria - CH3- Clase 4. *Cultura popular, intelectuales periféricos y resistencias a la colonialidad del poder FLACSO*. 2020.

FARINA, Cynthia. ARTE, CUERPO Y SUBJETIVIDAD: EXPERIENCIA ESTÉTICA Y PEDAGOGIA. *Educación Física y Ciencia*, vol. 8, 2006, pp. 1-14 Universidad Nacional de La Plata. Buenos Aires, Argentina. 2006.

INFANTINO, Julieta. Prácticas, representaciones y discursos de corporalidad: La ambigüedad en los cuerpos circenses. *RUNA XXXI*, (1), pp 49-65, 2010 FFyL - UBA - ISSN 0325-1217. 2010.

SENNETT, Richard. CONSTRUIR Y HABITAR. ÉTICA PARA LA CIUDAD Barcelona: Anagrama. 2019. 431 pp. RESEÑAS – BARATARIA *Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales* Nº 26, pp. 281-283, 2019, ISSN: 1575-0825, e-ISSN: 2172-3184. DOI: <http://dx.doi.org/10.20932/barataria.v0i26.525>

TAYLOR, Diana (s/f) *PERFORMANCE, TEORÍA Y PRÁCTICA*. Introducción pp 7-29.

WRIGHT, Susan. La politización de la “cultura” *Publicado en Anthropology Today* Vol. 14 No 1, 1998.

INTERSECCIONALIDADE E POLÍTICAS CULTURAIS: ENTRE A UNIVERSALIZAÇÃO DA POLÍTICA E AS SINGULARIDADES DA DIVERSIDADE

Cátia Cristina Bocaiuva Maringolo¹
Flora de Paula Gonçalves Holanda Maia²

RESUMO: O presente trabalho tem como ponto central refletir sobre como a interseccionalidade pode ser um conceito analítico para pensar sobre políticas da cultura. Temos como objetivo apresentar brevemente exemplos que demonstram alguns usos da interseccionalidade no campo das políticas públicas; apontar potencialidades e desafios e indicar alguns caminhos possíveis. Interessa-nos pensar como tornar as políticas públicas da cultura mais efetivas de modo, a verdadeiramente, garantir e universalizar acesso a todas as pessoas. Queremos refletir que se toda política pública é uma tomada de decisão crítica e política, com efeitos reais na sociedade, como podemos garantir que sejam guiadas por preceitos de inclusão, democratização e enfrentamento de desigualdades ao invés de reproduzir violências, exclusões e discriminações.

PALAVRAS-CHAVE: Interseccionalidade; Política cultural; Universalização e diversidade; Marcadores sociais; Desigualdades.

INTRODUÇÃO

No presente trabalho nos propusemos a refletir sobre interseccionalidade como ferramenta de efetivação e democratização das políticas da cultura. Nos interessava pensar em como tornamos as políticas da cultura mais eficazes, na perspectiva de universalização do acesso aos bens e serviços e como as políticas da cultura podem realmente se tornar um direito de todas as pessoas?

Retomando os princípios de criação do Sistema Nacional de Cultura, e que tem em seus pilares: i. a **defesa da diversidade** das expressões culturais e a democratização e **universalização de acesso** (BRASIL, 1988) – somos instadas a pensar sobre quem, de fato, essas políticas incidem na prática. Embora constitucionalmente indiquem o dever dos entes federados no tocante aos direitos culturais, esses princípios representam,

¹ Doutora em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. Coordenadora-geral do Gabinete da Ministra de Estado da Cultura. maringolocatia@gmail.com.

² Mestre em Ciência Política pela Universidade Federal de Minas Gerais. Coordenadora de Redes Formativas em Arte e Cultura, da Diretoria de Educação e Formação Artística, da Secretaria de Formação, Livro e Leitura, do Ministério da Cultura. florescerdepaula@gmail.com.

quando juntos, um desafio para as políticas públicas, especialmente a nível de governo federal.

Entendendo política cultural “como uma ação pública coordenada a partir da convergência entre o papel que o Estado atribui à arte e à cultura e, conjuntamente, as formas de representação social e as ideias em cada momento no tempo”, de acordo com Philippe Urfalino (*apud* BRITO, 2023, p. 13) questionamo-nos como a interseccionalidade pode auxiliar no reconhecimento sensível de problemas públicos e na elaboração e implementação de políticas públicas na cultura, tornando-as mais efetivas em sua proposição de universalização e democratização de acesso a partir de uma perspectiva da e para a diversidade.

Nas páginas que se seguem, iremos falar brevemente sobre o Sistema Nacional de Cultura, a partir dos eixos de universalização e diversidade; iremos abordar o conceito de interseccionalidade, tendo como foco, mais especificamente, o campo da política cultural; iremos mapear brevemente as tensões entre universalização, papel do estado e diversidade na política cultural; traremos alguns exemplos de usos atuais da interseccionalidade no campo das políticas públicas no Brasil e no mundo; e por último, mas não como exaustão reflexiva, algumas considerações sobre para onde estamos indo ou aonde queremos chegar com as políticas da cultura.

SISTEMA NACIONAL DE CULTURA: UNIVERSALIZAÇÃO E DIVERSIDADE

Como bem sabemos, os últimos anos do governo brasileiro foram caracterizados por retrocessos, desmontes e ataques às políticas culturais, e que inegavelmente resultaram “em retardo e descontinuidade de políticas legalmente instituídas até mesmo no nível constitucional” (BRITO, 2022, p. 48). Com a recriação do Ministério da Cultura em 2023, advento do governo atual, e com a injeção sem precedentes de recursos para o campo cultural com a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura, temos uma oportunidade de consolidar o Sistema Nacional de Cultura e universalizar o acesso à cultura como um direito de todas as pessoas.

A partir de uma compreensão histórica e dialética de política cultural, queremos fincar nossa reflexão nesse tempo presente. Por isso, nos parece quase redundante,

embora necessário, termos como horizonte a partir do qual nos assentamos os desmontes sofridos pelo Ministério da Cultura e pelas políticas culturais, de modo mais ampliado.

Em 2024, o Sistema Nacional da Cultura (SNC) ganha volume ao ter sancionado seu Marco Regulatório a partir da Lei nº 14.835 (BRASIL, 2024). O SNC é um mecanismo para a gestão das políticas de cultura, organizado a partir de um regime de colaboração entre os diferentes níveis de entes federados e a sociedade civil. Vale ressaltar que dentro de um país federalista e no histórico de uma área de política, a construção de um sistema simboliza esforços máximos para a consolidação de uma política nacional robusta. Exemplos clássicos são o Sistema Único de Saúde (SUS) e o Sistema Único de Assistência Social (SUAS) - a título de exemplificação: o SNC tem sido chamado de o “SUS da Cultura”.

Esses sistemas únicos abrangem todo o território nacional, estão (ou deveriam estar) conectados com as demandas e especificidades de seus beneficiários/usuários. Com seus conselhos, planos e fundos – federais, estaduais e municipais – tripartites e bipartites, são organizados e se consolidam, mesmo e apesar de todas as tensões e dilemas, como sistemas de serviços públicos de estado, embora sofram com as mudanças político-partidárias e de gestão, em todas as instâncias federativas.

Um exercício interessante é observar o que chamamos de “radicalidade da diversidade cultural” presente nas propostas prioritárias aprovadas na 4ª Conferência Nacional de Cultura, realizada em março de 2024 em Brasília. As propostas prioritárias alinhadas aos seis eixos, apontam, na nossa opinião, a uma percepção da base – aqui percebida como os sujeitos sociais vários - da complexidade das relações existentes nos beneficiários previstos em uma pretensa ideia de diversidade e “para todos” das políticas públicas. Explicitamente: as pessoas debatedoras e promotoras das pautas prioritárias não sentem que apenas potencializar a participação social, a partir dos territórios abrace os demais marcadores sociais.

Apenas para exemplificar:

Eixo 02 – Democratização do acesso à cultura e Participação social, proposta 02,
[...] Potencializar os grupos culturais, os territórios, as comunidades, as diversas linguagens artísticas, a participação popular e a atuação em redes, **com recorte nas culturas populares, povos e comunidades tradicionais, indígenas, ciganas, ribeirinhas, quilombolas, de matrizes africanas, rurais e da reforma agrária, povos das águas, povos da floresta, fronteiriços, periféricos e de favela, populações**

empobrecidas, pessoas com deficiência, LGBTQIAPN+, além da diversidade e o combate às desigualdades, na seleção de pontos e pontões de cultura, pontos de memória, pontos de memória dos territórios indígenas, casas de reza dos territórios indígenas e pontos de memória dos povos de matrizes africanas, pontinhos de cultura, pontos de leitura, bibliotecas comunitárias e rurais, cineclubes, circos, pontos de cultura e de memória no exterior, a concessão de bolsas para agentes do Cultura Viva e para mestres e mestras das culturas populares. (Brasil, *Relatório Final da 4ª Conferência Nacional de Cultura*, 2024, p. 59. grifos nossos)

Queremos chamar a atenção o fato de essa radicalidade da diversidade (enquanto marcadores sociais e suas interseccionalidades) esteja tão presente no eixo sobre democratização e acesso – mas não restrita a esse eixo. Pontuamos como as categorias que classicamente são consideradas para a interseccionalidade (quais sejam raça, classe e gênero) estão também atreladas a dimensão da territorialidade (águas, florestas, terreiro, favelas e periferias).

Neste artigo, portanto, ao tratarmos de aumento da efetividade de políticas da cultura, pensaremos especialmente na perspectiva da diversidade das expressões culturais e da universalização do acesso aos bens e aos serviços culturais. E, para isso, queremos pontuar como a interseccionalidade pode trazer uma “utilidade analítica e política” (COLLINS; BILGE, 2020, p. 11) nas políticas da cultura. Ou seja, como a interseccionalidade, enquanto categoria analítica pode ser uma ferramenta no sentido de termos políticas da cultura mais efetivas em cada etapa do ciclo de políticas públicas?

INTERSECCIONALIDADE COMO FERRAMENTA ANALÍTICA DAS POLÍTICAS CULTURAIS

Quando destrinchamos o “universalizável” das políticas da cultura, compreendemos que é marcado e caracterizado por sistemas de poder e opressão que afetam de maneira distinta os sujeitos. Dito de outra forma, uma compreensão de universalidade de incidência da política cultural precisa levar em consideração os fatores múltiplos, complexos e simultâneos que produzem as desigualdades sociais, as violências e as opressões.

Para isso, utilizaremos a seguinte definição (descrição genérica) de interseccionalidade:

A interseccionalidade investiga como as relações interseccionais de poder influenciam as relações sociais em sociedades marcadas pela

diversidade, bem como as experiências individuais na vida cotidiana. Como **ferramenta analítica, a interseccionalidade considera que as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia e faixa etária – entre outras – são inter-relacionadas e moldam-se mutuamente.** A interseccionalidade é uma forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas. (COLLINS; BILGE, 2020, p. 16-17, grifo nosso)

Alguns pontos de atenção, a partir da compreensão de interseccionalidade como ferramenta analítica: as relações de poder que envolvem raça, gênero, classe, territorialidade não afetam os sujeitos e a sociedade de maneira distinta, mas sim concomitante e simultaneamente; e que embora desconsideradas, ou melhor, invisibilizadas, quando pensamos em políticas públicas essas relações de poder, que geram marginalizações, exclusões, vulnerabilidades e em particular, privilégios, “afetam todos os aspectos do convívio social” (idem, p. 17)

Se tomamos as políticas públicas como orientadas para a solução de um problema social (o Estado assume a responsabilidade de criar um país/município/território mais justo, inclusivo e democrático), as mesmas são confrontadas por beneficiários que desejam equidade no tratamento (podemos pensar em universalização do acesso, nacionalização das políticas da cultura), mas são marcados por experiências e necessidades muito diversas para o campo das políticas da cultura.

Como pontuam Collins e Bilge, embora o termo “interseccionalidade” costume ser considerado recente dentro de determinados campos de teoria, crítica, política e ativismo, não se trata, de modo nenhum de um fenômeno novo. A título de exemplificação: a criação, há mais de 50 anos do Conselho Nacional de Mulheres Negras, no Rio de Janeiro, tinha como uma das suas principais pautas a defesa de condições dignas de trabalho para domésticas e domésticos, uma função que é, ainda, majoritariamente exercida por mulheres negras. Mesmo que não tenham utilizado o trabalho doméstico e suas interseccionalidades como uma categoria analítica, está expressa a compreensão desse movimento de como raça, classe e gênero, atrelado a trabalho (campo do trabalho) produzem sistemas de opressão interconectados – simultâneos e complexos (eixos de divisão social).

E como tal, compreendem que políticas efetivas do estado, aqui a partir do campo do trabalho, precisam levar em consideração essas matrizes de opressão. Para que domésticas possam ter garantido seu direito ao trabalho digno, proteção previdência,

salário etc., é necessário observar que as domésticas não são um grupo uniforme, e que são atravessadas por sistemas de opressão e marginalização de maneiras distintas.

Assim, enfatizamos como políticas públicas são sempre tomadas de decisão, e por isso podem ser ferramentas de inclusão, garantia de acesso e de direitos, ou podem reproduzir desigualdades: serem catalizadoras de opressão, violência, discriminação, invisibilização, marginalização e exclusão (Pires, 2019).

Podemos trazer como exemplo a política nacional de vacinação e a população LGBTQIA+, e como demonstram Matta, Paiva e Rosário, a não observação da interseccionalidade nessa política pública pode gerar situações de aumento de desigualdades e violência.

No Brasil, há uma escassez de estudos sobre a vacinação para a população LGBTQIAPN+, evidenciando uma não desagregação dos dados rotineiros sobre vacinas relativos à identidade de gênero e orientação sexual. Estudos reforçam ainda que as experiências negativas anteriores com profissionais de saúde são incluídas como principais motivos que levam a hesitação vacinal para essa população. (MATTÁ; PAIVA; ROSÁRIO, 2025)

Assim, por exemplo, para que um município consiga garantir que todas as pessoas de uma determinada campanha vacinal sejam vacinadas, precisaria abordar o gargalo presente na efetividade dessa política para a população LGBTQIAP+. Uma possibilidade de ação seria realizar uma busca ativa desses sujeitos em coletivos e organizações, ou mesmo realizar uma campanha direcionada, e que não reproduzisse preconceitos e estereótipos. Entretanto, nada disso será efetivo se não houver capacitação, sensibilização e conscientização dos agentes de saúde que podem continuar reproduzindo violência e preconceitos – que é umas das razões pelas quais esse grupo tende a não acessar os serviços de saúde.

Podemos imaginar também outros exemplos: i) onde o horário de funcionamento dos postos de saúde seja um empecilho determinante para a vacinação de mulheres negras, público que tem grande participação no mercado informal de trabalho e que costuma encarar extensas jornadas diárias; ii) para nos aproximarmos da cultura, pensemos em equipamentos culturais públicos que não recebam parte do público a que se destina, devido à falta de rotas de transportes públicos que realizem a locomoção de áreas vulnerabilizadas da cidade até ele; iii) ou mesmo sobre um edital para tradições populares que não consegue ser apropriado por uma comunidade quilombola negra e rural pela falta

ou instável acesso à internet (a plataforma de acesso é digital) ou pouco ou nenhum conhecimento sobre o processo de escrita e apresentação de um projeto cultural.

Ou seja, uma análise interseccional destes cenários de incidência de políticas dá pistas sobre como as relações de poder influenciam ou cerceiam o acesso desses sujeitos às políticas públicas. Ao invés de continuarmos a reproduzir uma falsa ideia de acesso universal (como proposta pela constituição) ou de que todos os sujeitos têm garantidos acessos equitativos às políticas públicas (Collins e Birna apontam para a dimensão do domínio cultural do poder que cria uma narrativa de jogo limpo/justo), precisamos compreender que na prática, as garantias de acesso desconsideram e ou são ignorantes para as desigualdades impostas pelas relações de poder.

Em suma, quando se pensa em políticas sociais para a redução de desigualdades, é natural que sejam vistas como mitigadoras de desigualdades sociais em casos de sucesso. Pode-se pensar também em circunstâncias nas quais elas, não sendo efetivas, não mudam o cenário de desigualdade e assim seriam inofensivas. Por exemplo, Pires (2019) traz uma série de casos em que as ações do Estado podem, ao invés, reproduzir e aprofundar desigualdades. E para enfrentar isso, o organizador do livro propõe duas frentes, sendo uma delas a capacidade de adotar uma perspectiva multidimensional e interseccional da desigualdade social.

Inegável é o fato de que problemas públicos são problemas complexos e multidimensionais. Portanto, a interseccionalidade é importante tanto para o reconhecimento de um problema público, como para a elaboração de uma política pública. Paredes e Bichir nos dizem:

Por fim, o reconhecimento da indissociabilidade da interseccionalidade e dos movimentos sociais organizados aponta não apenas para a investigação de atores não estatais como parte de políticas públicas, mas como propostas de solução além do escopo estatal. PAREDES; BICHIR, 2022, p. 24)

A observância da interseccionalidade como um elemento potencializador de efetividade das políticas públicas está em consonância com os objetivos do Sistema Nacional de Cultura, por exemplo, quando pretende estruturar e federalizar as políticas públicas da cultura de maneira compartilhada entre os entes federados, de modo, a assegurar e garantir a universalização do acesso.

Ao indicarmos que o uso de interseccionalidade pode ser levado em conta em cada uma das etapas do ciclo de políticas públicas e entender que vivemos atualmente o

momento de estruturação e institucionalização do funcionamento do Sistema Nacional da Cultura, apostamos na fase de implementação da política como indutora de um processo de aumento da efetividade das políticas culturais.

A título de exemplificação: em um estudo sobre a implementação de interseccionalidade em políticas públicas na cidade de Madrid, as autoras apontam que uma das grandes dificuldades enfrentadas foi a falta de treinamento dos gestores e agentes “Uma formação especializada e orientada para a prática poderia contribuir para fomentar outro elemento crucial para uma implementação bem-sucedida da interseccionalidade: a sensibilidade e o comprometimento da equipe técnica.”³ (LABARBERA, 2022, p. 688, nossa tradução).

E essa seja também a virada, o “pulo da gata” quando refletimos sobre como tornar as políticas públicas da cultura mais eficazes, ou, políticas públicas como promotoras de inclusão e como garantia de direitos. Se temos uma equipe motivada e sensível às desigualdades, temos mais condições de inserir interseccionalidade em nosso trabalho diário. Sensibilidade atrelada a conhecimento técnico sobre desigualdades, discriminações, vulnerabilidades, matrizes de opressão e violência e sobre políticas de equidade e não discriminação, (idem, p. 688) nos torna mais confiantes e informadas em nossas tomadas de decisões.

Um passo avançado no tocante uma compreensão do estado dos fatores de opressão e discriminação distintos que acometem os beneficiários das políticas da cultura, são as ações afirmativas da Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura, que preveem percentual mínimo para pessoas negras, indígenas e com deficiência. De maneira histórica, por meio da PNAB é implementado a maior política afirmativa da história em políticas nacionais da cultura: a adesão de 100% dos estados, e 97% dos municípios resulta em uma ação afirmativa com a maior capilaridade, de maneira contínua por pelo menos cinco anos, e garantida por lei.

Embora não seja uma política interseccional, visto que focaliza grupos sociais de maneira unifocal (pessoas negras OU indígenas OU com deficiência), permite rearranjos interseccionais quando de sua implementação por estados e municípios (por exemplo, premiações para mulheres negras quilombolas escritoras; bibliotecas com acervo para crianças indígenas em aldeia em regiões fronteiriças; chamamento para bandas de mulheres com deficiência moradoras de favelas.)

As ações afirmativas da PNAB demonstram uma compreensão de enquanto Estado e movido por justiça social, o Ministério da Cultura precisa incidir criticamente na maneira como os recursos vão ser transferidos de maneira ampliada e nacional, pois demonstra como os beneficiários dessa política são afetados de maneira complexificada por sistemas de discriminação.

Para que a interseccionalidade possa cumprir seu papel da maneira mais ampla, todos os níveis dos tomadores de decisão precisam ser treinados, informados e capacitados. Mas entre eles, os agentes da política que personificam o Estado, lidando diretamente com o beneficiário do serviço ou do bem, são centrais. No campo de políticas públicas, esses agentes têm sido tratados como “burocrata de nível de rua” (LIPSKY, 2019).

Um aspecto fundamental deste tipo de burocrata implementador de política pública é que ele dispõe de um poder de decisão dado pelo espaço para a discricionariedade que cada política contém. Neste sentido, opera com seu sistema de crenças e seu repertório de entendimento social, para atender aos beneficiários. Logo se percebe, portanto, a importância de sensibilização e capacitação deste grupo de agentes a fim de que se estabeleça um modo de implementação das políticas de cultura atento à multidimensionalidade do público.

Essa é outra lacuna e que se torna mais difícil uma vez que observamos como as políticas culturais em nosso país estão à mercê da boa vontade de agentes públicos e agendas governamentais, dentro de um contexto acentuado de aumento das desigualdades, circulação global, e mudanças climáticas.

Consequentemente, além de patronato público; incentivos, manutenção de acervo em museus, bibliotecas e demais equipamentos culturais; democratização do acesso por meio de atividades de formação de público; preservação de patrimônio histórico; e ampliação das formas de representação da diversidade na cultura, a política cultural passa também a incluir atividades de regulação, regimentos, controle e fiscalização para diversos setores, algo que naturalmente se reflete na ampliação das ações relacionadas a políticas culturais, elevando sua complexidade e requerendo mais e mais capacidade de coordenação. (BRITO, 2022, p. 13)

Nessa grande quantidade de atribuições que o estado precisa assumir na toada da garantia de direitos culturais para todas as pessoas, o que queremos propor a partir destas reflexões é como a interseccionalidade pode ser uma virada de chave, pois reconhece

[...] que a desigualdade social raramente é causada por um único fator, adiciona camadas de complexidade aos entendimentos a respeito da desigualdade social. Usar a interseccionalidade como ferramenta analítica vai muito além de ver a desigualdade social através de lentes exclusivas de raça ou classe; em vez disso, entende-se a desigualdade social através das interações entre as várias categorias de poder. (COLLINS, BILGE, 2020, p. 48)

Na próxima seção iremos trazer, brevemente, alguns exemplos de uso da interseccionalidade em políticas públicas e apontar um exercício interessante para essa discussão a partir dos dados apresentados pela pesquisa recém-lançada sobre acesso à cultura nas capitais.

EXEMPLIFICANDO E DISCUTINDO: INTERSECCIONALIDADE E POLÍTICAS PÚBLICAS

Se tomamos uma política cultural como universalizante, sem esse olhar interseccional, corremos o risco de reforçar desigualdades ao tratar desigualmente os desiguais, elegendo abstratamente um sujeito universal. Incorporar a interseccionalidade no campo da política cultural pode garantir que a diversidade cultural não seja apenas um discurso, mas um eixo estruturante na formulação, implementação e avaliação das políticas culturais no Brasil.

A interseccionalidade, como nos aponta Kimberlé Crenshaw⁴, é uma abordagem de justiça social, porque nos dá um *frame* – um enquadramento - para abordar problemas que impactam todas as pessoas de um grupo-alvo – podemos pensar em políticas para mulheres, pessoas com deficiência - de maneira mais abrangente, sem deixar que grupos marginalizados continuem a ser cada vez mais excluídos e mais invisibilizados. É utilizar lentes multifocais para tratar de problemas multidimensionais.

Tendo em vista nosso objetivo de pensar sobre interseccionalidade como uma ferramenta analítica para o campo das políticas culturais, iremos nos debruçar, brevemente em dois estudos: o primeiro, trata-se de uma pesquisa realizada pelas autoras Maria Caterina La Barbera, Julia Espinosa-Fajardo e Paloma Caravantes, e apresentada no artigo “Implementing Intersectionality in Public Policies: Key Factors in the Madrid City Council”, de 2022. E o segundo, é sobre alguns dos resultados da pesquisa sobre

hábitos culturais brasileiros, “Cultura nas Capitais”, conduzido pelo JLeiva Cultura & Esporte, com patrocínio do Itaú e do Instituto Cultural Vale.

O estudo abordado no artigo analisa a implementação da interseccionalidade e políticas públicas, utilizando como caso de estudo o Plano Estratégico de Direitos Humanos (2017-2019) do Conselho Municipal de Madrid, e fornece recomendações baseadas em análises empíricas. A interseccionalidade é abordada como um princípio fundamental para promover igualdade e não discriminação, especialmente para grupos vulnerabilizados, como mulheres, LGBTI+, minorias étnicas e pessoas com deficiência. As autoras empregaram análise documental, observação de participantes e entrevistas para entender como o conceito foi incorporado nas políticas municipais, destacando desafios e fatores-chave para sua aplicação.

Tendo em vista a já ampla discussão sobre interseccionalidade no campo dos estudos feministas, as autoras pontuam como ainda existe uma lacuna dessa discussão no campo das políticas públicas. Assim, a partir do documento estratégico da cidade de Madrid, trazendo direitos humanos, gênero e interseccionalidade como princípios interconectados e transversal no planejamento municipal, as autoras elencaram como alguns dos objetivos do estudo realizar a avaliação da implementação da interseccionalidade como um critério político e legal, a identificação de obstáculos estruturais dentro das administrações públicas e a formulação de estratégias para fortalecer a coordenação entre diferentes instancias públicas.

Alguns pontos interessantes trazidos pelas autoras se referem à dificuldade, em diversos níveis governamentais, de traduzir interseccionalidade como um conceito norteador possível e compreensível; um outro ponto é a ausência de uma estrutura legal e diretrizes precisas. É pontuado também a resistência institucional que compreende interseccionalidade como uma categoria que se sobrepõe às políticas de igualdade de gênero, ou seja, para muitas gestoras e gestores, interseccionalidade borraria ou anularia um debate que é percebido como mais importante que são as políticas para equidade de gênero ou de raça. E por fim, há dificuldades na coleta e análise de dados desagregados, essenciais para políticas interseccionais eficazes.

O estudo também explora os usos e potencialidades da interseccionalidade nas políticas públicas, destacando que sua implementação pode ser facilitada por meio de treinamento contínuo de servidoras e servidores, integração das estruturas institucionais

já existentes e colaboração com organizações da sociedade civil. Quando bem aplicada, a interseccionalidade permite uma abordagem mais abrangente para combater desigualdades, garantindo que políticas públicas sejam mais sensíveis às múltiplas formas de discriminação enfrentadas por diferentes grupos sociais.

A pesquisa “Cultura nas Capitais”, apesar de não ter um foco em interseccionalidade, aponta para a tendência de adoção da perspectiva multidimensional para a política da cultura ao utilizar as seguintes variáveis para a sistematização dos dados: gênero, escolaridade, cor/raça, estado civil, religião, região, faixa etária, classe, filhos, orientação sexual e acesso à internet. Esta é uma pesquisa brasileira que teve seus dados coletados em 2024, abrangendo todas as capitais do país.

Buscando investigar como se comporta o acesso de mulheres negras a atividades e equipamentos culturais nas diferentes capitais, visualizamos os resultados da pesquisa para todas as atividades e equipamentos disponíveis na pesquisa em todas as capitais. Escolhemos então, aqueles que apresentaram capitais mais distantes da média, para cima ou abaixo do valor da média. Elegeu-se então o acesso a livros, museus, teatro e feiras do livro, como se pode ver na figura a seguir.



Figura 1 - Fonte: Cultura nas Capitais (2024), com edição das autoras.

Para uma breve discussão analítica, optamos por nos deter aos casos de maiores e menores distâncias da média das capitais na população geral para cada equipamento ou atividade. Por isso, editamos a imagem de resultado da pesquisa apenas para destacar os maiores e menores valores observados.

Iniciando com Livros, o que se pode perceber é que Curitiba (PR) apresenta 13 pontos percentuais (p.p. daqui em diante) acima da média, enquanto Campo Grande (MS)

distancia-se em 35 p.p. a menos do que a média. O que será que tem impedido ou colocado obstáculos para o acesso de mulheres pretas a Livros na capital Campo Grande?

Observando os resultados para Museus, um equipamento bastante simbólico na política cultural, Curitiba com 21 p.p. acima da média, o que pode indicar ações sólidas do Estado para a política museal na cidade. Por outro lado, e de maneira mais impressionante, a cidade de Maceió apresentou o resultado de 6% de mulheres negras acessando museu, representando uma distância de 42 p.p. da média. Porque será que mulheres negras, na capital de Alagoas, têm tido quase ou nenhum acesso aos museus?

Teatro apresenta o terceiro destaque positivo de Curitiba, com 25 p.p. acima da média para mulheres negras, enquanto Rio Branco se distancia 21 p.p. da média das capitais na população geral, com apenas 4% de mulheres negras acessando este tipo de equipamento cultural.

Por fim, no contexto de feiras literárias, atividade que apresenta crescimento acelerado no Brasil nos últimos anos, a pesquisa mostra resultados curiosos. Enquanto Boa Vista (RR) e Rio Branco (AC) empatam em uma situação de pouco acesso deste grupo a feiras literárias, com 9%, a cidade de Belém (PA) desponta com 51% de acesso de mulheres negras a esta atividade, 30 p.p. acima da média das capitais na população geral. O que pode explicar este dado para a capital do Pará? Há alguma ação atenta à interseccionalidade de gênero e raça que esteja promovendo o acesso de mulheres negras a esta atividade cultural? Se sim, o que pode ser difundido para outras cidades no Brasil?⁵

Em geral, destacamos que as situações piores de acesso de mulheres negras aos equipamentos e atividades culturais aqui tratados merecem atenção para que se possa entender quais são os obstáculos que o grupo enfrenta e que podem ser mitigados a partir de ações do Estado. Por outro lado, os destaques positivos podem também ser observados a fim de que se verifique se há algum trato sobre interseccionalidade, pensado a partir deste conceito ou não, que possa estar agindo como redutor de desigualdades históricas. E, existindo mecanismos de política pública atentos à matriz de dominação que podem experimentar mulheres negras, quais seriam as possibilidades de disseminação destas práticas nas políticas públicas culturais de outras cidades no Brasil?

CONSIDERAÇÕES FINAIS: PARA ONDE ESTAMOS INDO OU AONDE QUEREMOS CHEGAR?

A interseccionalidade nos permite observar fenômenos sociais a partir de lentes multifocais e multidimensionais: se estamos tomando políticas públicas como promotores de justiça social, precisamos ter em mente que as desigualdades sociais são caracterizadas por questões complexas e desiguais. Ou que, os sujeitos são afetados de maneira desigual, mesmo que aparentemente estejam todas e todos inseridos em determinado grupo.

Quando realizamos as discussões aqui presentes, elencamos – o que denominamos como marcadores sociais clássicos - raça, gênero e classe alinhado à territórios como elementos a partir dos quais iríamos propor a interseccionalidade como ferramenta analítica para a política cultural. Essas quatro categorias são um ponto de partida inicial para promovermos políticas públicas da cultura mais efetivas, e que sejam realmente promotoras de inclusão; para que tenhamos realmente a garantia universal de acesso.

Ao trazermos território como um marcador social, nos conectamos com o que está posto pelo Sistema Nacional de Cultura – na estruturação de um sistema compartilhado entre os entes federados – mas enfatizando principalmente que são nos territórios (e aqui não estamos necessariamente compreendendo as divisões virtuais de fronteiras geográficas) que a cultura acontece. Não podemos falar sobre diversidade cultural, sobre manifestações e expressões culturais, sobre patrimônio cultural, o imaterial e o natural, desvinculadas de uma ideia de território. Território este que é plural, diverso, complexo e marcado por dinâmicas próprias.

Embora sejam notáveis os avanços que tivemos, ainda continuamos a reproduzir uma perspectiva simplista ou monofocal em nossas políticas públicas. As ações afirmativas demonstram a compreensão de que as beneficiárias e beneficiários das políticas públicas são um grupo heterogêneo, complexo e afetado simultaneamente por diferentes matrizes de opressão, mas não traz necessariamente em seu bojo, explicitamente uma perspectiva interseccional de solução de problemas, que seja: a garantia de acesso e a universalização dos direitos culturais.

Sem cairmos em um discurso distorcido de que ao elencar e criar “caixinhas de opressão” podemos cair em uma exaustão da especificidade do sujeito (trazendo os marcadores sociais como raça, gênero, classe, nacionalidade, religião, capacidade, idade, território, opção sexual/identidade de gênero, e etc. & etc.) resultando em uma beneficiária única da política pública, acreditamos que a não consideração desses fatores reproduz uma visão excludente e discriminatória em política pública mascarada em

preceitos de “jogo limpo” e igualdade para todas as pessoas. E talvez esse seja um dos grandes desafios: como operacionalizar a interseccionalidade como uma ferramenta acessível, útil e efetiva.

Nesse sentido, temos as pessoas tomadoras de decisão e a maior institucionalidade das políticas culturais, para que se tornem, realmente, políticas de estado e não sujeitas às sazonalidades dos governos e suas agendas partidárias. E alinhadas a elas e de grande importância, são as pessoas que estão nas pontas, na base; o que denominamos de burocratas de nível de rua.

Tornar as políticas públicas efetivas, e estamos partindo da crença de que essa deve ser também uma preocupação do estado, somente se torna possível se verdadeiramente tivermos uma compreensão mais abrangente e complexificada das beneficiárias e beneficiários, dos sujeitos dessas políticas. Defendemos que, a fim de garantir e universalizar o acesso aos bens e serviços culturais, precisamos corrigir e enfrentar discriminações, marginalizações e privilégios de maneira intencional e crítica.

Um ponto essencial – e como exemplificado pela pesquisa realizada em Madrid – se refere à capacitação, formação e qualificação de todas as instâncias tomadoras de decisão, desde gestores federais, estaduais e municipais, até os denominados aqui de “burocratas de nível de rua”, os agentes culturais, sejam de órgãos públicos, privados, da sociedade civil e organizações das mais variadas possíveis. Um grande desafio é a operacionalização da interseccionalidade como uma ferramenta que garanta maior efetividade das políticas públicas pois permite uma requalificação e otimização do enquadramento através do qual observamos os sujeitos das políticas públicas. É essencial que tenhamos maior conscientização e sensibilização das relações de poder que caracterizam a sociedade e o setor cultural brasileiro.

E alinhado a isso: garantir que a interseccionalidade também esteja presente nos fóruns de participação social (conselhos, comitês, colegiados, secretarias, etc.). Defender a diversidade significa defender a existência das mais diversas vozes, não apenas enquanto representações diversas de sujeitos beneficiários das políticas, mas como sujeitos que falam por si e sobre os seus; sobre o direito de decidir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. Lei nº 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, 8 jul. 2022. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2022/lei/114399.htm. Acesso em: 15 fev. 2025.

BRASIL. Ministério da Cultura. *30 propostas prioritárias aprovadas durante a 4ª Conferência Nacional de Cultura*. [S.l.]: Ministério da Cultura, [2024]. Disponível em: https://www.gov.br/culturaviva/pt-br/aceso-a-informacao/noticias/minc-divulga-as-30-propostas-prioritarias-aprovadas-durante-a-4a-conferencia-nacional-de-cultura/30_propostas.pdf. Acesso em: 15 jan. 2025.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Revista da 4ª Conferência Nacional de Cultura*. [S.l.]: Ministério da Cultura, [2024]. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/revista-da-cnc/revista-da-4a-cnc/Revistada4CNC.pdf>. Acesso em: 05 fev. 2025.

BRITO, Antônio. *Perspectivas e trajetória recente da área da cultura: nota temática do Catálogo de Políticas Públicas*. Brasília, DF: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada – IPEA, 2022. Disponível em: https://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/11812/1/TD_2856_web.pdf. Acesso em: 10 fev. 2025.

CARNEIRO, S. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. *Gelêdes*, São Paulo, 06 mar. 2011. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>. Acesso em: 20 set. 2018.

COLLINS, Patricia Hill. *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. New York: Routledge, 2002.

_____. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Revista Sociedade & Estado*, v. 31, n. 1, p. 99-127, 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/se/v31n1/0102-6992-se-31-01-00099.pdf>. Acesso em: 17 mai. 2017.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. *Interseccionalidade* [recurso eletrônico]. Tradução de Rane Souza. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2020. Recurso digital.

CRENSHAW, Kimberlé. Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. IN: *University of Chicago Legal Forum*, n. 1, p. 139-167, 1989. Disponível em: <https://chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1052&context=uclf>. Acesso em: 10 dez. 2024

HOLLANDA, H. B. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. São Paulo: Rocco, 1994.

LA BARBERA, MariaCaterina; ESPINOSA-FAJARDO, Julia; CARAVANTES, Paloma. Implementing intersectionality in public policies: key factors in the Madrid City Council.

Politics & Gender, v. 19, n. 3, p. 675-702, 2022. Disponível em:
<https://doi.org/10.1017/S1743923X22000241>. Acesso em: 08 jan. 2025.

MATTA, Gustavo; PAIVA, Ester; ROSÁRIO, Celita. Hesitação vacinal e interseccionalidade: reflexões para contribuir com as práticas e políticas públicas sobre vacinação. *Interface - Comunicação, Saúde, Educação* [online], v. 28, e240226, [2025]. Disponível em:
<https://doi.org/10.1590/interface.240226>. Acesso em: 20 fev. 2025.

PAREDES, Marina Bergstrom; BICHIR, Renata Mirandola. Interseccionalidade e políticas públicas: articulações possíveis. *Boletim de Políticas Públicas/OIPP*, n. 20, mar. 2022. ISSN 2675-9934, p. 01-24. Disponível em: https://sites.usp.br/boletimoipp/wp-content/uploads/sites/823/2022/04/Paredes_Bichir_marco_2022.pdf. Acesso: 15 fev. 2025.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Panorama das políticas culturais no mundo. IN: ____;
ROCHA, Renata (Org.). *Políticas culturais*. Salvador: EDUFBA, 2012, p. 13-27.

RÍO QUEER

ARTE DESVIADO, FORMACIÓN PROFESIONAL Y CREACIÓN DE NUEVAS
ESCENAS CULTURALES ARTÍSTICAS EN ROSARIOJulia Cadoche¹

RESUMO: Esta ponencia nace a partir del trabajo de tesis de la Especialización en Gestión Cultural (UNR) presentado en noviembre de 2024, dirigido por Laura Gutierrez y evaluado con un diez por el tribunal a cargo. Se trata de una propuesta de intervención cultural mediante un festival de arte queer con el objetivo de promover la creación de escenas culturales artísticas, trabajo digno para el sector cultural que forman parte del colectivo LGTBIQ+.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura – formación – queer – autogestión – mercado

INTRODUCCIÓN

Río Queer es un festival de arte queer en el que, además de desarrollar propuestas en torno a espectáculos artísticos, se buscan promover dos aspectos clave dentro de la gestión cultural de la ciudad de Rosario: formación profesional y rondas de negocios.

Río Queer nace frente a la necesidad de construir espacios de promoción, difusión y creación de propuestas culturales que se aparten de la lógica hetero cis de producción que hegemonizan la escena cultural local. Uno de los disparadores fue una pregunta que Víctor Vich: “¿Cómo “crear” nuevos espacios dentro de los espacios existentes?” (Vich, 2021:14)

También fueron indispensables otros interrogantes, contruidos a partir de la experiencia profesional y militante, preguntas que se repiten en conversaciones con referentes de la cultura local y que sirvieron de guía para pensar una propuesta como Río Queer: ¿Cuál es la situación de la cultura autogestiva en Rosario? ¿Qué lugar ocupa en esa escena la producción cultural llevada adelante por el colectivo LGTBIQ+?

El festival busca construir su programación a partir de la selección de propuestas culturales artísticas desarrolladas con perspectiva queer, lo que supera y amplía la idea de temática y/o “contenido” ya que esto tiende a encasillar a las identidades sexo disidentes como habilitadas a tratar ciertos temas y no otros. Una perspectiva queer, más bien, habla de un lente con el cual pensar y contar una historia, de cómo las interacciones entre

¹Licenciada en Comunicación Social, Especializada en Gestión Cultural, gestora cultural en Radio Universidad de Rosario y en proyectos autogestivos - juliacadoche@gmail.com

quienes participan pueden desarrollarse bajo otros términos muy diferentes a los impuestos por el sistema hetero cis patriarcal.

En relación con la formación profesional, estas acciones responden a la necesidad de profesionalizar las prácticas de producción, gestión y técnica que son soporte fundamental para el desarrollo de propuestas culturales artísticas. Además, es objetivo de este proyecto hacer un aporte en la circulación de saberes que históricamente han sido hegemonizadas por varones hetero cis que se vuelven centrales en muchos proyectos debido a que manejan este tipo de conocimientos. En este sentido, las propuestas de formación estarán vinculadas a la gestión y comunicación de proyectos culturales, así como también a algunas áreas técnicas como sonido e iluminación.

En lo que atañe a las rondas de negocios, creemos indispensable poner en vinculación a productoras con propuestas culturales artísticas queer para ampliar las miradas sobre qué es posible producir. En paralelo, fomentar el ejercicio de construir presentaciones breves de los proyectos puede ser muy beneficioso para productoras, gestores y artistas que llevan adelante propuestas culturales artísticas ya que es un ejercicio que demanda revisitar lo construido para ordenar un relato breve que permita dar a conocer el proyecto a quien no lo conoce, con el objetivo de conseguir financiamiento para su desarrollo o, en otros casos, para lograr que la propuesta presentada sea programada.

Proponemos que Río Queer desarrolle su oferta utilizando espacios públicos centrales porque coincidimos con Jacques Rancière cuando señala que “el arte consiste en construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio común” (Rancière, 2005:13) . Emplazar Río Queer en esta zona tiene dos grandes objetivos: recuperar un espacio de disfrute históricamente vedado a las identidades LGTBIQ+ y acercar a la comunidad una oferta artística que ponga de manifiesto otras formas de ser en el mundo.

El presente proyecto se desarrollará en dos etapas. La primera es la apertura de convocatoria a propuestas culturales vinculadas a prácticas, proyectos y estéticas queer de nuestro país. Dicha inscripción tendrá como requisito el registro de proyectos en la plataforma www.maricoteca.org². Este requisito tiene que ver con recuperar el

² www.maricoteca.org es una red social creada por y para la comunidad LGTBIQ+ con el objetivo de crear redes y dar visibilidad al arte queer de América Latina. En este documento podrá encontrarse más info:

funcionamiento y darle visibilidad a una plataforma que se inauguró en 2021 y que desde fines de 2023 se encuentra inactiva. Reactivar este sitio es central para promover la cultura queer tanto en Argentina como en los países limítrofes que formaban parte (Paraguay y Brasil). En tiempos donde el odio, la crueldad y la reacción conservadora se hacen carne en diversos tipos de agresiones contra quienes se corren de la norma, poner nuevamente en funcionamiento y darle difusión a espacios que proponen la construcción de redes es indispensable.

En segundo lugar se conformará un equipo curatorial integrado por referentes culturales que tendrá a su cargo seleccionar las propuestas que darán cuerpo a la agenda del festival. Pasado este momento, el equipo curatorial desarrollará propuestas de formación que tendrán lugar los días previos al desarrollo de Río Queer. Lo que la organización busca, a partir de estos espacios, es socializar herramientas que profesionalicen el trabajo artístico, que permitan dar un salto de calidad y pensar nuevas aristas de los proyectos culturales. Estos talleres serán abiertos a la comunidad y no tendrán costo ya que entendemos que la profesionalización es uno de los campos sistemáticamente negados a quienes habitan el desvío, es decir, a quienes deciden vivir por fuera de la hetero cis norma.

En simultáneo a las jornadas de formación, se propone el desarrollo de rondas de negocios donde artistas, productoras, programadoras podrán ponerse en contacto con propuestas artísticas queer. Las rondas de negocios permiten conectar propuestas artísticas, mayormente emergentes, con quienes programan y producen tanto a nivel local como nacional. De este modo los proyectos pueden ser relatados por quienes forman parte de los equipos de creación y gestión. Este espacio permitirá, además, que las propuestas artísticas se tomen el tiempo de pensar cómo comunicar sus proyectos y tendrán la posibilidad de poner esos relatos en juego al momento de encontrarse con otros.

DE DÓNDE VENIMOS Y CON QUIENES LO HACEMOS

No podemos evadirnos del hecho de que, en algunos ámbitos, la incorporación de “lo diferente” ha avanzado más ligado a pensar eso como una mercancía que como apertura que permite habitar la incomodidad y generar modos de vida dignos para las

<https://identidades.cultura.gob.ar/wp-content/uploads/2021/07/Maricoteca-Presentacio%CC%81n-2021.pdf>

mayorías. Como señaló Douglas Crimp (2005), crítico, historiador, activista LGBTBIQ+, no se trata de hacer ingresar las diferencias, sino de que ese ingreso transforme el contexto. Por eso Río Queer se propone como un festival en construcción donde poder crear nuevas narrativas y propuestas artísticas a partir de habitar la incomodidad y el desconcierto como punto de partida.

Algunas de las experiencias que funcionaron como referencia para el desarrollo de Río Queer fueron el Festival de Arte Queer, desarrollado en Buenos Aires, y la trilogía de producción Travesti: Carnaval Trava, Carrilche y Nación Trava, desarrollada y gestada en Rosario.

El Festival de Arte Queer (FAQ) es un festival que llevan adelante, desde 2018, integrantes de Casa Brandon en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. En cada edición del FAQ se genera una grilla de propuestas artísticas que se despliegan durante una semana en diversos espacios culturales de la ciudad. La programación vincula propuestas consolidadas y reconocidas con el público con otras de carácter emergente. Además, el FAQ combina eventos con entrada libre y gratuita pero también aloja propuestas que, por sus especificidades, requieren del cobro de entradas para sostenerlo. Esto es interesante porque pone de manifiesto que “lo gratis” es en realidad una apuesta política de promoción de acceso y no algo que no tenga un costo de producción. Sostener el cobro de entradas permite también poner de manifiesto un tema poco debatido en el ámbito cultural que es la sustentabilidad económica de los proyectos y producciones.

El FAQ es, según señalan en su página web, “un festival internacional de arte queer con base en la ciudad de Buenos Aires, creado por Lisa Kerner y Violeta Uman y producido por Brandon Asociación Civil y Cultural” (FAQ Festival, s.f.). Durante siete días se ponen en escena diversas producciones artístico culturales que van desde la música y el teatro hasta la performance, pasando por charlas y muestras/exposiciones que permiten conocer a figuras de la escena queer nacional e internacional indispensables para el desarrollo de dichas escenas³.

Violeta Uman (2024) cuenta, en una entrevista personal realizada para este trabajo, que cuando decidieron crear el festival, traían hacía tiempo la discusión respecto de la falta de espacios para la expresión de la cultura queer en Buenos Aires:

³ Como ejemplo de esto podemos mencionar la exposición Urdapilleta y sus glorias que tuvo lugar en la edición 2023 del FAQ. Ver más en <https://faqfestival.com.ar/index.php/urdapilleta-y-sus-glorias/>

dijimos ‘bueno, ¿por qué no lo hacemos?’ Primero porque nos pareció un lugar importante, más con la comunidad LGBTQ, como refugio, de contención, de encuentro, de lazos, de alianzas. Espacios donde se tejen un montón de cuestiones. Además de poder visibilizar un montón de artistas, que conocíamos y que fuimos conociendo a lo largo de los años y que cada vez hay más porque se renuevan y que admiramos un montón. Muchos de ellos pasaban por la casita⁴, otros no. (Uman, entrevista personal, 2024)

En este sentido, también reconoce que mucha de la programación que llevan adelante se construye a partir del interés por dar visibilidad a propuestas que, en primera instancia, tienen que ver con los gustos de quienes producen el festival. Es decir, producciones que muchas veces no son reconocidas de forma masiva y que, desde la óptica de la curaduría, es importante se pongan en valor. De ahí también se desprende el cruce, como mencionamos anteriormente, entre artistas emergentes y artistas consagradas, una estrategia utilizada por muchos equipos de programación para permitir que el público conozca, en vivo, algunas propuestas que se encuentran por fuera del mainstream. La postura de este equipo tiene que ver con el cruce, “también distintas identidades y franjas etarias, porque nos parece que está bueno cuanto más diverso, en todos los sentidos mejor. Porque las discusiones, los contenidos, las estéticas, se generan distintas miradas y distintas discusiones” (Uman, entrevista personal, 2024) señala Violeta.

Tanto Violeta como el resto del equipo que construye el FAQ piensan al arte como eje de su activismo: “tomamos al arte y sus manifestaciones como eje de nuestro activismo (ARTIVISMO) y la cultura como un potente hecho político capaz de transformarnos en una sociedad más justa e igualitaria” (FAQ Festival, s.f.). Desde esta perspectiva, la construcción de propuestas culturales no remite (solamente) a la búsqueda del disfrute, sino fundamentalmente es considerada una apuesta política que nos permite aprehender el mundo desde otro lugar y transformar la realidad.

El segundo ejemplo que me interesa acercar es una trilogía de producción que se desarrolló entre febrero y diciembre de 2023. Las gestoras de este proceso fueron Mara Prat e Igna Campos, dos productoras radicadas en Rosario que se desempeñan en la escena LGTBIQ+ hace años. Mara e Igna imaginaron un festival como Nación Trava,

⁴ Esta expresión alude a Casa Brandon, espacio cultural emblemático de la cultura LGTBIQ+ y emergente del que Lisa y Violeta son productoras y sostén, junto a otras personas.

hicieron las gestiones para conseguir fondos, pero se percataron de que para llegar a esa producción había un camino de construcción en torno a experiencias artísticas y de producción que pusieran en el centro la perspectiva travesti. Mara Prat lo señaló de forma muy contundente en la charla al plantear que “hicimos de atrás para adelante y dijimos tenemos que terminar el año con un festival, pero tenemos que hacer algunas otras cosas para poder llegar al festival” (Prat, entrevista personal, 2024). Así, en el mes de febrero de 2023, tuvo lugar el primer mojón: el Carnaval Travesti, el primero de sus características en la ciudad de Rosario. Recuperar ese espacio de disfrute y comunidad fue el primer desafío que se pusieron al hombro desde CaPra producciones, como se nombra este equipo de trabajo. En nuestro encuentro, Mara Prat destacó la necesidad de que el estado se involucre en este tipo de propuestas al señalar que “desde que yo planteo hacer un festival en la vía pública ya está interviniendo el Estado. Entonces el Estado está presente, eso no se discute” (Prat, entrevista personal, 2024).

Si primero fueron por el territorio, con el desembarco del Carnaval Trava en pleno barrio de Ludueña, el segundo momento tuvo que ver con el lenguaje. Carrilche, un lenguaje maricón, fue un festival dedicado a este lenguaje. Se llevó adelante en julio de 2023 en el Centro de Expresiones Contemporáneas, un espacio municipal para el arte y la cultura. En una nota periodística, Mara Prat explica:

Carrilche es el nombre del metalenguaje, del lunfardo trava. Y era un idioma que usaban las travas en la zona, que usaban las travas en todos los territorios. En todo el mundo hay muchos carrilches diferentes. Acá se daba en la zona y lo usaban para escapar de ciertas violencias. (Demarchi, 2023)

Las productoras se constituyeron como traductoras, profesionales maricas capaces de vincular el lenguaje hetero-cis con lo travesti para acceder a financiamiento estatal, con la destreza para conseguir fondos y que la propia comunidad les reconozca y participe.

Finalmente, en noviembre de 2023 se llevó adelante Nación Trava, un festival que tiene como concepto la creación de una nueva nación por fuera de la hetero cis norma. Una nación que se plantea en el poema Nación Trava de la poeta local Morena García, travesti biológica⁵.

⁵ Así elige denominarse Morena al encontrarse con discursos biologicistas. En diversas notas periodísticas señala que se siente mujer desde que tiene memoria, es decir, desde que nació.

MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL

Todo proyecto cultural tiene detrás de sí una serie de conceptos, ideas, reflexiones que, de forma consciente o no, delimita el modo en que pensamos la realidad y decidimos intervenir sobre ella. En primer lugar, analizaremos aquellos conceptos vinculados a la cultura y la gestión cultural en particular. En el segundo, nos detendremos en los relacionados a las teorías queer.

Es de vital importancia poder plasmar cuál es la idea de cultura que atraviesa este proyecto ya que a partir de ahí podremos desprender, también, nociones en torno a la gestión cultural y a la importancia que tiene para las comunidades, el desarrollo de políticas culturales. Para eso, la lectura y el análisis de las propuestas de Víctor Vich fueron centrales. Vich propone una idea de cultura dinámica, capaz de ser sostén del status quo pero también capaz de ser motor de transformaciones profundas. Es decir, se trata de una noción de cultura atravesada por la política como herramienta de transformación. En su libro Políticas culturales y ciudadanía: estrategias simbólicas para tomar las calles Vich (2021) retoma una idea planteada por Terry Eagleton en la que señala que “sabemos que cultura es una palabra compleja porque da cuenta de una tensión entre ‘producir’ y ser ‘producido’, entre la reproducción pasiva de los hábitos sociales y la posibilidad siempre presente que tenemos de transformarlos” (Eagleton, citado en Vich, 2021: 20) y, agrega que “la cultura es uno de los dispositivos que permite la reproducción de la sociedad, pero, por otra parte, es también un agente para contribuir a su transformación.” (Vich, 2021:20)

Esta forma de comprender la cultura hace que la noción de gestión cultural se haga indispensable, ya que de ella depende en qué sentido de estos dos posibles desarrollaremos nuestro trabajo. Ser gestorx cultural es habitar una incomodidad, es comprender que el rol que se tiene vincula la destreza técnica, indispensable para poder plasmar requerimientos para la implementación de un proyecto, con la habilidad para desarrollar una administración ordenada, central para la sostenibilidad de dicho proyecto y con la conciencia de que nuestras producciones son intervenciones cargadas de sentido político, y aquí me valgo de las palabras de Vich (2021), mucho más esclarecedoras, quien propone que:

El gestor cultural es alguien que sabe que la cultura puede servir tanto para cohesionar a una comunidad como para dividirla y jerarquizarla.

El objetivo, por tanto, es dar la batalla por nuevos imaginarios colectivos, por nuevas prácticas culturales, por activar una reflexión permanente sobre el desarrollo de la vida comunitaria. El gestor cultural es un profesional que apuesta a que trabajando con objetos culturales se pueden activar nuevos modelos de identidad y se puede influir en los vínculos humanos que sostienen nuestras prácticas ordinarias. (Vich, 2021: 25)

En este sentido, Río Queer es una apuesta a ampliar nuestros imaginarios en torno a quiénes y desde dónde se produce cultura, qué identidades están habilitadas a hacerlo y quienes se abren paso desde el underground, desde la marginalidad, desde lo que no está en la mira y pugna por visibilizarse. No en tanto muestra ni mucho menos como feria de rarezas para el consumo, sino como posibilidad de hacer aparecer nuevos modos de concebir, producir y consumir cultura. Y esto nos lleva, directamente, a pensar las políticas culturales que, a decir de Vich:

no deben ser entendidas, por tanto, como una herramienta para producir simples espectáculos ni mucho menos como una simple gestión únicamente destinada para ganar dinero o administrar lo que ya existe. Su verdadero objetivo consiste en neutralizar las distintas formas de poder para contribuir a la producción de una sociedad nueva. (Vich, 2021:16)

En este sentido, las palabras de Federica Baeza son esclarecedoras para pensar qué implicancias tienen las propuestas culturales y cuáles pueden ser sus alcances:

Se trata de imaginar cómo las plataformas estatales pueden potenciar otra apertura sobre los perfiles posibles de ser artistas y qué aperturas pueden generar esos perfiles. La homogeneidad es el gran problema. Cuando los imaginarios son tan parecidos, cuando hay una identidad de clase tan marcada en las expresiones artísticas lo que tenemos es un campo del arte que se reduce, se acota y aburre. La promoción de otros imaginarios, cuando aparecen esas voces que parecían improbables, imposibles, donde nada estaba dado para que aparezcan y sin embargo aparecen ahí estalla un modo de repensar la cultura a la que apostamos siempre. (Gelatina, 2024, 1h06m54s)

Habilitar las voces improbables es el ambicioso objetivo de Río Queer, como parte de un entramado cultural y aporte al crecimiento de nuevas formas de producir y consumir cultura en Rosario y la región.

La idea de que aparezca lo improbable en el centro de la escena nos lleva a pensar de qué modo se habitan los espacios, de qué formas ocupamos la ciudad, cuáles son aquellos lugares negados a ciertas identidades. Para ello considero interesante recuperar un fragmento del ya mencionado Políticas culturales y ciudadanía: estrategias simbólicas

para tomar las calles, donde Víctor Vich se pregunta cómo crear nuevos espacios dentro de los espacios existentes, una inquietud que resuena en línea con la propuesta de Federica Baeza de hacer surgir lo inesperado. Dentro de su respuesta, Vich (2021) retoma la noción de derecho a la ciudad propuesta por Henry Lefevre y la acompaña, además, de conceptualizaciones sumamente interesantes de Chantal Mouffe y Alan Badiou:

Se trata, en efecto, de propuestas que cuestionan el espacio dado, lo intervienen y lo interrumpen por un instante. Es decir, el objetivo no solamente consiste en crear nuevos símbolos y contenidos, sino en horadar el espacio existente para intentar hacer emerger uno nuevo. Todas estas intervenciones entienden la vida social como drama y disputa (Lefebvre, 1978, p. 136) y han tratado “de crear nuevos espacios para hacer visible aquello que el consenso dominante tiende a ocultar” (Mouffe, 2014: 99).

(...)

El ‘derecho a la ciudad’ no es otro que el derecho a un uso, a una apropiación y disfrute de ella más allá del mercado y las lógicas del valor de cambio (Lefebvre, 1978, p.168). Es decir, la importancia de estas intervenciones radica tanto en sus potencias simbólicas como en dirigirse a un ciudadano al que siempre se le interpela como un sujeto público. La política –ha sostenido Badiou– no es algo referido a un interés particular, sino una fuerza que concierne al destino de la comunidad (Vich, 2021: 14 y 15)

Estas conceptualizaciones son de gran importancia ya que Río Queer se emplaza a orillas del Río Paraná y la elección de dicha locación responde a la necesidad de seguir ocupando la franja del río con propuestas que se corren de la hetero cis norma. Recuperando las experiencias de propuestas como el Festival Carrilche o Nación Trava.

Además de lo mencionado, y siguiendo a Sara Ahmed (2006) en su libro *Fenomenologías Queer*, pensar la espacialidad, lo visible y cómo eso nos determina en tanto sujetxs es de suma importancia para este trabajo que pretende insertarse en políticas culturales que den visibilidad a identidades y prácticas artísticas queer. Dice Ahmed:

podríamos pensar que tratamos de alcanzar todo lo que llega a ser visible. Pero lo que «llega a ser» visible, o lo que está dentro de nuestro horizonte, no es simplemente una cuestión de lo que encontramos aquí o allá, o incluso de donde nos encontramos cuando nos movemos hacia aquí o hacia allá. Lo que es alcanzable está determinado precisamente por orientaciones que ya hemos tornado. Algunos objetos ni siquiera se convierten en objetos de la percepción, dado que el cuerpo no se mueve hacia ellos: están «más allá del horizonte» del cuerpo, y por tanto fuera de su alcance. Las superficies de los cuerpos están conformadas por lo que está a su alcance. De hecho, la historia de los cuerpos puede ser reescrita como la historia de lo alcanzable. (Ahmed, 2006: 83)

Esta historia de lo alcanzable es la que buscamos poner en jaque con propuestas de intervención cultural que se desarrollan en el espacio público y que tienen como protagonistas a personas que están corridas de la identidad hegemónica y atravesadas por otros modos de hacer. Modificar el límite de lo posible permite que los espacios sean habitados por otras corporalidades, por otras formas de ser en el mundo. Y aquí nuevamente recurrimos a Ahmed quien destaca que:

los espacios no sólo están habitados por cuerpos que «hacen cosas», sino que lo que los cuerpos «hacen» les lleva a habitar algunos espacios más que otros. Si los espacios amplían los cuerpos, entonces podemos decir que los espacios también amplían la forma de los cuerpos que «tienden» a habitarlos. (Ahmed, 2006: 87)

Esta apertura, este llegar a nuevos espacios y ampliar las posibilidades de movimiento es producto de un enorme trabajo de los cuerpos que arriban a un nuevo lugar para transformarlo y transformarse. De los cuerpos que no encajan pero tampoco se resignan a vivir de acuerdo a modos y orientaciones que no les contienen. Ocupar el espacio público a partir del desarrollo de Río Queer permite una doble transformación. Por un lado, los cuerpos que se expresan en uno de los espacios públicos de mayor relevancia de la ciudad de Rosario, la franja del río, poniendo de manifiesto que otras existencias son posibles y, a partir de eso, tensionar prejuicios que, a pesar de los avances contruídos, siguen muy presentes en la sociedad. Por otro lado, la transformación que supone para las identidades disidentes habitar espacios históricamente negados desde un lugar de centralidad y donde el foco esté puesto en la potencia artística y el trabajo cultural son experiencias que transforman y potencian: a seguir construyendo, a seguir tejiendo, a seguir peleando por los derechos contruídos y por los que faltan.

En esta línea también me interesa pensar la propuesta de Kekena Corvalán (2021) -profesora, curadora y escritora feminista- quien plantea la idea de territorializar el deseo como parte de una disputa por los enunciados para hacer aparecer otras formas de decir, no siempre con palabras, que representen a quienes habitan el desvío. Dice Kekena (2021):

territorializar el deseo para hacerlo cuerpa propia y trabajar colectivamente, cartografiando, haciendo mapas a medida que reparamos territorios. Pero no basta con hacer mapas: hay que inventar los territorios que nosotrxs queremos, otrxs posibles, los de nuestros sueños. Porque imaginar es la forma de empezar a cambiarlo todo. Territorializar el deseo es pensar que lxs otrxs posibles son posibles y están en este mundo. Y los podemos hacer, y los tenemos que ensanchar

hasta que ese deseo ocupe el mundo físico y material y sea para todos un proyecto colectivo. (Corvalán, 2021: 130)

Porque, es importante decirlo, es necesario que recuperemos el deseo de forma politizada, es decir, indiscernible de nuestro hacer cotidiano y ligado a quienes nos rodean, a la comunidad organizada.

Finalmente, para poder pensar un festival con curaduría colectiva me resulta esclarecedora la propuesta que Kekená Corvalán (2021) hace en torno a la curaduría afectiva, un concepto que desarrolla para pensar cómo la actividad curatorial puede significar un ejercicio de imaginación colectiva y cómo ese ejercicio permite inventar nuevos contextos en los cuales desarrollarse, es “un ejercicio de imaginación colectiva de otros mundos, con impronta comunitaria, solidaria, política, de los afectos y de las existencias, reexistencias y deseos. Curaduría afectiva es esa energía nuestra, específica, agrumante, territorialización del deseo a pura indisciplina, inquieta, desencajada” (Corvalán, 2021: 123). La curaduría afectiva permite territorializar el deseo, como mencionamos antes, desde un posicionamiento político que no se piensa de forma individual sino como una construcción colectiva dentro de un territorio determinado. Y Kekená (2021) agrega algo en este sentido que considero sustancial:

decimos que la curaduría afectiva, en cuanto construcción colectiva, situada, desmarcada y horizontal, es el ejercicio de un derecho, y toma forma superando su propio carácter precario, a la vez que siéndolo, exponiéndose permanentemente a la precariedad. De allí su potencia inacabada del deseo colectivo que opera en lo precario y contra su localización diferencial.

Judith Butler nos ayuda a pensarnos al mencionar la performatividad como aquello que ‘ nombra ese ejercicio no autorizado de un derecho a la existencia que impulsa a lo precario hacia la vida política’ (2017). Nombrar un derecho a la existencia, para nosotros, es disputar el régimen de identificación que determina en una sociedad lo que puede y no puede ser visibilizado, procurando una justicia visual, inclusión visual, que es claramente justicia social. (Corvalán, 2021: 125)

Además, es necesario recuperar algunas trayectorias del término queer con el que estamos trabajando. En primer lugar, el término queer nace vinculado a la espacialidad y luego, con el paso del tiempo, a la sexualidad en tanto que se utilizaba de forma peyorativa para definir a las personas que no seguían una línea recta.

Estas caracterizaciones son, en parte, muy útiles para comprender la bajada que tiene el nombre del festival que, recordemos, hace alusión al “arte desviado”. Dicho desvío se piensa en total vinculación con esta idea de queer como aquello que se sale de la línea

impuesta por la hetero cis norma. Esta concepción de queer implica mucho más que orientaciones sexuales. Es un modo de habitar el mundo, de construir expresiones artísticas y de abrir el juego a imaginar otras posibilidades. Justamente a esto se refiere también Mariano López Seoane (2023) cuando plantea que:

lo queer indica, antes que nada, el esfuerzo por superar los límites de las políticas de identidad y de las políticas de la lucha por los derechos de grupos específicos dentro de la sociedad, para plantear la necesidad de una mirada interseccional que aliente la coexistencia y la colaboración de distintas comunidades e individuos reunidos por su oposición a políticas, sistemas y normas hegemónicos, excluyentes y precarizantes. Llegamos así a la primera definición de lo queer como movimiento colectivo de oposición militante a las políticas del neoconservadurismo. (López Seoane, 2023: 48)

Cuenta López Seoane (2021) que el término queer comienza a utilizarse dentro del movimiento LGBTQ+ como una categoría política, cambiando su connotación discriminatoria por una de afirmación, a partir de experiencias como las de ACT UP que deciden hacerlo propio y utilizarlo, como señala José Esteban Muñoz (2020) en su libro *Utopía Queer*, como “una extrañeza (a queerness) que se manifiesta como iluminación de un horizonte de existencia” (Muñoz, 2020: 23).

La potencia política del término queer posiciona a las identidades sexogenéricas disidentes desde un lugar de compromiso con el aquí y ahora, de transformación de las condiciones materiales de vida, pero también como un paraguas de militancia, como una lente desde la cual mirar el mundo y repensarlo para construir futuros más deseables. Por eso también creo indispensable compartir las reflexiones que Judith Butler (2002) realiza en torno a lo queer en su libro *Cuerpos que importan*, sobre los límites materiales y discursivos del sexo, donde plantea que queer es un término que, por su propia naturaleza, no podrá nunca abarcar a todas las identidades. Dice Butler:

En realidad, el término ‘queer’ mismo fue precisamente el punto de reunión de las lesbianas y los hombres gay más jóvenes y, en otro contexto, de las intervenciones lesbianas y, todavía en otro contexto, de los heterosexuales y bisexuales para quienes el término expresa una afiliación con la política anti homofóbica. Esta posibilidad de transformarse en un sitio discursivo cuyos usos no pueden delimitarse de antemano debería defenderse, no sólo con el propósito de continuar democratizando la política queer, sino además para exponer, afirmar y reelaborar la historicidad específica del término. (Butler, 2002: 323)

Tanto en Butler (2002) como en Muñoz (2020) la noción aparece vinculada a una idea de construcción del futuro. Pensamos lo queer como una categoría en absoluto cerrada,

cargada de politicidad, determinada por el hacer y con un pie puesto en la invitación a construir, como dicen en el Ejército Zapatista de Liberación Nacional “un mundo donde quepan muchos mundos”. La puesta en marcha de un festival como Río Queer es crear un espacio de encuentro, reconocimiento y puesta en valor de experiencias artísticas que se construyen corridas de la centralidad hegemónica propuesta por el sistema capitalista. Es importante retomar la propuesta de Edward Said, de que la cultura es un campo de batalla (Said, 2008), un terreno de disputa permanente respecto de cuál es la oferta cultural de una ciudad, cuáles son los espacios culturales que la conforman, cuáles son las políticas públicas que se requieren, quienes planifican y cómo se implementan esas políticas, entre otras. Ocupar espacios y construir nuevas representaciones es, en definitiva, una disputa de poder. Construir espacios donde se promueva la programación de otras identidades permite ampliar el campo de lo posible en torno a quiénes son consideradas artistas y qué es el arte.

Surge la inquietud al respecto de qué ocurre cuando la aparición de la diferencia se limita a la participación acotada a ciertos lugares dentro de una grilla de programación o qué sucede cuando cada día nos encontramos con más representaciones en torno a qué significa la diferencia, pensadas desde una mirada heterocis en la cual se hiper representa al colectivo LGTBIQ+, cosificándolo y dejando lugar sólo para aquellas propuestas que no se corran de los estereotipos construídos en torno a lo que el colectivo representa.

No podemos negar que este tipo de incorporaciones de lo queer suponen una apertura en comparación con otros momentos históricos donde el odio y la discriminación se manifestaban con mayor descaro, haciendo uso de la violencia física y verbal de manera aleccionadora. Estos avances son producto de incansables luchas colectivas que disputaron sentido y permitieron transformar, al menos en parte, el sentido común. Pero también corresponde señalar que este tipo de prácticas siguen vigentes. La llegada de Javier Milei a la presidencia argentina, y con él de diferentes referentes del neoconservadurismo, implica la aparición de la crueldad y el desconocimiento de derechos adquiridos como una característica de las acciones de gobierno. En este marco, los discursos de odio reaparecen y ya no solo como verbalizaciones desagradables sino como acciones concretas que ponen en riesgo vidas (en muchos casos ese riesgo se hace carne con el asesinato y/o ataque a personas LGTBIQ+, pobres, marronas, excluídos, militantes sociales, entre otros).

CONCLUSIONES

Río Queer nace de la necesidad de construir espacios en los cuales formas del hacer cultural no hegemónicas puedan encontrar promoción, representación y desarrollo. En una ciudad donde la crisis de violencia producto del narcotráfico se profundizó, a la vez que se perdió la conducción política en torno a qué modelo de ciudad se propone, la cultura autogestiva fue perdiendo espacios y decreciendo de forma proporcional a la implementación de políticas de clausura y control promovidas por el ejecutivo municipal.

En paralelo, se produjeron avances en materia de derechos para el colectivo LGTBIQ+ en legislaciones nacionales, acompañadas de movilizaciones y surgimiento de organizaciones colectivas que trabajaron en pos de esos logros y que -particularmente en nuestro país- se vieron enmarcadas en una nueva ola feminista que puso especial atención en torno a la construcción de horizontes comunes tanto con las disidencias sexo genéricas como con los sectores populares.

Frente a estas transformaciones resulta evidente que Rosario necesita de nuevos espacios que propongan otros modos de construcción en torno a lo curatorial, que promuevan vínculos laborales basados en el respeto y acuerdo mutuo, que reconozcan la categoría de trabajadores y trabajadoras de la cultura, que habiliten el surgimiento de nuevas propuestas que se corran de antiguas formas de producción basadas en la competencia y, muchas veces, en la aniquilación de lo diferente.

Este proyecto comenzó a pensarse en un contexto de reflexiones dentro de los transfeminismos que implican el debate por cómo profundizar y ampliar conquistas, debates, transformaciones. Una década después de conquistas como la Ley de Identidad de Género, la Ley de Matrimonio Igualitario y del grito de Ni Una Menos alzado en 2015, las discusiones se actualizan pero también decantan. Lejos de adormecerse los debates se profundizan. Se abren nuevas discusiones dentro de los diferentes colectivos transfeministas y espacios asamblearios. Dentro de ese enorme universo posible, este trabajo responde a la necesidad de seguir pensando propuestas donde la gestión esté en manos de personas queer que tomen la tarea de construir una programación que abra la mirada, que amplifique voces, que facilite herramientas para el trabajo diario y que siga abriendo camino en la construcción de mercados donde lo queer no sea una figurita para

marcar dentro de una programación para cumplir con un cupo, sino un posicionamiento político desde el cual construir cultura popular.

BIBLIOGRAFÍA

AHMED SARA. **Fenomenología queer**: orientaciones, objetos, otros. Barcelona: Bellaterra, 2006.

BRANDON (s.f). **Quiénes somos**. <https://brandon.org.ar/somos/>

BUTTLER JUDITH. **Cuerpos que importan**. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo. Buenos Aires: Paidós, 2002.

CORVALÁN KEKENA. **Curaduría afectiva**: La curaduría como potencia del deseo en C. Cerón y X. Gama Chirolla (Eds.), Lo curatorial desde el sur (pp. 122-131). Bogotá: Instituto Distrital de las Artes – Idartes, 2021.

ENLACE ZAPATISTA. **Cuarta declaración de la Selva Lacandona**. Enlace Zapatista, 1 de enero de 1996. <https://enlacezapatista.ezln.org.mx/1996/01/01/cuarta-declaracion-de-la-selva-lacandona/>

FAQ FESTIVAL (s.f). <https://faqfestival.com.ar/>

GELATINA [Gelatina]. AQUÍ, ARGENTINA #3 | CON PEDRO ROSEMBLAT, GABY BORRELLI Y FEDA BAEZA [Video]. **Youtube**. 18 de abril de 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=tcCPBcwM-Go>

LÓPEZ SEOANE MARIANO. **Dónde está el peligro**. Estéticas de la disidencia sexual. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2023.

MUÑOZ JOSÉ ESTEBAN. **Utopía Queer**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2020.

RANCIÈRE JACQUES. **Sobre políticas estéticas**. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo; Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.

VICH VÍCTOR. **Políticas culturales y ciudadanía**: estrategias simbólicas para tomar las calles. Rosario: Editorial de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosari, 2021.

MESA XXXVII
Cultura Urbana
e Juventude

VIVÊNCIAS JUVENIS ATRAVÉS DO PROGRAMA ID JOVEM: UM PANORAMA DAS PERCEPÇÕES E DESAFIOS PARA A POLÍTICA PÚBLICA¹

Sabrina Lima de Vilhena²

Beatriz Akemi Takeiti³

RESUMO: Trata-se de uma pesquisa de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social sobre políticas públicas para as juventudes no Brasil, com foco no Programa ID Jovem. O objetivo foi analisar os efeitos do Programa ID Jovem para jovens de baixa renda no Brasil. De abordagem quanti-qualitativa, utilizou-se de entrevistas através de questionário com questões sobre o perfil sociodemográfico dos participantes, da utilização do benefício e a percepção dos participantes sobre esta política pública. Os resultados obtidos demonstram a potencialidade do Programa ID Jovem em promover a participação social, cultural e ampliar acessos que geram mudanças significativas na realidade de jovens de baixa renda, contribuindo para a construção de suas subjetividades.

PALAVRAS-CHAVE: Juventudes, Políticas Públicas, ID Jovem, Cultura, Psicossociologia de comunidades.

¹ Este resumo é um recorte da pesquisa de mestrado da primeira autora intitulado “Programa ID Jovem: impactos para as juventudes na redução de exclusões sociais”, defendido em Fevereiro de 2025, sob orientação da segunda autora.

² Psicóloga. Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social - EICOS/UFRJ. E-mail: sabrinavilhena@gmail.com

³ Profa. Dra. do Departamento de Terapia Ocupacional e do Programa de Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social (EICOS) - UFRJ - biatakeiti@medicina.ufrj.br

INTRODUÇÃO

A construção e consolidação dos direitos da juventude no Brasil representam um percurso relativamente recente, marcado por avanços significativos no início do século XXI. A criação da Secretaria Nacional de Juventude (SNJ) e do Conselho Nacional de Juventude (CONJUVE) durante o primeiro governo Lula, em 2005, configurou um marco inaugural na institucionalização das políticas públicas voltadas para esse segmento populacional. Posteriormente, a promulgação do Estatuto da Juventude e a instituição do Sistema Nacional de Juventude (SINAJUVE) no governo Dilma, em 2013, solidificaram esse processo, estabelecendo um arcabouço legal e programático para a efetivação dos direitos juvenis.

O reconhecimento da juventude como uma etapa da vida com demandas específicas permite a construção de políticas públicas que dialoguem com suas necessidades. O Estatuto da Juventude (Lei nº 12.852/2013) institui um conjunto de direitos e diretrizes para a formulação de políticas públicas voltadas à jovens de 15 a 29 anos e foi o resultado de um processo de diálogo e mobilização, que envolveu a participação da sociedade civil e do poder público ao longo de mais de sete anos, iniciado em 2005 com a criação da Comissão Especial da Câmara dos Deputados para análise do Projeto de Lei nº 4.615/2004.

O Programa Identidade Jovem (ID Jovem), classificado em direito como Política Social e referendado aos Ministério da Cultura - MINC; Ministério do Esporte - ME e Ministério dos Transportes - MT, foi regulamentado através do Decreto nº 8.537, de 5 de outubro de 2015, como forma de assegurar o cumprimento do estabelecido no Estatuto da Juventude e dispõe sobre o benefício da meia entrada para acesso a eventos artísticos-culturais e esportivos, estabelecendo procedimentos e critérios para a reserva de vagas a jovens de baixa renda nos veículos do sistema de transporte coletivo interestadual (rodoviário, ferroviário ou aquaviário).

O ID Jovem é uma política pública do Governo Federal do Brasil, e a inserção se dá através da inscrição e emissão de documento pela Secretaria Nacional da Juventude, sendo destinada a jovens com idade entre 15 e 29 anos, que possuam renda familiar de até dois salários mínimos e estejam inscritos no Cadastro Único para Programas Sociais do Governo Federal (CadÚnico) atualizado. Para emitir o

documento, o jovem deve acessar o site (<https://idjovem.juventude.gov.br/emitir-id-jovem>) ou aplicativo oficial do Programa e inserir os dados pessoais solicitados. Entre os direitos assegurados pelo ID Jovem estão:

- Meia-entrada em eventos culturais e esportivos: Os beneficiários têm direito à meia-entrada em cinemas, teatros, shows, museus, parques temáticos e eventos esportivos em todo o Brasil.
- Isenção e descontos em viagens interestaduais: O Programa garante a reserva de duas vagas gratuitas em ônibus, trens ou barcos, e mais duas vagas com desconto de 50% em viagens interestaduais.
- Acesso a benefícios culturais e esportivos: Além dos descontos em eventos e transporte, o ID Jovem possibilita o acesso a outros benefícios culturais e esportivos, como ingressos gratuitos em equipamentos culturais e esportivos mantidos pelo Governo Federal (Brasil, 2024).

Até maio de 2018, a Caixa Econômica Federal era a responsável pela disponibilização do documento e o gerenciamento do cadastro do Programa, a partir do número de NIS do CadÚnico, e o jovem emitia diretamente no site da Caixa a carteirinha, que possuía tons de azul, verde e branco. Em maio de 2018, o Programa passou a ser chamado de ID Jovem 2.0 após uma série de atualizações, como por exemplo, o lançamento de um aplicativo próprio, que além de emitir o documento, também disponibilizava notícias e informações sobre cursos de capacitação, dados sobre o ENEM e outras políticas públicas para juventudes. Neste período também foi criada uma central de denúncias online para que os jovens pudessem registrar denúncias sobre empresas e estabelecimentos que se recusassem a aceitar o benefício.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A constituição do Sujeito - Perspectiva Histórico-Cultural

A constituição do sujeito enquanto pessoa e ser social é uma das principais questões em psicologia. Lev Semenovich Vigotski se dedicou ao estudo da psicologia infantil e do desenvolvimento humano a partir de uma perspectiva que considera incontestavelmente o tempo individual e o tempo histórico do indivíduo. Para Vigotski, a vida concreta é base para o desenvolvimento da consciência.

Ponte e Lima (2020) destacam que para Vigotski, o efeito da arte para o sujeito não se resume a um caráter estético, superficial e imediato, mas que produz alterações

no psiquismo, mobilizando potencialidades, sentimentos e novas formas de organização. Ao considerarmos o desenvolvimento psicológico humano, como pontuado por Lima (2023), a gênese do sujeito é eminentemente essa síntese entre o interno e o externo, o biológico e o sociocultural, o afetivo e o cognitivo (Lima, 2023).

Vigotski (1999, 2007, 2009) apresenta uma perspectiva com dupla dimensão do “senso de si”: como produto da atividade social humana e como parte importante da formação da personalidade. Para o autor, é por meio das interações sociais, e somente por ela, que os diversos posicionamentos em relação aos outros são definidos e aprendidos ao longo do desenvolvimento do sujeito.

Os estudos de Vigotski trouxeram grandes contribuições no estudo do desenvolvimento humano, tendo postulado o conceito de Zona de Desenvolvimento Proximal (ZDP), intimamente ligado ao conceito de “eu” ou “Self”. Para o Vigotski, o “self” é uma construção social e cultural, possibilitado através da interação do indivíduo com o ambiente, e mediado pela cultura, ou seja, a construção da compreensão de si mesmo surge a partir da interação com outras pessoas, da vida em comunidade e da participação em atividades culturais e sociais.

A construção da identidade: comunidade, laços e políticas públicas

Ciampa (1984) e Lima (2023) pontuam que na perspectiva histórico-cultural, a identidade deve ser compreendida como sendo reflexiva e transformadora, que não vai de dentro para fora, mas sim uma construção que ajuda o sujeito a se diferenciar e também a pertencer a um grupo.

Desde a filogênese, como sujeitos da espécie, vamos pertencendo a grupos, que originalmente se organizavam em tribos. Essa sensação de pertencimento, portanto, é relevante para o desenvolvimento humano, pois está imbricada na própria evolução da espécie. O capitalismo muitas vezes furta isso de nós, levando-nos ao isolamento e consequente individualismo. Vamos nos percebendo separados uns dos outros como se as coisas que acontecem ao nosso redor não dissessem nada sobre

nós. É como se não pertencêssemos àquilo, como se a luta que nos cerca não fosse nossa. Nesse sentido, a identidade se torna fragmentada, esvaziada. Vamos adoecendo e perdendo elementos centrais para nosso desenvolvimento, que são a consciência do mundo e a consciência dos motivos pelos quais caminhamos. (LIMA, 2023, p.22)

O individualismo consequente do capitalismo enquanto estrutura de poder, dificulta a sensação de pertencimento e conexão social. O estímulo à competição e a ênfase à busca pelo sucesso individual e na acumulação de riqueza pode levar ao enfraquecimento dos laços comunitários e ao isolamento, assim as pessoas podem se sentir desconectadas umas das outras e do mundo ao seu redor, perdendo a noção de interdependência e solidariedade.

O bem-estar individual e coletivo, neste contexto, pode ser maculado. Quando nos percebemos como separados e desconectados dos outros, perdemos não apenas o apoio emocional e prático que as comunidades podem oferecer, mas também a capacidade de entender e enfrentar os desafios compartilhados que enfrentamos como sociedade. bell hooks, em sua obra “Tudo sobre o Amor: novas perspectivas” (2021, p.154) já apontava que a adoração ao dinheiro leva a um endurecimento do coração, e como consequência pode levar a justificativas para a exploração e desumanização, ativa ou passivamente, dos outros ou de si próprio pelo sujeito.

A vida em comunidade sob uma ética amorosa, para hooks, alimenta a vida. Para a autora, não há lugar melhor para aprender a arte do amor, como uma comunidade (2021, p.161). O combate às consequências individualistas e alienação promovidas pelo capitalismo, devem passar pela promoção de formas de organizações sociais que estimulem a cooperação, valorizando o senso de pertencimento comunitário, seja na construção de espaços de convívio e também na elaboração e implementação de políticas públicas que promovam fortalecimentos de vínculos e convívio social.

Desafiar o capitalismo enquanto estrutura social e econômica que alimenta a exacerbação individualista e a alienação, inclui a implementação de políticas públicas que reduzem desigualdades sociais, econômicas, de trabalho, lazer e cultura, promovendo uma distribuição mais equitativa dos recursos e valorizando o senso de

comunidade. Os laços com os outros fortalecem o indivíduo, mas também ajudam a construir uma sociedade mais justa e sustentável.

A Psicossociologia de Comunidades e as exclusões sociais

A exclusão social é um dispositivo de segregação complexo e multidimensional. O histórico de violação de direitos vivenciados pelas juventudes no Brasil é importante para compreensão da necessidade de implementação de políticas públicas específicas para esta etapa do desenvolvimento. Crianças e jovens foram e são utilizados como mão de obra escrava ou precarizada desde a colonização do Brasil pelos brancos europeus.

No contexto da Psicossociologia, Camargo, Pelacani, Faria, Miranda e Costa (2021) identificam uma integração de campos de conhecimento na construção de uma psicossociologia latino-americana com comunidades, destacando interfaces entre Educação, Psicologia e Sociologia e reafirmam um compromisso da área com lutas populares latino americanas que visam a transformação social e sempre pautadas numa postura crítica, histórica e política.

Para Vigotski (1999), a arte age na realidade, não só externa, mas sobretudo na realidade interna das pessoas. No contexto da produção de jovens artistas que vieram de contextos de vulnerabilidade social, observamos com frequência a temática da exclusão social e seus atravessamentos, como racismo, machismo, violência e problemas na elaboração e execução de políticas públicas que atendam a complexidade desta relação.

Do território ao direito dele

A Seção IX do Capítulo II da Lei nº 12.852 de 05 de agosto de 2013 - Estatuto da Juventude trata do Direito do Jovem ao Território e à Mobilidade. A íntegra o disposto nesta seção compreende:

Art. 31. O Jovem tem direito ao território e à mobilidade, incluindo a promoção de políticas públicas de moradia, circulação e equipamentos públicos, no campo e na cidade.

Parágrafo único. Ao jovem com deficiência devem ser garantidas a acessibilidade e as adaptações necessárias.

Art. 32. No sistema de transporte coletivo interestadual, observar-se-à, nos termos da legislação específica: (Regulamento) (Vigência)

I - a reserva de 2 duas vagas gratuitas por veículo para jovens de baixa renda;

II - a reserva de 2 (duas) vagas com desconto de 50% (cinquenta por cento), no mínimo, no valor das passagens, para jovens de baixa renda, a serem utilizadas após esgotarem as vagas previstas no inciso I.

Parágrafo único. Os procedimentos e os critérios para o exercício dos direitos previstos nos incisos I e II serão previstos em regulamento.

Art. 33. A União envidará esforços, em articulação com os Estados, o Distrito Federal e os Municípios, para promover a oferta de transporte público subsidiado para os jovens, com prioridade para os jovens em situação de pobreza e vulnerabilidade, na forma do regulamento.

Já o Decreto nº 8.537, de 5 de outubro de 2015, em sua Seção II, regulamenta a reserva de vagas a jovens de baixa renda nos veículos do sistema de transporte coletivo interestadual através do (transcrito na íntegra):

Art. 13. Na forma definida no art. 32 da Lei nº 12.852, de 5 de agosto de 2013, ao jovem de baixa renda serão reservadas duas vagas gratuitas em cada veículo, comboio ferroviário ou embarcação do serviço convencional de transporte interestadual de passageiros e duas vagas com desconto de cinquenta por cento, no mínimo, no valor das passagens, a serem utilizadas depois de esgotadas as vagas gratuitas.

§ 1º Para fins do disposto no **caput**, incluem-se na condição de serviço de transporte convencional:

I - os serviços de transporte rodoviário interestadual de passageiros, prestado em veículo de características básicas, com ou sem sanitários, em linhas regulares;

II - os serviços de transporte ferroviário interestadual de passageiros, em linhas regulares; e

III - os serviços de transporte aquaviário interestadual, abertos ao público, realizados em rios, lagos, lagoas e baías, que operam linhas regulares, inclusive travessias.

A Lei e o Decreto acima mencionados, tentam dar conta do acesso ao território pelo jovem de baixa renda através de deslocamentos via diferentes modais de transporte.

Para falar sobre territórios, é preciso trazer para o diálogo Milton Santos, baiano, geógrafo e advogado, que revolucionou o conceito de território. Para o autor, o território

não é apenas uma extensão física, mas uma construção social e histórica que reflete as interações entre as ações humanas e os objetos do espaço. Em sua perspectiva, o território é "uma entidade ativa, dotada de conteúdo técnico, político, cultural e econômico" que dialoga constantemente com as dinâmicas da sociedade (SANTOS, 2005). Assim, ele transcende a mera geografia, tornando-se palco e produto das relações de poder, das práticas culturais e das transformações econômicas.

O geógrafo também enfatiza que o território usado é um conceito central em sua obra, representando a materialização dos processos sociais que conferem significado ao espaço. Segundo ele, "o território são formas, mas o território usado são objetos e ações, sinônimo de espaço humano, espaço habitado" (SANTOS, 2005). Esse entendimento vincula o território à prática social, onde ele se torna uma arena de solidariedade e conflito, permeada por valores culturais, antropológicos e políticos.

Além disso, Santos introduz as noções de horizontalidades e verticalidades para explicar os fluxos e as redes que configuram o território na contemporaneidade. As horizontalidades referem-se às relações de contiguidade e proximidade geográfica, enquanto as verticalidades aludem às conexões distantes, mediadas por tecnologias e dinâmicas globais. Ele argumenta que essas dimensões são fundamentais para compreender como os jovens, especialmente os beneficiários de políticas públicas como o ID Jovem, experimentam o território, desafiando barreiras econômicas e culturais para acessar novos espaços de cultura, lazer e aprendizado.

Em suas elaborações, Milton propõe que o espaço geográfico seja considerado uma instância social, uma categoria de análise que permite o diálogo com outras áreas de conhecimento. Os conceitos de horizontalidade e verticalidades aparecem nos estudos de Milton Santos, é assim que chama novos processos de construção e funcionamento do território, para além da categoria "região". Para ele, as horizontalidades falam sobre contiguidade, sobre continuidade territorial, lugares vizinhos, enquanto as verticalidades seriam formadas por pontos fisicamente distantes uns dos outros, entretanto ligados por processos sociais.

Tais conceitos se relacionam a experiência juvenil de territórios nos quais podemos observar até no acesso a territórios outros, possíveis aos jovens de baixa renda a partir de uma política pública como o Programa ID Jovem, que estabelece critérios de

acesso a passagens interestaduais em ônibus, trens e navios, e também entradas gratuitas ou a custo reduzido em atrações artísticas, culturais e esportivas.

METODOLOGIA

Trata-se de uma pesquisa exploratória, de abordagem quanti-qualitativa, que utilizou como método a pesquisa documental e entrevistas através do uso de questionário via Google Forms e seguiu as etapas detalhadas a seguir:

Inicialmente foi realizada pesquisa documental para levantar o histórico de Políticas Públicas para as juventudes no contexto brasileiro e os aspectos históricos e legais do Programa ID Jovem. Nesse contexto, foram utilizadas fontes oficiais do governo federal que apresentavam as legislações em seus detalhes, como o “gov.br” e os portais da Câmara dos Deputados (<https://www.camara.leg.br/>) e do Senado Federal (<https://www12.senado.leg.br/hpsenado>). Os dados foram extraídos e colocados em uma tabela utilizando a plataforma “Planilhas Google”, contendo os seguintes dados: Nome do Programa/ Política Pública; Ministério/Secretaria de vinculação; Nº da Lei/Portaria/Decreto; Faixa etária de abrangência e Descrição da Política Pública.

Paralelamente, a pesquisa foi divulgada por meio de grupos e coletivos de jovens em redes sociais que tratam do “Programa ID Jovem”, em páginas privadas e institucionais no Instagram, nas redes sociais e entre grupos e pessoas no whatsapp. A proposta de pesquisa foi apresentada, convidando o público para a pesquisa e ficou disponível para receber respostas por 45 dias, entre setembro e novembro de 2024.

Existiu um bloco de perguntas composto por questões de caracterização do perfil dos participantes, e englobava aspectos como identidade de gênero, raça, sexualidade, renda, profissão, renda, local (cidade/estado/país) e forma de moradia e situação no mercado de trabalho. Um outro bloco continha questões abertas e fechadas relacionadas a utilização do ID Jovem nos quesitos de frequência de uso, tipos de uso, locais de emissão, percepção sobre o Programa e sua divulgação e dificuldades de uso.

Este estudo se propôs a analisar as narrativas a partir do olhar dos próprios jovens beneficiários do Programa, identificando se a partir desta política pública houveram, de fato, contribuições que apontem para uma redução de exclusões sociais a partir do acesso aos direitos teoricamente viabilizados pelo Programa e se vai de

encontro às necessidades de jovens de baixa renda, requisito obrigatório para a inserção e participação social.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

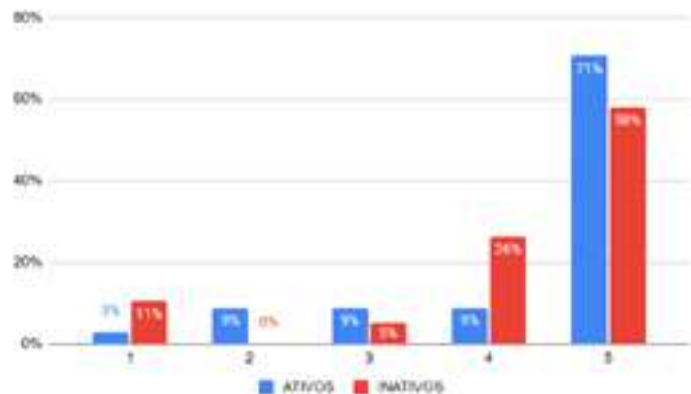
Foram obtidas no total 58 respostas, destas, 53 se adequaram aos critérios de inclusão (concordar em participar, ser brasileiro, ter entre 18 a 40 anos e ser ou já ter sido usuário de ID Jovem), sendo 34 jovens que ainda são usuários ativos e 19 pessoas que não são mais usuários o desta política pública, mas já foram, e serão chamado de “inativos”.

Em resumo, os participantes são, em sua maioria, mulheres cisgênero, pardas, heterossexuais (15%), seguidas de mulheres cisgênero brancas bissexuais (12%) entre o grupo de participantes com ID Jovem ativo e mulheres cis brancas heterossexuais (26%) ou bissexuais (16%) entre o grupo de participantes inativos. A maior parte das participantes é solteira, sem filhos e cursando algum nível de escolarização.

Os relatos obtidos apontam que o Programa ID Jovem, em geral, tem desempenhado um papel transformador na vida de pessoas, proporcionando acesso a oportunidades até então permeadas por limitações financeiras e territoriais, num claro processo de exclusão social.

Para a questão “Quanto você considera que o Programa ID Jovem foi importante para que você tivesse acesso a viagens?” Os participantes atribuíram notas de 1 a 5, sendo 1 “não foi importante” e 5 “foi fundamental”. Os resultados demonstram um alto grau de satisfação com relação ao acesso às viagens: 71% dos usuários ativos e 58% dos inativos consideraram o Programa fundamental para garantir este acesso. O gráfico comparativo a seguir apresenta os detalhes:

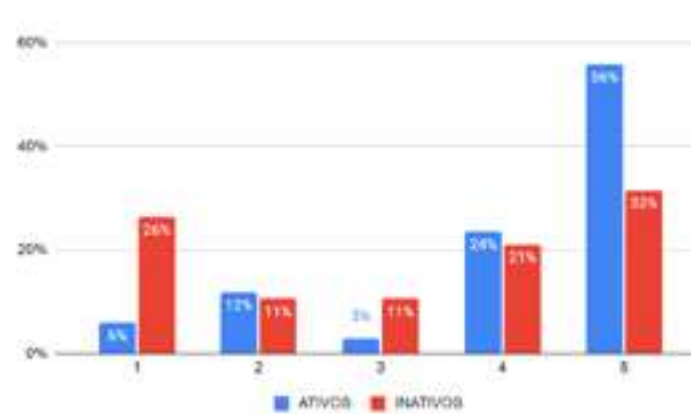
Gráfico 1: Percepção da importância do Programa ID Jovem para o acesso a viagens



Fonte: Elaborado pela pesquisa, 2024.

Ao avaliar a percepção da importância do ID Jovem para o acesso a atividades culturais e de lazer (Gráfico 2), os usuários ativos demonstraram uma percepção mais positiva, com 56% considerando o Programa fundamental. Entre os inativos, essa proporção é menor (32%). Uma análise mais aprofundada revela que 26% dos usuários inativos consideraram o Programa "não importante", o que pode ser explicado pela menor aceitação do ID Jovem por parte de alguns estabelecimentos nos primeiros anos de sua implementação.

Gráfico 2: Percepção da importância do Programa ID Jovem para o acesso atividades



culturais, esportivas e de lazer

Fonte: Elaborado pela pesquisa, 2024.

Em “Ensinando comunidade: uma pedagogia da esperança” (2021), bell hooks enfatiza que a educação deve ser um espaço de transformação social e pessoal, onde a esperança se traduz em ação coletiva para a construção de uma sociedade mais justa e inclusiva. A partir dos relatos obtidos neste estudo, se observou que para muitos beneficiários, o Programa permitiu alcançar outros patamares acadêmicos e culturais e evidenciaram o ID Jovem como um agente de inclusão social, oferecendo não apenas meios para o desenvolvimento acadêmico e profissional, mas também o crescimento cultural e pessoal. A possibilidade de mobilidade proporcionada pelo Programa foi decisiva para a continuidade da escolarização e profissionalização dessas pessoas, ressoando com a ideia de bell hooks (2021) de que a educação é um meio de resistir à opressão e fomentar um espaço de crescimento e empoderamento coletivo, como observado em algumas falas:

“dedico muito da minha experiência acadêmica e pessoal ao ID, viajei muito, fiz cursos e participei de congressos que possibilitaram eu ter hoje minha formação de excelência. Estudei no DF e no RJ pelo ID, e todos os demais estados tive vivências culturais que me engrandeceram demais”; “Só por ter ID Jovem faço meu doutorado, que é em Brasília. Morava no Paraná e consegui ID para fazer a prova.” (ID.30, 2024)

Do total de entrevistados, 81,13% responderam que atualmente estão estudando, em níveis de ensino variados. O Sistema de Seleção Unificada (SISU) e o Programa Universidade para Todos (PROUNI), dentre outros processos de seleções universitárias, facilitaram a inscrição de vestibulandos em Universidades diferentes de seu estado de origem através do ENEM. Alguns dos participantes relataram o uso do ID Jovem tanto para o deslocamento para vestibular, matrícula e mudança, quanto para visitas aos familiares:

“Utilizei para sair de SP e vir ao ES fazer minha matrícula na universidade federal do Espírito Santo” (ID.32, 2024)

“desde que mudei de estado para estudar e morar sozinha, todas as vezes que consigo visitar a minha família, é por ter a passagem com desconto, isso facilita que eu me mantenha

presente, mesmo muitas vezes não podendo financeiramente.”

(ID.1, 2024)

“Fazer o vestibular de música na UFMG em Belo Horizonte”;

“Utilizei para visitar minha família em São Paulo, no trajeto ES

<-> SP”. (ID.43, 2024)

Para além das questões de mobilidade, o relato aponta para uma política pública que amplia o acesso do beneficiário a realidades sociais, culturais e regionais de lugares distintos pelo país. bell hooks, em “Tudo sobre o Amor: novas perspectivas” (2021), nos fala que não há lugar melhor para aprender a arte do amor, como em comunidade. O combate às consequências individualistas e alienação promovidas pelo capitalismo devem passar pela promoção de formas de organizações sociais que estimulem a cooperação, valorizando o senso de pertencimento comunitário, seja na construção de espaços de convívio e também na elaboração e implementação de políticas públicas que promovam fortalecimentos de vínculos e convívio social. hooks (p.134) afirma ainda que se todas as políticas públicas fossem criadas sob uma ética amorosa, os programas seriam voltados ao bem estar de todos. No caso do ID Jovem, as viagens também permitiram a vivência de experiências transformadoras, como a de um beneficiário que relata:

“Totalmente graças a existência do ID Jovem, foi possível fazer minha viagem de mochilão por 1 ano e meio, durante esse tempo, todos os estados que visitei e assim as respectivas cidades foi através das passagens compradas com Id jovem. Eu ficava por volta de 20 dias a 2 meses em cada lugar, voluntariando e assim tendo hospedagem gratuita, se eu não tivesse o valor da passagem 100% custeado pelo Id jovem, isso nunca teria sido possível. Teve um impacto gigantesco na minha vida pois essas experiências de viagem mudaram minha perspectiva de vida, ampliaram a minha visão de tudo, realmente mudou a minha vida e isso é diretamente ligado ao Id jovem. Sou grata”. (ID.1, 2024)

Outras atividades de lazer, culturais e esportivas também foram mencionadas por diversos participantes, como nesses relatos:

“Utilizei o benefício para ir em shows que gostava como do Twice e ir a um jogo do Flamengo já quando morava no Rio.” (ID.15, 2024)

“Usei para ir em festivais, shows nacionais e internacionais em sp, rio e ES. Usei no cinema diversas vezes, em sp e no es. Usei pra entrar no sesc, em sp. Museu catavento, pinacoteca, entre outros.” (ID.32, 2024)

“Rock in Rio, Pinacoteca, Kinoplex Nova América, Peça Noviça Rebelde” (ID.11, 2024)

Na obra “Quarto de despejo - Diário de uma favelada” (2014), Carolina Maria de Jesus narra em forma de diário sua vivência na favela do Canindé em São Paulo, na década de 50, e retrata sua realidade e a de seus vizinhos atravessadas por extremas privações em um duro processo de exclusão, que impede a pessoa pobre de gozar, inclusive, do lazer e do descanso. A vivência periférica também apareceu nas narrativas dos participantes da pesquisa:

“Eu saí da periferia de SP, o id jovem me proporcionou muitas oportunidades de frequentar meios artísticos e culturais. A carteirinha de estudante era paga, o id gratuito, sempre utilizei dele.” (ID.32, 2024)

O relato demonstra o impacto do Programa para jovens que, como esse participante, vem de áreas periféricas onde os processos de exclusões sociais como a escassez de oportunidades de lazer, educação e cultura são, em geral, evidentes. A fala ressalta que a alternativa para esse acesso era a carteirinha de estudante paga, um custo que, para muitos jovens de baixa renda, representa uma barreira intransponível, além da obrigatoriedade de que o jovem esteja inserido em uma instituição de ensino, o que não é obrigatório para o acesso ao ID Jovem.

Bader Sawaia (2004), em sua obra “As artimanhas da exclusão”, destaca que a exclusão não se refere apenas à falta de dinheiro, mas inclui também aspectos culturais, políticos e psicológicos. Sawaia acredita que a exclusão é mantida por artimanhas que normalizam e legitimam as desigualdades. Em Quarto de despejo, Carolina Maria de Jesus narra um episódio em que foi no açougue e ao pedir banha, produto pelo qual ela pagaria, o atendente a respondeu que não tinha, mas que logo em seguida entrou um

“japonês” e teve seu pedido, banha, atendido. Carolina então escreveu: “Voltei para a favela furiosa. Então o dinheiro do favelado não tem valor?” (p. 131).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não cabe aqui a ousadia de se afirmar que, considerando a amostra de apenas 53 participantes em um universo potencial de 16.568.704 de jovens com perfil para utilizar o benefício (SNJ,2024), daremos conta de definir que o Programa de fato reduz exclusões sociais em toda a sociedade brasileira. Considerando a amostra, os resultados obtidos apontam que para a maior parte dos usuários entrevistados, entre os ativos e inativos, o Programa ID Jovem favoreceu o acesso a viagens, atividades culturais, de lazer e esportivas e também a escolarização e profissionalização de alguns, com impacto em sua formação e renda e o acesso a novas culturas, realidades e territórios, concluindo que, para o grupo de participantes desta pesquisa, o Programa ID Jovem de fato contribuiu para a redução de alguns dos processos de exclusões sociais.

Este estudo, desde a sua concepção, se propôs a analisar as narrativas a partir do olhar dos próprios jovens beneficiários do Programa e os relatos obtidos a partir dos formulários já demonstram a necessidade do debate. Identificar se a partir desta política pública houveram, de fato, contribuições que apontassem para uma redução de exclusões sociais a partir do acesso aos direitos teoricamente viabilizados pelo Programa e se vai de encontro às necessidades de jovens de baixa renda, é também fazer uso da academia a favor do desenvolvimento de políticas públicas efetivas na redução destas exclusões sociais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMO, H. Branco, P. (org). Retratos da juventude brasileira. Instituto da Cidadania/Fundação Perseu Abramo. São Paulo, 2005.

BOCK, A.M.B.B., GONÇALVES, G.M., FURTADO, O. (Org). A Psicologia Sócio-Histórica: uma perspectiva crítica em Psicologia. São Paulo: Cortez, 2001.

BRASIL, Secretaria-Geral da Presidência da República - SGPR. Decreto Decreto nº 8.537, de 5 de outubro de 2015.

BRASIL. Secretaria-Geral da Presidência da República. ID Jovem. [Brasília]: SGPR, [2024?]. Disponível em <https://www.gov.br/secretariageral/pt-br/juventude/idjovem>. Acesso em 21 dez. 2024.

BRASIL, Secretaria Nacional de Juventude. Guia de Políticas públicas para a juventude, Brasília: Secretaria Geral da Presidência da República. Brasília, 2006.

BRASIL, Secretaria Nacional de Juventude. Estatuto da Juventude. Lei 12.852 de 5 de agosto de 2013.

CAMARGO, D. R., PELACANI, B., FARIA, R.S., MIRANDA, C., & COSTA, S. L. Psicossociologia com comunidades: abordagens sentipensantes como emergência na América Latina. Pesquisas e Práticas Psicossociais, 16 (2), São João del-Rei, abril-junho de 2021.

CIAMPA, A. C. Identidade. In LANE, S. T.M.; CODO, W. (Org.) Psicologia Social: o homem em movimento. São Paulo: Brasiliense, 1984.

GROPPO, L. A. Juventudes e políticas públicas: comentários sobre as concepções sociológicas de juventude. Desidades, Rio de Janeiro, v. 14, p. 9-17, mar. 2017.

HOOKS, B. Tudo sobre o amor: novas perspectivas/bell hooks; trad. Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2021.

HOOKS, B. Ensinando comunidade: uma pedagogia da esperança; tradução Kenia Cardoso. São Paulo: Elefante, 2021.

JESUS, Carolina Maria de. Quarto de despejo: diário de uma favelada. 10. ed. - São Paulo : Ática, 2014. 200p.

LIMA, A.I.B., (org).et.al. Cartas para Vigotski: ensaios em Psicologia Clínica histórico-cultural. Fortaleza, CE: EdUECE, 2020.

PAIS, J. M. **Culturas juvenis**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1993.

SANTOS, M. O retorno do território. In: OSAL : Observatorio Social de América Latina. Ano 6 no. 16 (jun.2005-). Buenos Aires : CLACSO, 2005- . -- ISSN 1515-3282.

SAWAIA, B. (org.). As Artimanhas da Exclusão: Análise Psicossocial e Ética da Desigualdade Social. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.

VIGOTSKI, L.S. Psicologia da Arte. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

VIGOTSKI, L.S. Formação Social da Mente. São Paulo, Martins Fontes, 2007.

VIGOTSKI, L.S. A Construção do Pensamento e da Linguagem / Lev Semenovitch Vigotsky: trad. Bezerra P. - 2ª ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2009.

TENSÕES DA POLÍTICA CULTURAL NA PERIFERIA: TERRITORIALIZAÇÃO E A PARTICIPAÇÃO SOCIAL A PARTIR DO CENTRO CULTURAL BOM JARDIM EM FORTALEZA

Caio Anderson Feitosa Carlos¹

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo compreender os processos de tensões e transformações da política pública de cultura desenvolvida em um equipamento de base comunitária localizado na periferia de Fortaleza. Concentra-se na experiência de participação e controle social e as tensões que levaram a um reposicionamento político e orçamentário da política. A pesquisa é de natureza qualitativa, apoiando-se em documentos públicos, matérias de jornais e referências bibliográficas. Conclui-se que houve uma confluência política entre o padrão de gestão adotado pelo Estado do Ceará nos últimos 10 anos, orientado para a diversidade e a inclusão; e os processos locais de defesa do equipamento e controle social, territorializando a experiência do Centro Cultural, mesmo de modo tardio, fortalecendo a relação com a comunidade e suas referências culturais.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas culturais. Inclusão e diversidade. Participação. Territorialização.

SITUANDO A ANÁLISE

Em junho de 2016, o Governo do Estado do Ceará aprovou o Plano Estadual de Cultura, sob a forma da Lei 16.026. A publicação do documento, com as diretrizes e metas para 10 anos da política estadual de cultura, traz uma folha de rosto em que são listadas as autoridades estaduais, os servidores e suas respectivas funções na Secretaria da Cultura, os equipamentos culturais da incipiente rede que se formava, seus gestores e o quadro de diretores da Organização Social que fazia a gestão de parte dos espaços culturais da Secretaria.² Fato curioso é que não se faz menção ao Centro Cultural Bom Jardim, o único que não é mencionado, mas que tinha sido inaugurado há 10 anos. O Plano Estadual, pela

¹É Analista de Gestão Cultural da Secretaria da Cultura do Ceará, lotado na Coordenadoria da Rede Pública de Equipamentos Culturais, sociólogo, mestre e doutorando em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará. Email: caio.feitosa13@gmail.com.

²Para consulta e verificação, ver a publicação integral do Plano:

<https://www.secult.ce.gov.br/wp-content/uploads/sites/43/2018/10/plano-estadual-de-cultura-secult-ce.pdf>.

abrangência estratégica, não cita diretamente e especificamente qualquer dos equipamentos. Todavia, merece destaque esse vazio institucional na apresentação de um dos principais documentos públicos das políticas do Estado.

Este fato é indicativo das tensões que foram instaladas em torno do equipamento e das políticas culturais do Estado no ano anterior, em 2015, na região compreendida como Grande Bom Jardim. A primeira questão levantada pela experiência de ação coletiva que nasceu em 2015, intitulada de Fórum de Cultura do Grande Bom Jardim, era de que o equipamento não tinha lugar nas políticas culturais do Estado.

Neste texto, pretendemos fazer uma análise panorâmica do desenvolvimento das políticas desenvolvidas pelo equipamento ao longo de seus 18 anos, compreendendo os padrões e expressões da ação pública das políticas culturais nos últimos 20 anos, o que demarca um interstício de pelo menos 6 gestões estaduais (compreendendo o processo de planejamento, implantação e desenvolvimento das políticas entre 2004 a 2024). Nossa análise centra-se, sobretudo, na tentativa de compreender se o equipamento, que foi a primeira experiência de descentralização das políticas culturais do Estado, com base na periferia, empregou, em suas práticas e ações um processo de ampliação, diversidade e diálogo comunitário capaz de alterar padrões mais hierarquizados e concentrados presentes na distribuição das oportunidades e bens culturais. Ou seja, se a opção pela agenda operou uma *descentração* das políticas culturais, em contrapondo, com os vieses hegemônicos empregados de centralização territorial, pouco diversidade e de baixa inserção entre os diferentes públicos, sujeitos e populações do Estado. E compreender o processo *descentração* passa pela significação dos referentes de arte e cultura, suas orientações políticas.

Trata-se de um experimento de pesquisa qualitativa (Flick, 2004), que dialoga com referências da sociologia, da administração e das políticas públicas, para situar os processo de definição da agenda, compreendendo a demarcação pública do problema e a produção das alternativas, do seu programa de ação (Capella, 2018). A pesquisa é de base bibliográfica, tendo fontes de pesquisas correlatas, as indicações teóricas, metodológicas da área, além da pesquisa junto a documentos públicos, orçamentos e matérias de jornais e sites sobre a dinâmica dos eventos.

UM EQUIPAMENTO DE CULTURA NA PERIFERIA DA CIDADE

O Grande Bom Jardim, localizado na franja periurbana do sudoeste de Fortaleza, faz divisa com as cidades de Caucaia e Maracanaú. A ocupação urbana da região começou nos

anos 1950, com a formação de pequenas comunidades em antigas fazendas. Nos anos 1970, 1980 e 1990, a ocupação se intensificou com loteamentos populares, ocupações urbanas e a construção de conjuntos habitacionais. Atualmente possui uma população de mais de 220 mil habitantes, na sua maioria jovens (0 a 29) anos; trabalhadores informais e um contexto de pobreza e desigualdade persistente, somados à alta concentração de homicídios e conflitos territoriais, que ameaçam a vida sobretudo de adolescentes e jovens.

O Rio Maranguapinho é um marco importante da região e um esteio da paisagem natural e cultural. A territorialização do Grande Bom Jardim, como fenômeno cultural de apropriação social do lugar pelas populações que o ocuparam, é em grande parte marcada pelo rio e seus afluentes. Pesquisas mostram que a região foi ocupada secularmente por populações indígenas e tradicionais. Mapas da ocupação holandesa na capital cearense indicam que a região era utilizada para plantações de mandioca no século XVII (Amorim, 2013), no caminho do seu rio, plantações realizadas pelos indígenas e que serviram à base colonial. Além disso, as populações indígenas resistiram nos territórios da cidade vizinha, Caucaia e Maracanaú, os Tapeba e Pitaguary respectivamente, resistindo com ao genocídio, massacres e toda violência secularmente instalada. De igual modo, comunidades Quilombolas também se formaram na região, especialmente em Caucaia, em áreas de serras muito próximas ao território.

Esses trânsitos influenciam a ocupação do território que hoje é conhecido como Grande Bom Jardim e se complexifica o processo de explosão demográfica e periferização dos últimos 40 anos. É um território secularmente ocupado, com registro de populações originárias e tradicionais, que sofreu amplo processo de adensamento na década de 70. Hoje é caracterizado pela riqueza e diversidade cultural, a presença de diversos grupos e coletivos artísticos, de manifestações da cultura popular, de expressões afro-brasileiras, sendo umas áreas de maior concentração de terreiros de umbanda na cidade (Almeida, 2014) e com a presença de Mestres da Cultura, tendo quatro pessoas reconhecidas como Tesouros Vivos da cultura cearense.

Os relatos sobre a *definição da agenda*³ que levou a decisão de construir um centro cultural na periferia da cidade são múltiplos. Por um lado, os gestores atribuem a suas escolhas e composição estratégica de seus planejamentos; por outro, atores sociais da

³Compreendemos o conceito de definição da agenda a partir das indicações Capella (2018): (...) podemos afirmar que atualmente o termo agenda refere-se a uma “coleção de problemas, entendimentos sobre causas, símbolos, soluções e outros elementos de problemas públicos que chamam a atenção do público e de funcionários públicos” (Ibidem, p. 30).

comunidade local atribuem aos processos de ação coletiva instaurados como sendo o motivador do que conformou a vontade pública, observando a necessidade social abrangente a intensa produção cultural local. A partir do que está documentado em diversos trabalhos, pode-se inferir que a decisão derivou na interação entre as duas perspectivas, tanto se tinha um contexto de gestão pública que estabeleceu a descentralização das ações como prioridade, como também se registrou um intenso processo de organização da comunidade em torno de diversas agendas, dentre elas a cultura⁴.

Alguns registros datam que a decisão foi formada no interior do Governo Lúcio Alcântara (2003/2006), cuja liderança da Secretaria da Cultura era da Secretária Cláudia Leitão. Raquel dos Santos (2013) remonta que a comunidade, já discutia, em torno de articulações de uma agenda de desenvolvimento local, a proposição de construção de um centro cultural com o governo de Beni Veras (2022), antes, portanto, do governo Lúcio Alcântara. Após intenso conflito para definir qual bairro se localizaria o equipamento, se Palmeiras ou Bom Jardim, decidiu-se que seria neste último (Moura, 2014, p. 125).

Em 2003 foi apresentada a Política de Desenvolvimento Local do Grande Bom Jardim⁵, instrumento comunitário de planejamento, em que a cultura é dimensionada como vetor para o desenvolvimento e a coesão social dos bairros da região, fazendo constar a diversidade das expressões e dos modos de fazer artístico e cultural.⁶ Ou seja, a projeção dos direitos culturais das populações de periferia na ordem da agenda sistêmica para o Estado.

No governo de Lúcio Alcântara, sob a liderança de Cláudia Leitão, que a decisão foi tomada e as obras foram iniciadas e o equipamento foi inaugurado. Em resumo, é importante destacar que a gestão Lúcio Alcântara/Claudia Leitão ficou marcada pela proximidade política e conceitual com a gestão do Ministro Gilberto Gil, a despeito das diferenças partidárias encontradas entre o PSDB e o PT da época. A priorização de sua atuação concentrou-se na interiorização, na valorização das culturas tradicionais e populares e na descentralização, o

⁴Sobre a memória social acerca da decisão política de construção do Centro Cultural Bom Jardim, ver o trabalho de Moura (2012) e sobre os movimentos sociais no Grande Bom Jardim e suas ações coletivas, apoiamos-nos nas referências de Almeida (2014) e Carlos (2014). O Trabalho de Santos (2013) é outra indicação importante que documenta esse processo.

⁵A política de Desenvolvimento Local do Grande Bom Jardim se trata de um documento de diagnóstico sobre a realidade local com um conjunto de propostas e projetos estruturantes para o desenvolvimento da região. O trabalho foi desenvolvido pela referida Rede, que envolvia à época 72 organizações (Santos, 2013; Carlos, 2014; Almeida, 2014).

⁶Antes, porém, a região já contava com o Projeto ABC, do governo do Estado, que desenvolvia formação em diversas áreas e linguagens, incluindo arte e cultura. Com esta iniciativa está associado ao Circo Escola, pioneiro na formação circense e com articulação com outras linguagens, a exemplo da dança e do teatro. Muitas crianças e adolescentes, pelo contato com o Circo Escola, foram para outras experiências de formação circense, em teatro e grande parte para a Escola de Dança e Integração Social de Crianças e Adolescentes.

que a distingue das práticas das gestões anteriores. São marcas desse período, um processo de institucionalização da política cultural, cujo desenho do Sistema Estadual de Cultura, as leis dos sistemas setoriais, a criação do Programa Tesouros Vivos da Cultura, com titulação do notório saber aos mestres da cultura, foram criadas.⁷

Outro marco conjuntural do período foram as inovações e transformações que o Governo Lula representou para as políticas culturais sob liderança do ministro Gilberto Gil. Observando as “tristes tradições” das políticas culturais no Brasil, proposta por Rubim (2015), marcadas pela ausência e negligência do Estado na direção orientação política, como oferta privilegiada; pelo autoritarismo, a despeito de certa regularidade empreendida nos períodos autoritários do Estado Novo (1937-1945) e ou da Ditadura Civil-Militar de (1964-1985), como instrumento de legitimação e controle de seus interesses políticos para coesão e projeção da ideia de nação; a instabilidade, marcadas por descontinuidades, com constantes mudanças de rumo e falta de planejamento de longo prazo (Rubim, 2015); observou-se uma nova frente histórica que marcaram as políticas culturais.

A gestão do Ministro Gil além de apresentar um novo conceito de cultura para vencer perspectivas autoritárias e elitistas (Reis; Segata, 2021), imprimiu processos de gestão que demonstram um esforço de superação das tristes tradições que compõem a reflexão de Rubim (2015), exatamente porque fica evidenciado: um o papel ativo do Estado na formulação e implementação de políticas culturais, em contraste com a submissão ao mercado observada no governo anterior; a própria dimensão da ampliação do conceito de cultura, cuja visão "antropológica" de cultura, abrangendo não apenas a cultura erudita, mas também as culturas populares, indígenas, afro-brasileiras, de gênero, das periferias, midiáticas e digitais; o incentivo à democratização e Participação Social, promoveu a participação da sociedade civil na formulação de políticas culturais; a institucionalização da formulação de uma política cultural perene e a profissionalização, por meio da criação Sistema Nacional de Cultura (SNC) e Plano Nacional de Cultura (PNC) (Rubim, 2007).

Para este trabalho, interessa, sobretudo a categorização pelas novas perspectivas apresentadas, ao mesmo tempo em que as críticas dos períodos anteriores - ou seja, nossas tristes tradições - e os novos anúncios apresentados pela visão ampliada e democrática para a política cultural, enfatizando a diversidade cultural e a inclusão de grupos marginalizados,

⁷Barbalho (2008), aponta que a questão identitária foi um conceito-chave que guiou as ações da Secult nos anos 1960 e 1970, e continuou a influenciar as políticas culturais na marca da gestão de Cláudia Leitão. Os gestores públicos justificam investimentos na cultura popular como uma forma de fortalecer e promover a identidade regional, ou a "cearensidade", ou ainda apoiando-se na necessidade de promover a diversidade e inclusão social com o aporte da política de cultura por meio da descentralização (Moura, 2012).

como populações afro-brasileiras, indígenas, mulheres, LGBT e comunidades periféricas, abrangendo todas as expressões simbólicas e criativas do povo brasileiro (Reia; Segata, 2021; Rubim, 2007, 2008, 2020; Calabre, 2009).

Cláudia Leitão, no Governo Lúcia Alcântara, inaugurou o Cultural no compasso de suas intenções de descentralização das políticas culturais cearenses, amplamente baseadas na capital e na sua área central. No entanto, nenhum programa de ação ficou registrado para sua posterior execução, de maneira que se pudesse perceber que o planejamento alinhava a descentralização territorial de modo efetivo.

Raquel Honório (2014) desenvolveu uma importante pesquisa sobre o desenvolvimento do projeto de formação Centro Cultural Bom Jardim e as políticas de combate à pobreza, fonte de financiamento estrutural das ações do Centro durante 16 anos, única e principal ação no período. Entre os anos de 2007 a 2015 pode ser lido como o primeiro período de realização do seu padrão de atuação. Foram dois governos Cid Gomes, com diferentes Secretários da Cultura, ficando marcado, a despeito das inovações e transformações vindas de Brasília no governos petistas, pela descontinuidade e baixa abrangência e relevância de sua formulação, ainda que programas e ações tivessem tido relativa continuidade exatamente pela conjuntura nacional e toda a construção e organização do governo anterior, como os Pontos de Cultura, o Programa Cultura Viva, por exemplo.

Honório (2014) apresenta em seu trabalho um apanhado da avaliação de suas ações formativas em confronto com intencionalidade de combate e enfrentamento à pobreza e à vulnerabilidade social. Sua crítica aponta que as ações de formação, sem necessária coordenação pedagógica, sem os recursos condizentes com a demanda e a intencionalidade de profissionalização, com forte descontinuidade de um ano a outro, colocariam em risco o discurso anunciado de cidadania pelas experiências de formação e acesso a bens culturais, em razão da baixa densidade da ação pública desenvolvida. Apesar da expectativa da comunidade e das promessas contidas nos programas de trabalho, as ações do Centro ficaram marcadas pela precarização de suas ofertas, expressa na descontinuidade, na baixa formulação pedagógica e nos vínculos profissionais precários (alta rotatividade pelo perfil de prestação de serviço sazonal).

A principal fonte dos recursos para suas ações finalísticas advinha do Fundo de Combate à Pobreza, de maneira que o conceito de cultura operado baseava-se fortemente no discurso de que cultura era estratégia, um dispositivo para o enfrentamento às desigualdades e às vulnerabilidades sociais, em contraponto a um esforço de formação que não apenas

contribuiria para experiência livre de acesso aos bens culturais, para formação de repertórios, mas que tivessem convergência para a profissionalização de setores populares vulneráveis. Já se aludia a diversidade cultural local, as referências culturais de arte apresentadas pelas populações do território.

Os próprios profissionais envolvidos no desenvolvimento das ações do Projeto Jardim de Gente reconheceram os limites do modelo adotado entre os anos de 2007 e 2014. Durante esse período, buscaram aprimorar o programa de formação por meio da construção de um plano pedagógico de uma avaliação mais abrangente do Centro Cultural Bom Jardim (CCBJ). Para isso, implementaram uma atividade chamada Fórum do Centro Cultural Bom Jardim, que convidou a comunidade e os alunos das ações formativas a participarem de uma avaliação ampla do equipamento cultural em que despontam elementos críticos sobre sua descontinuidade, a desorganização pedagógica e o baixo orçamento, como mencionados, desapontando o próprio conceito de cultura derivado da intervenção em voga no equipamento.

UMA INFLEXÃO CHAMADA PARTICIPAÇÃO E CONTROLE SOCIAL

A inflexão nesse processo ocorreu em 2015, quando aparecem na mídia local um conjunto de críticas ao funcionamento irregular e insuficiente do equipamento na leitura da comunidade. Artistas, produtores e membros de organizações sociais apresentaram-se como um coletivo intitulado como Fórum de Cultura do Grande Bom Jardim, organizando uma manifestação no principal equipamento de cultura do estado, no Centro Dragão do Mar, para denunciar a situação do espaço homônimo na periferia da cidade.

Do conjunto de discurso captados, alguns referentes chaves para compreender a reclamação local com a condução da política: “o equipamento não tem lugar política cultural”; não funciona no horário adequado às necessidades da comunidade, nem no mesmo padrão do Centro Dragão do Mar”; o orçamento é insuficiente; “é o primo pobre”; não compreende a comunidade e sua realidade; uma postura colonial na agenda cultural; o modelo de gestão não é bom em uma crítica direta ao modelo da organização social; precisa ter participação da comunidade; a “estrutura está ruim e precisa de reforma”⁸.

A manifestação rendeu uma rápida reunião com a Secretaria da Cultura que em diálogo sobre os pontos estabeleceu, ainda em 2015, uma agenda para reformar o

⁸Essas chaves críticas foram retiradas de cartas públicas, sobretudo, do Fórum de Cultura do Grande Bom Jardim, contido em suas redes sociais e no espaço que ganharam na imprensa local. Seus espaços nas redes sociais são: <https://www.facebook.com/forumdeculturagbj/> e <https://www.instagram.com/forumdeculturagbj?igsh=bWY3aTRhcXc1cDFi>.

equipamento e mudar seu quadro de gestão. A gestora que ficou de 2006 a 2015 foi transferida e novos profissionais foram designados. Ainda assim o conflito não cessou durante o ano, foi solicitado que as ações não parassem com a reforma, o que fez com as atividades fossem itinerantes pelo bairro, em associações, espaços públicos e nas praças. E que se estabelecesse um canal oficial de participação, o que acarretou na edição da primeira portaria da Gestão Compartilhada.⁹

Após esse processo, novas tensões e conflitos foram estabelecidos, que em resumo passaram pelos seguintes tópicos: repensar o conceito, as estratégias e formulação sobre o que era o Centro Cultural, sua intencionalidade e sua relação às políticas culturais; novos patamares orçamentários para diminuir a intensa precarização dos profissionais prestadores de serviços ou autônomos e em patamar salarial diferentes dos outros equipamentos, seleções públicas que incluía também o pedido para que a comunidade, sobretudo o Fórum, participasse dos processos de seletivos - uma tensão em torno da presença e garantia de perfis da equipe pudessem ter origem do território.

Após o primeiro grande período de conflito do equipamento, processada a reforma, foi criada uma Diretoria de Cidadania Cultural, na estrutura da Organização Social, que respondia pelo equipamento. A primeira grande construção conjunta foi o processo participativo para elaboração do Projeto Político Pedagógico do equipamento, compreendido não apenas para seu programa de formação, mas um documento orientador, de formulação sobre o equipamento e seus vários programas. Um processo iniciado em 2016 e concluído, depois de alterações no escopo do documento e das gestões do equipamento, apenas em 2021.

Em nova missiva crítica em 2017, em um processo de transição de gestores, o Fórum lançou nova carta atualizando suas críticas:

O Centro Cultural Bom Jardim (CCBJ) é um equipamento público de cultura no Grande Bom Jardim, inaugurado em 2006, que interage prioritária e principalmente com a população desse território, mas não só, deve e está conectado com a cidade. Nos últimos anos vem passando por diversas dificuldades, que culminaram com períodos fechados, estrutura desgastada, fracas opções de programação e de formação cultural, sem uma política-pedagógica contextualizada com o território e um plano de formação de plateia, resultado da ausência de prioridade e de planejamento por parte da SECULT e do Instituto Dragão do Mar.¹⁰

⁹Esta foi a Portaria 119/2015, que basicamente constituiu o que chamou de Gestão Compartilhada, um espaço para o diálogo e a participação da comunidade na gestão no equipamento, discutindo suas ações e diretrizes, basicamente nomeando o Fórum, entendido como coletivo amplo, como mediador e representantes desta relação.

¹⁰Esta carta encontra-se registrada no site do Jornal O Povo e o conflito político instaurado também documento em matéria do mesmo jornal. Para acesso à carta, ver: <https://mais.opovo.com.br/jornal/vidaarte/2017/02/carta-aberta-o-ccb-j-e-nosso.html>. Quando a matéria sobre a matéria e as posições da Secretaria da Cultura e do Instituto Dragão do Mar, ver: <https://mais.opovo.com.br/jornal/vidaarte/2017/02/artistas-cobram-participacao-em-gestao-do-bom-jardim.html#h2href:eyJ0aXR1>.

O texto sugere que o modelo de política cultural proposto pelo Fórum enfatiza a importância de considerar o local, sua diversidade, história e memória como elementos centrais para a definição de políticas culturais, uma ausência de priorização de uma definição política do equipamento no contexto da estratégia estadual para a cultura, reafirmando os problemas de estrutura, da formação e da ação cultural ofertadas como entregas que “enfrentam dificuldades”. Conclui uma forte afirmação da territorialização do lugar e o associando à uma crítica para que o Estado estabelecesse um escuta valorizando estes termos. Por fim, o texto destaca a importância de uma política cultural que compreenda e enfrente as dimensões da violência, pobreza, fome e vulnerabilidades sociais presentes no território, mas não esvazie seu pensamento e sua diversidade cultural. Em resumo, o modelo de política cultural defendido pelo Fórum busca integrar a diversidade local, a formação cultural contextualizada e o enfrentamento das vulnerabilidades sociais, com base nos direitos humanos, com ênfase política no local.

Quase 15 anos após as inovações no conceito de cultura, dos programas exemplares inaugurados no Ceará e pelo Ministério da Cultura, a comunidade local do Grande Bom Jardim estava lembrando à gestão estadual de que o único equipamento de cultura do Estado na periferia, àquela época, estava desconectado de sua promessa, de ser um equipamento descentralizado, baseado e potencializador da experiência de cultura das populações da periferia.

Evidentemente, o texto do Fórum e sua performance política se insere em um contexto local de territorialização dos sujeitos sociais das periferias na afirmação positiva dos seus territórios, da afirmação de territorial em que querem ser vistos como produtores de arte e cultura, como lugar de memória, cultura e patrimônio relevantes no contexto da construção da cidade. Ou seja, em que a dimensões da arte e da cultura são expressões máximas das disputas simbólicas estabelecidas frente às batalhas igualmente simbólicas contra a indignidade territorial fruto da ampla exposição ao signo de lugar pobre e violento; batalhas reais pelo direito à vida no contexto da intensa conflitualidade de grupos armados e do próprio Estado regulando a vida e a morte. Há uma politização em máxima potência que durante vários anos acendeu as diversas gestões do equipamento e da gestão estadual na invenção de alternativas e decisões que reposicionaram o equipamento no contexto das políticas públicas do estado.

E quando se observa duas variáveis básicas para compreender o estado da arte que se encontra o equipamento, é possível dizer que o conflito estabelecido encontrou eco. Os programas do equipamento sofreram importantes transformações, de tamanho, orçamento,

formulação e, assim, de concepção.

Honório (2014) destacou o incipiente organograma da equipe presente em 2012, em um quadro que se repetia desde sua inauguração, dois núcleos administrativos e o de formação, o único finalístico. A partir de 2017, o equipamento aperfeiçoou sua ação de formação, passando a ser um Programa, com ofertas básicas, intermediárias e longa duração, além de oportunidades de pesquisa e criação e caminhou para formatação de curso técnicos profissionalizantes devidamente registrados, e hoje possui uma Escola de Cultura e Arte; formou-se o Programa de Ação Cultural, com linha curatorial, com programas públicos de seleção da programação e festivais calendarizados, que dialogam com as dimensões estéticas do território; constituiu um Núcleo de Articulação Técnica Especializada (NArTE), responsável pela atenção social do CCBJ e “tem como foco desenvolver, por meio da arte educação e da cultura, o combate às violações de direitos e o fortalecimento dos Direitos Humanos no território do Grande Bom Jardim”; e conta ainda com o setor de comunicação e um administrativo. Ou seja, são três gerências finalísticas, duas áreas meio, somadas a Superintendência Executiva do equipamento¹¹. Cada área possui diversos programas e projetos que expressam a força da formulação de uma política renovada e mais conectada ao território e suas populações.

O orçamento do Centro Cultural entre os anos 2007 a 2015, nos levantamentos feitos por Honório (2014), para o programa de formação foi de um crescimento médio de 5%, cuja atualização não permite expressar mudanças significativas. Observando os anos bases de 2015 e 2024, o crescimento proporcional foi de 417%, observando o crescimento médio proporcional entre 2015 e 2024 de 26,07%, mesmo atravessando pequenas diminuições em razão da reforma em 2015 e da pandemia em 2021. O orçamento saiu de R\$ 2.133.441,69, em 2015, para R\$ 11.875.250,00, em 2024. Há uma nova realidade orçamentária que acompanhou o processo de redefinição pedagógica, conceitual e a própria atuação territorial do equipamento.

Evidente que parte da explicação pode estar ancorada nos conflitos que foram expostos de forma resumida, no processo de interação democrática pelo exercício de participação e controle social da comunidade. Todavia, é preciso também localizar o marco das gestões iniciadas em 2015 no Ceará, no governo Camilo Santana (2015 a 2022), Izolda Cela (2022) e agora Elmano de Freitas (2023-), em que foi Secretário Fabiano Piúba e, atualmente, é Luisa Cela, executiva da gestão Fabiano, e que foi diretora do Centro Cultural

¹¹Organograma oficial do equipamento, presente em site:
<https://ccbj.org.br/sobre-nos/centro-cultural-bom-jardim/>

Bom Jardim de 2015 a 2017.

Este foi um período de retomada para uma perspectiva de política cultural que apostou na continuidade, no planejamento e estruturação das condições para fortalecimento institucional e de projeção da política pública de cultura no Ceará e no Brasil. Após a experiência da Cláudia Leitão, a conexão com uma perspectiva estadual, descentralizada, de projeção pública da política e de sua consequente institucionalização, deveu-se ao esforço de gestão iniciado em 2015 e ainda em curso, pela continuidade dos governos do PT.

As marcas da gestão, estão na retomada fortalecimento institucional da Secretaria, que aprovou seu Plano Estadual de Cultura, a reformulação de seus marcos normativos, o mais importante foi a atualização da Lei do Sistema Estadual de Cultura que passou ser uma Lei Orgânica da Cultura e o Código do Patrimônio, e a realização do primeiro concurso público da Secretaria; a ampliação do orçamento da Secretaria (365%), que investiu quase R\$ 1 bilhão de reais¹², em programas e ações, da ampliação de seus equipamentos culturais, construindo a ideia de uma rede pública de equipamentos culturais, que ganhou mais 11 equipamentos, 4 deles no interior do estado.

Seus documentos norteadores, a exemplo do Plano Estratégico de 2019 a 2022, apontava a seguinte compreensão:

(...) uma percepção de que o Nordeste – e o Ceará em relevo – é uma luz acesa no e para o Brasil com suas políticas de culturas fundadas nos princípios da democracia, da liberdade e da diversidade em sua plenitude étnica, cultural, territorial, sexual e religiosa com ênfase nas políticas afirmativas, inclusivas e acessíveis de cidadania cultural e de inventividade artística. (Plano Estratégico, Secult, 2019, p. 5)

Sendo assim, quando elaboramos nosso plano de gestão, tínhamos a consciência plena de que estaríamos executando políticas culturais e exercitando a cultura política partindo dos princípios da diversidade, da acessibilidade, da cidadania, da democracia, da liberdade de expressão e das políticas afirmativas. Nesse caminho, desenvolver as políticas culturais foi um exercício da cultura política como dimensão vital para a democracia e para a garantia do direito à cultura e às artes não só no Ceará, mas no Brasil. (...) A cultura, como disse certa vez Gilberto Gil, é no mínimo dois. Portanto só podemos pensar em fazer cultura no plural na nossa relação com o mundo e com o outro.. (Secult, 2022, p.6).

Esses documentos evidenciam a influência direta das transformações iniciadas em 2003, no governo Gilberto Gil. Observa-se um pensamento voltado para a valorização da diversidade da produção e da expressão cultural do estado, sua conexão com o contexto nacional, a valorização da cultura popular, cidadania cultural e da diversidade étnica, com isso

¹²“Foram injetados R\$ 875 milhões nas ações diretas de fomento às artes e na Rede Pública de Espaços e Equipamentos Culturais do Estado do Ceará (Rece); R\$ 139 milhões nos editais do Fundo Estadual de Cultura (FEC), R\$ 134 milhões nos editais do Mecenato Estadual e R\$ 69,2 milhões nos editais da Lei Aldir Blanc Ceará. Em obras, o Governo do Estado aplicou R\$ 153 milhões na construção do novo MIS, Centro Cultural do Cariri, Estação das Artes, Pinacoteca, Centro de Design, Mercado de Gastronomia e Museu Ferroviário, ampliando assim a Rede Pública dos Equipamentos Culturais” (SECULT, 2022, p. 18).

voltada para a ampliação da presença e da inclusão de novos sujeitos no acesso e na produção das oportunidades de fruição, reflexão e criação artística e cultural. Essa conexão com a perspectiva renovada se deve, em grande parte, à participação de diversas lideranças políticas que integraram a equipe do Ministério da Cultura naquele período e lideraram e coordenaram as políticas de cultura do Estado nos últimos anos, a começar pelo ex-Secretário Fabiano Piúba, e uma abertura política para a construção de uma agenda cultural prioritária.

Por fim, é importante destacar que esse processo ocorreu em um contexto desafiador para as políticas públicas de cultura no Brasil, marcado pela descontinuidade e pelo desmonte promovidos nos governos Temer e Bolsonaro, além dos flertes autoritários deste último. Se o Centro Cultural Bom Jardim reencontrou a potência de sua comunidade após 15 anos da ocorrência de uma política de cultura que se desafiou mais aberta, plural, inclusiva e diversa — parecendo relativamente tardia —, viveu também o paradoxo de experimentar esse momento em meio a um cenário nacional de desmonte e descontinuidade, marcada pelo encontro com os velhos dilemas da descontinuidade, do elitismo e da face moderna do autoritarismo. Salvo que foi por uma conjuntura favorável no âmbito estadual, em que os referenciais do período contido nos ares de 2003 no Minc ganharam mais força, com condução política sólida e orçamentos condizentes com o Ceará dos anos 2015-2025.

CONCLUSÃO

Albinati (2009) chama atenção para a preocupante linha em que as políticas de cultura ignoram ou desconsideram os territórios, mesmo quando são instalados e criados equipamento e espaços culturais em contextos com forte demarcação territorial, como é o caso do Centro Cultural Bom Jardim: “ação que interage com um espaço geográfico determinado, espacializando ali uma determinada política cultural, o aspecto territorial é frequentemente desconsiderado” (Albinati, 2009, p. 4).

Em certa medida, a territorialização, ou a política cultural fazendo o território e interagindo com as expectativas políticas e culturais da população do Grande Bom Jardim, reconsiderando seus “usos e as subjetivações”, ocorreu de modo tardio. E se deu, sobretudo, a partir dos alertas e dos conflitos trazidos à cena pela comunidade local.

A descentralização das políticas culturais, tomando como referência a experiência recente do Centro Cultural Bom Jardim (CCBJ) no Ceará, pode ser entendida como um movimento contrário à concentração de recursos, investimentos e atenção em áreas centrais e

para as populações privilegiadas, buscando enfrentar estruturas de desigualdade e invisibilização simbólica e política de populações periféricas ou segmentos e territórios que não foram objeto da priorização das políticas culturais. A descentralização não se resume a redistribuição geográfica, per se, ter equipamentos culturais no território; ela envolve também a valorização das culturas, saberes e demandas das comunidades locais, que historicamente foram excluídas da formulação, da conjunção de alternativas para as soluções públicas planejadas nas políticas públicas de cultura.

A experiência do CCBJ ilustra como a instalação de um equipamento cultural em um território periférico, não garante a superação das desigualdades ou aplicação de diretrizes que vão interagir e tornar-se porosas ao contexto e as indicações culturais de suas populações. Inicialmente, o CCBJ representava uma presença física no território, mas mantinha padrões de gestão e investimento que reproduziam as lógicas centralizadoras e excludentes, formulações elitistas que se postaram na missão em preencher de cultura (e uma perspectiva instrumental para os pobres) um determinado vazio - pela certeza de sua superioridade. Um equipamento cultural não é uma instalação, sob a forma de uma infra-estrutura estatal, em si, que deve reproduzir padrões e lógicas em suas práticas baseadas tão somente no pensamento, nas perspectivas e na experiência cultural das elites políticas e burocráticas que se ocupam das definições gerais da política - que no geral afunilam as alternativas da agenda da política pública considerada - formulação final e orçamentos.

A experiência do CCBJ precisa ser lida no contexto do cenário de políticas culturais no Ceará e no Brasil. O estado do Ceará, apesar de ter ampliado seu parque de equipamentos culturais, ainda apresenta uma hiperconcentração de investimentos em áreas centrais, tanto na capital quanto no interior, ainda que tenha iniciado amplo processo de indução para descentralização da atuação e democratização do acesso a estas ofertas centralizadas. A descentralização, portanto, é um desafio que vai além da criação de equipamentos em territórios periféricos ou nas regiões administrativas das cidades diferentes da capital; ela exige uma reorientação das políticas públicas para garantir que esses equipamentos sejam efetivamente apropriados pelas comunidades locais e que suas práticas culturais sejam valorizadas, como ainda, que haja esforços de formulação, orçamentos adequados, presença e direcionamento de ações que dialoguem com a diversidade de pensamentos e das referências culturais dos diferentes segmentos e territórios da cultura cearense.

REFERÊNCIAS

- ALBINATI, M. L. *O território nas políticas culturais para as cidades*. Políticas Culturais em Revista, v. 2, 2009.
- ALMEIDA, Adriano Paulino de. (Grande) Bom Jardim: reterritorialização e política de representação à luz da nova pragmática. 2014. 281 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico ou Profissional em 2014) - Universidade Estadual do Ceará, , 2014. Disponível em: <<http://siduece.uece.br/siduece/trabalhoAcademicoPublico.jsf?id=107727>> Acesso em: 23 de fevereiro de 2025
- CALABRE, Lia (org). *Políticas culturais: reflexões e ações*. São Paulo/Rio de Janeiro: Itaú Cultural/Fundação Casa Rui Barbosa, 2009.
- CALABRE, Lia. *Notas sobre os rumos das políticas culturais no Brasil nos anos 2011-2014*. In: RUBIM, Antonio; BARBALHO, Alexandre; CALABRE, Lia (org). Políticas culturais no governo Dilma. Salvador: EDUFBA, 2015. 281 p.
- CAPELLA, A. C. N. *Formulação de Políticas Públicas*. Brasília: ENAP, 2018.
- CARLOS, Caio Anderson Feitosa. *Invenções democráticas pela periferia: a Rede Desenvolvimento Sustentável do Grande Bom Jardim*. 2014. 191f. – Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-graduação em Sociologia, Fortaleza (CE), 2014.
- CCBJ, A. CCBJ LANÇA PPP AO PÚBLICO: UMA CONSTRUÇÃO COLETIVA. Disponível em: <https://ccbj.org.br/noticias/ccbj-lanca-ppp-ao-publico-uma-construcao-coletiva/>. Acesso em: 23 fev. 2025.
- GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ (Ceará). Secretaria da Cultura. Planejamento de Gestão. CEARÁ ESTADO DA CULTURA PLANO DE GESTÃO, Fortaleza, Ceará: SECULT, ano 2019, p. 1-68, 1 nov. 2019. Disponível em: https://www.secult.ce.gov.br/wp-content/uploads/sites/43/2019/11/0111Secult-Planejamento_MIOLO_v7-web4.pdf. Acesso em: 23 fev. 2025.
- GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ (Ceará). Secretaria da Cultura. Plano Estadual de Cultura do Ceará. 01 de junho de 2016. Plano Estadual de Cultura do Ceará , Fortaleza, Ceará: SECULT, ano 2016, p. 01-36, 1 jun. 2016. Disponível em: <https://www.secult.ce.gov.br/wp-content/uploads/sites/43/2018/10/plano-estadual-de-cultura-s-ecult-ce.pdf>. Acesso em: 23 fev. 2025.
- GUIMARÃES, A. D.; DINIZ, S. C. Equipamentos culturais, hábitos e territórios: um estudo de caso do Espaço do Conhecimento UFMG. urbe Revista Brasileira de Gestão Urbana, v. 11, 2019.
- HONÓRIO, Raquel Santos. A cultura como estratégia de combate à pobreza: a experiência do Projeto Jardim de gente no Centro Cultural Bom Jardim. 2014. 137 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico ou Profissional em 2014) - Universidade Estadual do Ceará, , 2014. Disponível em: <http://siduece.uece.br/siduece/trabalhoAcademicoPublico.jsf?id=87937>. Acesso em: 23 fev. 2025.
- LOPES, Paulo Rodrigo Soares. Políticas culturais no Ceará: as ações de interiorização da SECULT (2003-2006). 2018. 150f. – Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Sociologia, Fortaleza (CE), 2018.

MOURA, Gyl Giffony Araújo. A construção da memória social como política pública: o caso do Centro Cultural Bom Jardim, em Fortaleza, Ceará. 2012. 179 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-), Rio de Janeiro, 2012.

REIS, Adriana Donato dos; SEGATA, Jean. UM MINISTÉRIO COM CULTURA: gilberto gil e os exercícios de antropologia aplicada. *Illuminuras*, Porto Alegre, v. 22, n. 55, p. 56-71, 01 out. 2021.

RUBIM, A. Políticas culturais do governo Lula / Gil: desafios e enfrentamentos. v. 31, p. 183–204, 2008.

RUBIM, A. Políticas culturais do governo Lula / Gil: desafios e enfrentamentos. *Intercom - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, São Paulo, v.31, n.1, p. 183-203, jan/jun. 2008.

RUBIM, A. Políticas culturais no Brasil, Salvador: Edufba, 2007.

RUBIM, A. Entrevista com Gilberto Gil. Ministro da Cultura no período de 2003 a 2008. Entrevista realizada em 30 de março de 2009, Salvador, Bahia. Disponível em . Acesso em: 04 out. 2020.

SAMPAIO, J. Seminário discute Plano Político Pedagógico do Centro Cultural Bom Jardim. Disponível em: <https://www.papocult.com.br/2016/05/20/seminario-discute-plano-politico-pedagogico-do-centro-cultural-bom-jardim/>. Acesso em: 23 fev. 2025.

AS BATALHAS DE RIMAS EM PORTUGAL: ANÁLISE METODOLÓGICA ACERCA DE UM ESTUDO DE CASO

Carla Aparecida da Silva Ribeiro¹

RESUMO: As batalhas de rimas no Brasil têm se tornado fenômenos culturais significativos, atraindo a atenção de grandes marcas e ampliando seu alcance através das mídias sociais, alcançando e influenciando outros países, como é o caso de Portugal. Neste sentido, este artigo teve como objetivo analisar a metodologia adotada na investigação realizada durante o período de um estágio doutoral, realizado na Universidade NOVA de Lisboa, destacando os desafios, soluções e possíveis contribuições para o campo das políticas culturais. A metodologia combinou abordagens online e offline. Os resultados evidenciam a importância das mídias sociais na expansão e transformação das batalhas de rimas, destacando a contribuição da pesquisa para o campo das políticas culturais e abrindo caminho para futuros estudos sobre a interseção entre cultura urbana, mídias digitais e políticas públicas.

PALAVRAS-CHAVE: Batalhas de Rima. Cultura Urbana. Intercâmbio Cultural. Metodologia.

INTRODUÇÃO

O hip-hop, nas palavras de Tricia Rose (2021), é uma “forma cultural” que emergiu nos EUA, nos meios urbanos, no período pós-industrial ainda na década de 1960, resultado da reorganização urbana, recessão econômica e crise financeira do Estado, no declínio dos direitos civis dos negros, que geraram circunstâncias desesperadoras para os jovens urbanos. De acordo com a autora, o hip-hop possibilitou não só a sobrevivência de pessoas e a apropriação de espaços urbanos subutilizados e/ou abandonados, mas serviu também como fonte de prazer a esses sujeitos.

¹Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Políticas Sociais na Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro – caarla.ribeiroarq@gmail.com

Afrika Bambaataa², membro dos Black Spades, gangue de rua nova-iorquino, procurou desviar a raiva e o entusiasmo dos jovens do Sul do Bronx das guerras entre gangues, orientando-os para a cultura (Lipsitz, 1994). O movimento é constituído, desta forma, pelas quatro vertentes culturais que estavam em ascensão entre os jovens, e que foram reunidos por Bambaataa: o Mcing³, o Djing⁴, o Graffiti⁵ e o Breakdancing⁶.

Nesse contexto, o hip-hop, em suas origens e em algumas de suas expressões atuais, pode ser caracterizado como um movimento cultural e social, que surgiu como uma reação ao modelo de segregação socioeconômica, cultural e espacial hegemônico, que promovia, em determinados contextos, a resistência e a valorização da juventude negra e periférica em tom de resistência às condições de vida que essas pessoas, à margem da sociedade, viviam, como forma alternativa de produzir o espaço urbano e de adquirir uma identidade coletiva através da cultura (Rose, 2021; Lipsitz, 1994) com o objetivo de desafiar as estruturas que os segregavam, afastando-os da violência de seus entornos.

Em relação ao rap, desde suas origens, o gênero possui uma dimensão política que se tornou símbolo do movimento, expressando descontentamento e resistência em comunidades racializadas em situações de pobreza e segregação urbana. As letras dos rappers frequentemente narravam histórias cotidianas de forma rimada, abordando temas que podiam variar entre política, questões sociais e sexuais (Rose, 2021). Essas narrativas eram apresentadas em contextos de improvisação, onde a habilidade verbal era avaliada por meio de confrontos simbólicos, dando origem assim às Batalhas de Rimas, enfoque desta investigação.

No que se refere à vertente das Batalhas de Rimas, sua evolução, de acordo com Santos (2023), pode ter sido impulsionada principalmente por duas questões intrínsecas: a disputa territorial, envolvendo violência e discursos de resistência; e o pacto de paz, que faz parte das premissas filosóficas do movimento hip-hop. A prática de duelar com base em habilidades

²Afrika Bambaataa é considerado por muitos autores como um dos principais responsáveis pelo programa ideológico que serve de base à cultura hip-hop devido a criação da organização Zulu Nation (Fradique, 2003), contudo, outros nomes importantes podem ser destacados como: Kool-Herc, Grand Master Flash, entre outros (Rose, 2021; Lipsitz, 1994; Herschmann, 2000; Teperman, 2015).

³A prática do MC ou Rapper de criar rimas e letras em cima das batidas do DJ.

⁴Disc Jockey - artista ou profissional que seleciona e reproduz as mais diferentes composições musicais, previamente gravadas.

⁵Representações com aerossol de tinta, nas paredes, muros, monumentos de uma cidade.

⁶Dança urbana com movimentos acrobáticos.

líricas, em vez de físicas, foi fundamental para o crescimento, expansão (Santos, 2023) e adoção dessa vertente pela cultura hip-hop.

No entanto, em recentes investigações realizadas para a construção da tese de doutoramento da autora deste trabalho, pôde-se constatar nos últimos anos, um crescimento significativo das batalhas de rimas no Brasil, chamando atenção de grandes empresas e marcas reconhecidas. De acordo com o site Metrôpoles (2023), as batalhas vivem um momento de alta e associam o fenômeno às redes sociais: “Nos últimos tempos, no entanto, os duelos entre MCs têm visto seu público crescer impulsionados por vídeos que viralizam nas redes sociais. As gravações de batalhas caíram no gosto das gerações Z e Alpha.” (Metrópolis, 2023).

A investigação identificou não só um crescimento dessas práticas no Brasil, mas também um intercâmbio cultural entre o país e Portugal. Para investigar esse fenômeno, com apoio do Programa Institucional de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE), fomentado pela CAPES, a pesquisadora realizou um estágio doutoral na Universidade NOVA de Lisboa, entre junho e novembro de 2024⁷, com o objetivo de analisar as batalhas de rimas em Portugal e as possíveis influências brasileiras no território lusitano.

Dado o exposto, este artigo tem como objetivo analisar a metodologia adotada na investigação realizada durante o período do estágio doutoral em Portugal, destacando os desafios, soluções e possíveis contribuições para o campo das políticas culturais. Em relação aos procedimentos, estes foram divididos em duas etapas: online e offline, onde foram realizadas observação de campo, entrevistas não estruturadas, levantamento documental e coleta de registros online.

A pesquisa busca, além de refletir acerca das escolhas metodológicas, expor como as políticas de fomento à educação, exemplificada aqui pela experiência do estágio doutoral, pode auxiliar na reflexão acerca da formulação e aprimoramento de políticas públicas de cultura considerando as novas dinâmicas culturais, sociais e políticas, influenciadas pelas mídias sociais.

⁷O estágio teve como supervisão o Drº José Alberto de Vasconcelos Simões, investigador integrado do CICS.NOVA (Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa), que acolheu a pesquisadora.

BREVE ANÁLISE TEÓRICA

A produção da cultura negra contemporânea, de acordo com Rose (2021), explora em muitas de suas manifestações a herança da escravidão. Exemplo disso é o rap, onde se destacam as vozes das comunidades marginalizadas, sendo constituído por narrativas rimadas, acompanhadas por uma música altamente rítmica e com elementos eletrônicos.

Desde seu surgimento, o rap possui um aspecto político que se tornou uma marca do movimento, refletindo o descontentamento e a resistência em comunidades racializadas que enfrentam a pobreza e a segregação urbana. As composições dos rappers costumam retratar episódios cotidianos de forma rimada, explorando temas que abrangem desde questões políticas até questões sociais e sexuais (Rose, 2021). Tais narrativas eram apresentadas em contextos de improvisação, em que a habilidade verbal se manifesta por meio de confrontos simbólicos, dando origem às batalhas de rimas.

Apesar de ter se iniciado como um fenômeno local, na escala dos bairros, a cultura se expandiu, promovida pela mídia e pelas indústrias culturais, como a indústria discográfica, televisiva e cinematográfica. Atualmente, o *hip-hop* e o *rap* são considerados fenômenos globais, que dão origem a uma multiplicidade de formatos expressivos e subgêneros musicais.

Fradique (2003) identifica que o *rap* passou por um processo de comercialização a partir do final dos anos 1970 e início dos anos 1980, tornando-se uma preocupação central para teóricos e produtores do gênero musical. Além de se tornar popular na música pop anglo-saxônica, o *rap* ganhou poder de globalização usando símbolos específicos ligados à cultura *hip-hop*, estando tais símbolos relacionados com o estilo de vida associado às ruas e à marginalização social, refletidos em discursos politizados, criando uma conexão entre a música e os indivíduos que compartilham de tais princípios. O surgimento de novos estilos é resultado de um novo paradigma mercantil, a cultura de consumo, onde os bens comunicam mais do que servem utilitariamente, substituindo a massificação da era moderna por estratégias de autodefinição e auto-identificação (Friedman, 1990).

Fradique (2003) parte das ideias de Firat (1995), defendendo que as pessoas não apenas "pertencem a culturas", elas as "constroem". Neste sentido, a ideia de cultura na atualidade é usada para definir produtos específicos de consumo, sendo a cultura *hip-hop* um exemplo dessa perspectiva.

Neste sentido, pode-se destacar o conceito de Indústria Cultural, que de acordo com Adorno e Horkheimer (2013), trata-se do sistema de reprodução ideológica consolidado com

o advento dos meios de comunicação de massa na metade do século XX. Com a introdução dos dispositivos midiáticos, os autores defendem que houve uma modificação nas relações de dominação estabelecidas pelo sistema capitalista, onde os valores desse sistema foram aprofundados, intensificados e complexificados na sociedade.

A produção dos bens culturais, dessa forma, passou a ser norteada sobretudo pela lógica do lucro. Tal transformação, provocou alterações significativas no conteúdo ideológico desses bens culturais, conforme destacado por Adorno e Horkheimer (2013), onde a reprodução exata do mundo tal como se apresenta é um dos principais critérios ideológicos para a produção cultural.

No entanto, ao longo das décadas, os meios de comunicação, como a televisão, o rádio e posteriormente as mídias digitais, transformaram a dinâmica da produção e do consumo cultural. Diferentes correntes teóricas analisaram essas mudanças, a perspectiva crítica da Escola de Frankfurt – representada por pensadores como Adorno e Horkheimer (2013) – enxerga a comunicação de massa como um mecanismo de padronização e mercantilização da cultura, onde os produtos culturais são moldados para reproduzir ideologias dominantes e reduzir a autonomia dos indivíduos. Em contrapartida, Marshall McLuhan (1964) enfatiza que o meio em si exerce uma influência formativa na experiência humana. Para o autor, “o meio é a mensagem”, ou seja, ele argumenta que a estrutura e a tecnologia dos meios impactam as relações sociais de forma mais profunda do que o conteúdo que eles transmitem. Complementando essas abordagens, posteriormente, Martín-Barbero (1997) propõe a ideia de mediações culturais, defendendo que os sujeitos não são apenas receptores passivos, mas atores ativos que interagem, reinterpretem e ressignificam os meios de comunicação, incorporando-os em práticas culturais diversas e contextualmente específicas.

Nesse contexto, a internet e as mídias sociais podem ser incluídas no processo mais avançado de mercantilização cultural na contemporaneidade. Simões (2008) destaca que a internet não só contribuiu para a modificação na relação com o espaço, possibilitando para a desvinculação dos processos e relações sociais de seus contextos imediatos, como também por estar no cerne de uma transformação da forma como os circuitos culturais se constituem.

Em relação aos impactos das mídias sociais na cultura *hip-hop*, pode-se mencionar Simões e Campos (2016), que abordam que além do espaço físico da rua e da cidade, a internet representa mais um domínio de protagonismo, visibilidade e negociação de *status*. Os

rappers, de acordo com os autores, utilizam canais de difusão, sendo alguns orientados para o mercado e para a comercialização, enquanto outros buscam objetivos amadores, voltados para promoção restrita.

Os circuitos digitais representam poderosas ferramentas de comunicação, facilitando a constante troca de informações entre a comunidade de *rappers* por meio de diversas plataformas. A comunicação com o público potencial da obra musical é particularmente significativa, pois permite a disseminação do trabalho de suas produções. A importância dessas redes se revela não apenas por sua extraordinária capacidade de divulgação, mas também pela natureza dinâmica e interativa da comunicação, que permite aos *rappers* avaliarem o impacto de suas produções ao longo do tempo (Simões; Campos, 2016). Contudo, diante ao crescente uso das mídias sociais, cabe a reflexão e atualização tanto dos efeitos de tais mídias no movimento quanto dos impactos deste crescimento.

Nos últimos anos, houve um aumento significativo das batalhas de rimas no Brasil, chamando a atenção de grandes marcas. Exemplo disso, são os grandes patrocínios recebidos por algumas destas batalhas, como é o caso da Batalha da Aldeia, realizada em São Paulo, que já recebeu apoio de marcas como: a EstrelaBet e H2bet, casas de apostas esportivas *online*; a Vans, marca americana de vestuário e calçados *streetwear* estadunidense; a Philips, empresa de tecnologia mundialmente conhecida; entre outras. Em entrevista ao site Metrôpoles, Bob13, organizador da Batalha da Aldeia conta que a manifestação cultural atinge até duas mil pessoas presencialmente por noite na Praça dos Estudantes, em Barueri, e alcança um público ainda maior no YouTube “Em agosto, 127 mil pessoas assistiram simultaneamente à transmissão ao vivo do evento de aniversário de 7 anos da Batalha da Aldeia.” (Metrópolis, 2023)

Nesse contexto, é pertinente ponderar sobre a reflexão de Simões e Campos (2017), que destacam uma das transformações mais notáveis na produção e consumo do *rap*, de que a mudança está intimamente ligada à crescente democratização do acesso à internet e aos dispositivos digitais. Os autores enfatizam que tais canais abriram novas oportunidades de disseminação, ampliando os circuitos geográficos de consumo desse gênero musical, que desempenha um papel significativo na esfera pública digital, contribuindo ainda para a criação de circuitos digitais paralelos, sem relação direta evidente com os circuitos comerciais existentes.

Tais transformações têm tomado proporções cada vez maiores com as mídias digitais de rápido alcance, como o *Instagram* e o *TikTok*, que tem colocado em evidência diversos MC's brasileiros, alguns ultrapassando a marca de 1 milhão de seguidores nas redes sociais. Além dos MC's, as próprias batalhas, como foi mencionado, como a Batalha da Aldeia, que acumula 2 milhões de seguidores no *Instagram* e 7,9 milhões de curtidas em seus vídeos no *TikTok*, e a Batalha do Coliseu, no Rio de Janeiro, com 225 mil seguidores no *Instagram* e 410,8 mil curtidas em seus vídeos no *TikTok*.

Essa nova dinâmica reforça a relevância em compreender as batalhas de rimas como fenômenos culturais que transitam entre a resistência e a mercantilização. Apesar de serem capazes de direcionar discussões acerca de lutas minoritárias, as batalhas estão inseridas em um cenário de consumo digital, no qual a performance artística se relaciona diretamente com métricas de engajamento e monetização.

Neste contexto, em busca de compreender como e se esses processos se manifestam no contexto português, a investigação metodológica se desenvolveu a fim de mapear e interpretar as dinâmicas também no cenário lusitano.

O “ESTADO DA QUESTÃO”

Dado ao que foi exposto até aqui, cabe ressaltar que, apesar da identificação do intercâmbio cultural entre o Brasil e Portugal, a cultura urbana em questão, teve sua evolução e disseminação de forma diferente de acordo com as características e singularidades de cada região. Dada essa diversidade, com o intuito de tomar conhecimento acerca da produção científica portuguesa a respeito do *rap*, em específico das batalhas de rimas nos espaços urbanos, a fim de detectar possíveis lacunas nesta área, garantindo a originalidade desta investigação, foi efetuada a sistematização de informações para estabelecer o atual "estado da questão" nesse campo.

A elaboração de trabalhos do tipo "estado da questão" possibilita a compreensão do atual panorama da produção acadêmica de um determinado tema, conduzindo e impulsionando o desenvolvimento de novas abordagens. Por meio de um levantamento e análise bibliográfica, é possível assimilar práticas bem-sucedidas e identificar possíveis lacunas, fornecendo a base para a construção de conhecimentos em determinada área. Segundo Nóbrega-Therrien e Therrien (2004, p.7-8), essa abordagem tem um caráter

intencionalmente delimitado, diferentemente do que ocorre nos estudos do tipo "estado da arte", uma vez que no "estado da questão" há um foco específico de interesse estabelecido como parâmetro.

Neste sentido, foi efetuada a catalogação, tabulação e análise de dados de fontes bibliográficas como: dissertações, teses, artigos e livros. Com o objetivo de examinar a produção acadêmica acerca do *rap* em Portugal, foram realizadas buscas nos bancos de dados eletrônicos que permitissem uma consulta direcionada e eficiente aos materiais.

Nesta pesquisa, foi estabelecida a consulta nos seguintes sítios: RCAAP (Repositório Científico de Acesso Aberto de Portugal); B-On (Biblioteca do Conhecimento Online); RENATES (Registro Nacional de Teses e Dissertações; Scielo; Repositório da NOVA UNL; Repositório da Universidade de Lisboa; Repositório do ISCTE; Repositório da Universidade do Porto; Repositório da Universidade de Coimbra; Repositório da Universidade do Minho; e Repositório da Universidade de Aveiro.

Em relação aos parâmetros de busca, inicialmente foram analisadas as palavras-chave que melhor apreendem a temática da pesquisa. Neste sentido, foram feitos testes com os termos, como: "batalhas de rima"; "rap battle"; "rap"; "freestyle"; "Portugal"; "rap tuga"; e "freestyle rap". A diversidade de palavras-chave teve o intuito de alcançar o maior número possível de produções acadêmicas, contudo, constatou-se que a utilização dos termos "batalhas de rima", "rap battle" e "freestyle rap" sempre zeravam os resultados. Com isso, foi definida a busca por toda a produção acadêmica acerca do *rap* em Portugal, sendo utilizado os termos: "rap" AND "Portugal".

Com a pesquisa, foram encontrados 94 trabalhos, sem restrição temporal e sem aplicação de filtros adicionais. No entanto, após uma análise preliminar dos resumos, sumários, introduções e conclusões dessas publicações, verificou-se que apenas uma única pesquisa acadêmica mencionava as batalhas de rimas em território português.

Esse resultado evidencia uma lacuna significativa na produção acadêmica portuguesa acerca das batalhas de rimas, indicando que o tema ainda não tem sido amplamente explorado pelas ciências sociais e culturais no país. A escassez de estudos reforça a necessidade de uma investigação aprofundada sobre esse fenômeno, justificando a realização da pesquisa, que visou contribuir para a compreensão da trajetória e da configuração das batalhas de rimas em Portugal.

AS COLETAS *ONLINE* E *OFFLINE*

Para compreender a dinâmica das batalhas de rima em Portugal, a pesquisa combinou métodos de investigação *online* e *offline*, adotando uma abordagem qualitativa baseada em observação participante, análise documental e entrevistas não estruturadas. Como destaca Becker (1994), a pesquisa qualitativa permite uma compreensão mais aprofundada dos fenômenos sociais ao considerar as experiências e perspectivas dos sujeitos envolvidos.

Neste sentido, a metodologia foi estruturada a partir de quatro eixos principais de coleta de dados: 1. Observação em campo de batalhas de rimas e eventos relacionados; 2. Entrevistas não estruturadas com organizadores das batalhas de rimas; 3. Análise das redes sociais de batalhas ativas e inativas; 4. Monitoramento de interações em grupos de WhatsApp ligadas ao cenário das batalhas. A seguir, a Tabela 1 foi estruturada a fim de apresentar um resumo detalhado das estratégias metodológicas adotadas.

Tabela 1: Estratégias metodológicas da pesquisa

MÉTODO	PROCEDIMENTOS	OBJETIVOS
Observação em campo	Presença física em batalhas de rimas e eventos relacionados na Grande Lisboa e no Porto.	Compreender de que forma se dão as dinâmicas, as performances e a interação dos agentes culturais e do público no espaço urbano.
Entrevistas não estruturadas	Conversas informais com organizadores de três batalhas de rimas	Obter perspectivas internas sobre a formação, a organização, desafios e transformações das batalhas
Análise das redes sociais de batalhas ativas e inativas	Busca e listagem dos perfis oficiais das batalhas de rimas de todo território português além da coleta de dados por meio do Instagram, Facebook,	Identificar a quantidade de batalhas de rimas no território nacional, a distribuição dessas no território, a presença digital das batalhas e as

	Youtube e TikTok	estratégias de visibilidade
Monitoramento de grupos no WhatsApp	Acompanhamento de interações em três grupos ligados às batalhas de rimas	Compreender as dinâmicas de comunicação e a articulação de eventos

Fonte: Elaborado pela autora, 2025

A observação em campo foi realizada em batalhas de rimas e eventos relacionados, como “Rap também é arte”, organizado pela União de Artistas Imigrantes (UAI), e o RedBull Francamente. Os eventos foram acompanhados majoritariamente na capital do país, Lisboa, mas também no Porto, que tem forte presença das batalhas. Tal observação permitiu a compreensão das performances dos MCs, das interações com o público e da apropriação do espaço urbano. De acordo com Geertz (1998), a observação participante possibilita ferramentas de acesso ao universo cultural do grupo estudado, que, em conjunto com a realização de entrevistas, a observação desses rituais, a identificação de termos específicos e a escrita do diário de campo, torna esse universo mais interpretável.

Em relação às entrevistas não estruturadas, foram realizadas três, com organizadores de diferentes batalhas de rimas. Esse procedimento permitiu um maior grau de flexibilidade e aproximação, possibilitando que os entrevistados se sentissem à vontade para expor espontaneamente dados sobre a cena cultural das batalhas de rimas em Portugal. Minayo (2009) afirma que as entrevistas qualitativas são fundamentais para captar tais narrativas subjetivas.

A análise das redes sociais (Instagram, Facebook, YouTube e TikTok), se deu devido à crescente presença das batalhas de forma digital, o que tem ampliado e reconfigurado suas formas de engajamento, como visto anteriormente. Dessa forma, tal procedimento foi fundamental tanto para identificar as batalhas ativas atualmente, quanto para identificar as inativas, bem como analisar padrões de interação e estratégias de autopromoção.

Marres (2017), em seu livro “Digital Sociology: The Reinvention of Social Research”, pressupõe que a sociologia deve estudar a sociedade digital com métodos que integrem tanto as práticas virtuais quanto as presenciais, reconhecendo que cada uma delas segue uma lógica própria. Seguindo essa ideia, foi realizado em conjunto o acompanhamento de três grupos de

WhatsApp ligados às batalhas de rimas, o que possibilitou o acesso a discussões internas e dinâmicas organizacionais do movimento que não são expostas nas redes sociais.

A integração das estratégias de coleta *online* e *offline* permitiu captar uma visão abrangente das batalhas de rimas em Portugal. Por meio dos procedimentos descritos, foi possível compreender tanto as dinâmicas presenciais quanto as interações virtuais que articulam os agentes culturais. A abordagem metodológica permitiu o levantamento histórico e o mapeamento das batalhas, bem como evidenciou as nuances do intercâmbio cultural entre Brasil e Portugal, fornecendo uma sólida base para reflexões e conclusões a serem exploradas em próximos trabalhos e publicações.

CONCLUSÃO

O *rap*, bem como as batalhas de rimas, inicialmente compreendidos como fenômenos locais, têm se expandido globalmente, impulsionados pelo advento das mídias sociais. Com o crescimento das batalhas de rimas no Brasil, pôde-se perceber a influência em países como Portugal. Neste sentido, a investigação realizada durante o estágio doutoral da autora no país permitiu a confirmação do intercâmbio cultural entre os países e revelou uma complexa dinâmica das expressões culturais urbanas contemporâneas. O artigo buscou, assim, realizar uma análise acerca da metodologia adotada neste estudo.

Apesar dos desafios enfrentados, como a escassez de estudos acadêmicos acerca da temática, a partir da combinação de procedimentos metodológicos *online* e *offline*, com a realização de observação em campos, entrevistas não estruturadas, análise de redes sociais e monitoramento de grupos de WhatsApp, foi possível captar as práticas presenciais e os discursos virtuais, além de realizar um levantamento histórico. A abordagem metodológica exposta não só enriqueceu a pesquisa, como abre caminho para futuros estudos que explorem a interseção entre a cultura urbana em questão, mídias digitais e políticas culturais.

A experiência do estágio reforça assim a importância dos investimentos em educação e pesquisa, destacando como a investigação apresentada pode gerar reflexões sobre o papel da cultura urbana na contemporaneidade. Neste sentido, ressalta-se a necessidade em refletir acerca da atualização na formulação de políticas públicas de cultura que acompanhem a evolução destes movimentos no cenário atual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação das massas. *In: Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, p. 7-74, 2007.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- BECKER, Howard. **Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais**. São Paulo: Editora Hucitec, 1993.
- FIRAT, A. Fuat. Consumer culture or culture consumed. **Marketing in a multicultural world**, p. 105-125, 1995.
- FRADIQUE, Teresa. **Fixar o movimento**: representações da música rap em Portugal. Etnográfica Press, 2003.
- FRIEDMAN, Jonathan. Estar no mundo: globalização e localização *In: FEATHERSTONE, M. (ed), Cultura global, nacionalismo, globalização e modernidade*. Londres: Sage, 1990.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. Editora UFRJ, 2000.
- LIPSITZ, George. Dangerous crossroads. **Popular music, postmodernism and the poetics of place**, p. 10-38, 1994.
- LIPSITZ, George. We Know What Time it is: Race, Class, and Youth Culture in the Nineties. *In Microphone Fiends: Youth Music and Youth Culture*. Edited by Andrew Ross and Tricia Rose. 1994.
- MARRES, Noortje. **Digital Sociology: The Reinvention of Social Research**. Londres: Polity, 2017.
- MARTÍN-BARBERO, José. **De los medios a las mediaciones**: comunicación, cultura y hegemonía. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.
- MCLUHAN, Marshall. **Understanding media**: the extensions of man. New York: McGraw-Hill, 1964.
- METRÓPOLES. Batalha de rimas leva multidão às ruas em SP e atrai milhões nas redes: Impulsionadas pelas redes, batalhas vivem momento de alta e agitam ruas e praças de SP à noite; saiba quem é Xamuel, o fenômeno das rimas. **Metrópoles**, São Paulo, p. -, 3 set. 2023. Disponível em: https://www.metropoles.com/sao-paulo/batalha-de-rimas-leva-multidao-as-ruas-em-sp-e-atrai-milhoes-nas-redes#goog_rewarded. Acesso em: 14 fev. 2025.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa Social: Teoria, método e criatividade**. 18 ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

NÓBREGA-TERRIEN, S. M.; TERRIEN, J. Os trabalhos científicos e o estado da questão: Reflexões teórico-metodológicas. **Estudos em avaliação educacional**. v.15, n.30, p. 5-16, 2004.

ROSE, Trícia. **Barulho de Preto: Rap e Cultura Negra nos Estados Unidos Contemporâneos**. Editora Perspectiva S/A, 2021.

SANTOS, Sávio Oliveira da Silva. Batalhas de Rima: Espaços de Reeducação de Jovens Homens Negros. **Revista África e Africanidades: Dossiê Estudos sobre homens não-brancos**, ed. 46, p. 8-22, 2023. Disponível em: https://africaeaficanidades.com.br/documentos/Dossie_Estudos_sobre_homens_nao_brancos.pdf#page=8. Acesso em: 14 nov. 2023.

SIMÕES, José Alberto; CAMPOS, Ricardo. Articulações entre a rua e o digital nas práticas culturais juvenis: os casos do rap de protesto e graffiti ilegal em Portugal. **Sociologias**, v. 18, p. 272-299, 2016.

SIMÕES, José Alberto. Redes, internet e hip-hop: redefinindo o espaço dos fluxos. **VI Congresso Português de Sociologia**. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, p. 1-13, 2008.

SIMÕES, José Alberto; CAMPOS, Ricardo. Digital media, subcultural activity and youth participation: the cases of protest rap and graffiti in Portugal. **Journal of Youth Studies**, v. 20, n.1, p. 16-31, 2017.

TEPERMAN, Ricardo. **Se liga no som: as transformações do rap no Brasil**. Editora Companhia das Letras, 2015.

ORGANIZAÇÃO É A PALAVRA-CHAVE: O MOVIMENTO HIP-HOP E SUA INSERÇÃO NAS POLÍTICAS PÚBLICAS

Prof. Dra. Patrícia Moreira Mendonça e Silva¹

RESUMO: O artigo examina a interação entre o movimento hip-hop e o poder público federal na criação de políticas culturais, com foco na evolução desse processo ao longo do tempo. Motivado pelo texto “Diálogo com o Hip Hop” (2004), o artigo trata de 2 momentos na trajetória de quase 20 anos, até as novas conversas interministeriais de 2023. Essas reuniões promoveram a valorização e o fortalecimento do movimento hip-hop, culminando no Decreto Federal Nº 11.784 de 2023, que apresenta diretrizes nacionais para as ações de valorização e fomento da cultura hip-hop. O artigo busca compreender como o movimento se organizou e contribuiu para a construção de políticas públicas, analisando suas estratégias e a institucionalização da cultura hip-hop no cenário nacional.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura hip-hop, Políticas Públicas, Geografia Cultural, Geografia Crítica.

¹Doutora em Geografia PPGEOUFF, Professora e Tutora à Distância da Graduação em Geografia - CEDERJ/UERJ, Construção Nacional da Cultura Hip Hop, patygs@gmail.com

Introdução

O ano de 2023 marcou o cinquentenário do movimento hip-hop no mundo² e os aproximados 40 anos de sua presença no Brasil. Nesse contexto, a criação de uma política pública nacional voltada à cultura hip-hop adquiriu especial relevância, coincidindo com as celebrações internacionais desse marco histórico. O hip-hop, ao longo de sua trajetória, consolidou-se como um movimento legítimo de expressão cultural, social e política, portador de mensagens que abordam temas essenciais, como direitos, cidadania e transformação e justiça social.

Caracterizado por sua capacidade de articulação e diálogo em diferentes territórios, o hip-hop desempenha um papel fundamental na promoção da autovalorização e criação de oportunidades individuais e coletivas. Sua atuação ocorre dentro de uma perspectiva crítico-transformadora, sendo essencial que sua manutenção e desenvolvimento sejam assegurados por políticas públicas que reconheçam sua importância como instrumento de fortalecimento das identidades periféricas e promoção de direitos.

Nesse contexto, foi estruturada uma coalisão nacional denominada "Construção Nacional – 50 Anos da Cultura Hip-Hop", que em forma de rede³, agentes culturais participaram dos diálogos interestaduais promovidos pela coalizão. Essa mobilização resultou na formação de Grupos de Trabalho (GTs) em todas as 26 unidades federativas, congregando integrantes e apoiadores do hip-hop em um esforço coletivo para o reconhecimento institucional do movimento.

Como parte desse processo (e uma das estratégias), foi elaborado e entregue ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) o Inventário Participativo da Cultura Hip-Hop Brasileira, um documento baseado em inventários estaduais, que busca o reconhecimento da cultura hip-hop como patrimônio cultural imaterial do Brasil. Além disso, a mobilização resultou na formulação do Decreto Federal nº 11.784, de 20 de novembro de 2023⁴, que estabelece diretrizes para a valorização e o fomento da cultura hip-hop no país. Com isso, o Brasil tornou-se pioneiro na institucionalização de políticas

² Cabe destaque que há controvérsias quanto a data. Segundo a Zulu Nation, entidade criada por Afrika Bambaataa, o aniversário do hip-hop, 12 de novembro de 1974, é a referência para a data comemorativa do gênero, por ser o dia de nascimento do coletivo Universal Zulu Nation.

³ Nesta análise, o conceito geográfico de rede é explicado por Corrêa (2012, p. 200) como “o conjunto de localizações humanas articuladas entre si por meio de vias e fluxos” elucidando a forma de organização da coalização em relação a sua abrangência territorial, circulação da comunicação e informação para ações coletivas em prol da cultura hip-hop, cultura hip-hop.

⁴ Disponível https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2023/decreto/d11784.htm

públicas voltadas ao hip-hop, superando até mesmo os Estados Unidos, reconhecido como lugar de origem do movimento.

Como parte desse processo (e uma das estratégias), foi elaborado e entregue ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) o Inventário.

Participativo da Cultura Hip-Hop Brasileira, um documento baseado em inventários estaduais, que busca o reconhecimento da cultura hip-hop como patrimônio cultural imaterial do Brasil. Além disso, a mobilização resultou na formulação do Decreto Federal nº 11.784, de 20 de novembro de 2023⁵, que estabelece diretrizes para a valorização e o fomento da cultura hip-hop no país. Com isso, o Brasil tornou-se pioneiro na institucionalização de políticas públicas voltadas ao hip-hop, superando até mesmo os Estados Unidos, reconhecido como lugar de origem do movimento.

O decreto prevê a criação do Programa Nacional de Reconhecimento e Fomento à Cultura Hip-Hop, além da constituição do Comitê Interministerial para Inclusão Sociocultural dos Agentes Culturais do hip-hop, consolidando o reconhecimento do movimento como uma força cultural e política. A cerimônia de assinatura do decreto contou com a presença do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva e foi realizada no Palácio do Planalto em 20 de novembro de 2023.

Ao reunir indivíduos e coletivos de maneira apartidária, a coalizão fortaleceu a participação da cultura hip-hop nas esferas decisórias das políticas públicas. Utilizando ferramentas digitais e redes sociais, consolidou-se como um espaço de interlocução entre a sociedade civil e o poder público. O diálogo com instituições, parlamentares, ministérios e demais instâncias governamentais tornou-se fundamental para a implementação de políticas setoriais que passaram a reconhecer o hip-hop não apenas como manifestação cultural, mas como um agente de transformação social transversal dialogando com políticas voltadas a áreas como cultura, educação, direitos humanos, justiça, comunicação, saúde, entre outras.

⁵ Disponível

https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2023/decreto/d11784.htm

XIV Seminário Internacional de Políticas Culturais

Dessa forma, o presente artigo tem por objetivo analisar, de forma crítica e reflexiva, a trajetória do movimento hip-hop no contexto das políticas públicas brasileiras, destacando as estratégias de organização e mobilização social adotadas ao longo das últimas duas décadas.

Este artigo também busca contribuir para a renovação das análises no campo da Geografia Cultural, explorando a importância dos movimentos socioculturais e a relação dialógica entre as classes populares periféricas, as estruturas de poder e os tomadores de decisão. A partir da observação participante das interações entre representantes do movimento e o poder público, o estudo visa entender como o hip-hop está se consolidando como um agente político e cultural legítimo, capaz de influenciar a formulação de políticas públicas voltadas para a cultura e outras áreas setoriais.

Além disso, busca-se investigar os processos recentes que resultaram na institucionalização dessa cultura urbana, evidenciando as conquistas e desafios enfrentados pelos seus representantes para garantir o reconhecimento e a valorização do hip-hop no cenário nacional. Dessa forma, o artigo registra a evolução das políticas culturais relacionadas ao hip-hop e reflete sobre as implicações desse movimento para a construção de uma política cultural mais inclusiva e representativa.

Metodologia

Este artigo foi desenvolvido com base na metodologia da observação participante, um método ao qual o pesquisador acompanha de forma imersiva e próxima o fenômeno investigado sob a influência dos princípios da etnografia. De acordo com Pitano e Noal (2017, p.119-200), a observação participante permite compreender a dinâmica de funcionamento de um grupo não apenas a partir de uma visão externa, mas também sob a perspectiva dos próprios sujeitos envolvidos, considerando seus significados, valores e modos de interação.

A abordagem adotada é qualitativa, uma vez que esse tipo de investigação possibilita o aprofundamento das interpretações sobre os processos vivenciados pelos sujeitos. Segundo Minayo (2001), a pesquisa qualitativa permite acessar os significados atribuídos pelos indivíduos às suas experiências, sendo especialmente relevante para a análise de fenômenos culturais e sociais.

Além da observação participante, foi realizada uma pesquisa documental, caracterizada como uma revisão de literatura. Esse processo envolveu a leitura sistemática e crítica de publicações acadêmicas, artigos científicos disponíveis em repositórios como Google Scholar, livros, jornais, documentos institucionais, além de relatos orais e acervos pessoais de participantes do movimento hip-hop. Conforme Cellard (2008), a análise documental permite a identificação de discursos, registros históricos e fontes primárias que contribuem para a compreensão dos processos sociais e culturais investigados.

Relacionar a observação participante e a pesquisa documental garantiu uma análise abrangente e aprofundada do tema, possibilitando não apenas a compreensão do hip-hop enquanto cultura e movimento social, mas também a identificação de suas estratégias de sensibilização e mobilização para a formulação e fomento à políticas públicas no Brasil.

1- Primeiras palavras sobre o hip-hop

Para uma compreensão da cultura hip-hop, é essencial explicitar seus princípios fundamentais e os temas que a estruturam. O hip-hop transcende a noção de um simples gênero musical difundido em plataformas de streaming ou identificado por uma estética e um gestual peculiares. KRS-One, rapper da Boogie Down Productions, afirmou certa vez que "o rap é algo que você faz, enquanto o hip-hop é algo que você vive".

Numa perspectiva geohistórica, MV Bill, em entrevista à revista Caros Amigos (2005, p. 99), ressalta a origem do hip-hop como um fenômeno afro-diaspórico, cujas influências vêm das tradições orais africanas:

“[...] o rap [e o hip-hop] não foi inventado pelo americano, foi descoberto por um DJ Jamaicano chamado Kool Herc nas viagens dele entre a América Central e África do Sul. Ele descobriu os cantos falados das tribos africanas, que se assemelhavam muito ao reggae, que eu não sei pronunciar, não sei se fala tosti ou tuiste (Toaster). E isso foi levado pros Estados Unidos, pros guetos nova-iorquinos. E logo os caras perceberam que podiam falar não só da animação do baile, mas também das mazelas do bairro, de como vivia a comunidade negra, e isso se espalhou pelo mundo inteiro” (MVBILL, 2005, p. 99).

O processo de globalização da cultura hip-hop permitiu que fosse apropriada por diferentes grupos sociais, tanto em uma dimensão cultural/estética – incorporando elementos como música, vestuário, vocabulário e comportamentos – quanto em uma dimensão ética/política, reforçando valores antirracistas, anti-hegemônicos e de luta pelos direitos humanos.

Assim, a cultura hip-hop constrói uma unidade dentro de sua diversidade, promovendo uma fusão entre expressão artística e ativismo social, ressignificando espaços urbanos e promovendo o reconhecimento das periferias como territórios de cultura e resistência, através dos seus elementos constituintes.

1.1 - Os Elementos da Cultura Hip-Hop

Trata-se de uma cultura que envolve desenvolvimento coletivo e individual, promovendo a construção de saberes, conhecimentos, habilidades e valores que encontram suas raízes em cinco elementos fundamentais, apresentados a seguir.

- 1.1.1 - O MC (Mestre de Cerimônia) ou rapper é o artista responsável pela prática da rima, estruturada no ritmo e na poesia. O rap surge como um discurso musicalizado, carregado de críticas sociais e narrativas sobre a realidade periférica. Conforme Rose (1994), o rap pode ser entendido como uma forma de oralidade contemporânea, que ressignifica as experiências urbanas e dá voz a grupos historicamente marginalizados.
- 1.1.2 - DJing (Técnicas de Mixagem e Produção Musical) onde o DJ (Disc Jockey) é responsável pela manipulação sonora nos toca-discos, utilizando técnicas como o turntablism, que transforma os equipamentos em instrumentos musicais. A pesquisa musical e a construção das batidas formam a base sonora sobre a qual o rap se desenvolve. Essa prática está diretamente ligada à estética da remixagem e à ressignificação de trechos musicais, estabelecendo conexões com a memória e a identidade cultural (CHANG, 2005).
- 1.1.3 - Breaking (Dança e Expressão Corporal) A dança break ou street dance representa a expressão corporal do hip-hop, desafiando os formatos tradicionais e incorporando referências históricas e culturais. Seus movimentos acrobáticos e coreografias são manifestações de resistência e identidade. O breaking se desenvolveu como uma resposta à violência urbana, oferecendo aos jovens um meio de competição simbólica e um espaço para a autoexpressão.
- 1.1.4 - Graffiti (Artes Visuais e Ocupação Urbana) O graffiti manifesta a arte visual do hip-hop, levando a expressão plástica para o espaço público. Suas diversas técnicas e

estilos promovem a democratização da arte, rompendo com a lógica das galerias de arte e inserindo discursos visuais críticos no cotidiano urbano. Autores como Ferrell (1996) destacam que o graffiti desafia as normas espacial e propõe novas narrativas para a cidade, reafirmando a identidade dos grupos que o produzem.

1.1.5 Conhecimento (Consciência Crítica e Valores Culturais) O quinto elemento, frequentemente menos abordado, é o conhecimento, que oferece o suporte crítico, ideológico e filosófico para a cultura hip-hop. Trata-se de um compromisso com a valorização da história, da identidade e da educação, promovendo reflexões sobre questões sociais e políticas.

1.1.6 O Hip-Hop visto do lado de cá

A Geografia Cultural oferece um arcabouço teórico relevante para compreender o hip-hop enquanto prática espacial territorializada. Como destaca Milton Santos (1996), o espaço geográfico é um produto das relações sociais, sendo moldado pelas práticas humanas ao longo do tempo. No caso do hip-hop, sua manifestação ocorre por meio da apropriação e ressignificação dos espaços urbanos, transformando as ruas, marquises, viadutos, praças, estações de metrô, muros e outros equipamentos e estruturas urbanas em plataformas de reivindicação territorial e luta por direitos.

Acionando novamente Santos (1996), obtemos explicações quanto ao espaço geográfico, que além de ser um produto histórico das práticas sociais, é também um meio dinâmico e transformável, refletindo tanto as desigualdades estruturais, quanto as estratégias de resistência e disputa por direitos. Assim, as relações sociais não apenas moldam o espaço, mas também são moldadas por ele, resultando em diferentes modalidades de dinâmicas espaciais, inclusive e não-raras as de exclusão, resistência e afirmação identitária.

A cultura hip-hop emerge nesse contexto não apenas como uma expressão artística, mas como um movimento sociopolítico contra-hegemônico, que denuncia as desigualdades estruturais da cidade. Se, por um lado, o hip-hop é frequentemente reduzido à sua dimensão musical, caracterizada pelo rap e suas rimas incisivas, por outro, ele se estrutura como uma ferramenta de resistência cultural da juventude periférica, articulando discursos sobre luta de classes, exclusão socioeconômica e busca por reconhecimento e inclusão (ROSE, 1994).

Com relação ao espaço urbano diante das perspectivas da Geografia Crítica no campo da Geografia Cultural, reafirmamos que a cultura hip-hop pode ser interpretada como um fenômeno espacial e territorializado, uma vez que suas práticas estão intrinsecamente ligadas à ocupação dos espaços urbanos, sobretudo nos territórios periféricos. Desta forma, a cultura hip-hop se configura como um agente de transformação urbana, ressignificando a cidade e promovendo a ocupação e de espaços marginalizados.

Como afirma Lowy (1994, p. 101), a ideologia não se reduz a uma ideia isolada, mas sim a uma forma de interpretar o mundo. Neste sentido, a cultura hip-hop, em suas manifestações, constrói uma narrativa espacial de pertencimento, que se enraíza na vivência cotidiana do espaço público, das ruas, favelas e comunidades, lugares marcados por processos de segregação e injustiça socioespacial.

A interpretação da cultura hip-hop como leitura dos conflitos urbanos dialoga diretamente com os postulados da Geografia Crítica, em especial as contribuições de David Harvey e Neil Smith, que analisam a produção desigual do espaço e os impactos da gentrificação e do urbanismo excludente. A cultura hip-hop, nesse contexto, não apenas denuncia as desigualdades socioespaciais, mas também cria novas territorialidades, promovendo espaços de resistência onde ocorrem, no mínimo, ações que contribuem frontalmente para a autoafirmação identitária, mobilização política e fortalecimento das redes comunitárias. O desenvolvimento dessa cultura, pautada em uma perspectiva crítico- transformadora, deve ser assegurado por normas e condições institucionais que garantam sua sustentabilidade. O seu reconhecimento pelo poder público é essencial para que o hip-hop supere a condição de movimento espontâneo e se consolide como agente de políticas públicas setoriais, abrangendo áreas como juventude, cultura, educação, direitos humanos, segurança pública, direito das mulheres, dentre outras.

Estudos como os de Oliveira e Silva (2004), Oliveira e Barbosa (2022) analisam os macrotemas entre juventude periférica, hip-hop, cidadania, direito a cidade e políticas públicas, destacando a crescente inserção de coletivos e movimentos culturais na formulação de políticas sociais. Nessa perspectiva, o hip-hop assume um papel precursor na análise crítica das realidades urbanas, contribuindo para temas fundamentais, como o fortalecimento da participação social e formulação de estratégias de enfrentamento das desigualdades.

Diante desse contexto, torna-se fundamental a construção e o fortalecimento dos espaços de interlocução entre a cultura hip-hop e as instâncias governamentais, promovendo um diálogo contínuo entre artistas, coletivos, gestores culturais e representantes do poder público. O reconhecimento institucional da cultura hip-hop não apenas legitima sua importância sociocultural, mas também potencializa sua capacidade transformadora nos territórios urbanos e nas vidas das populações periféricas.

2 – Estratégias para a formulação de políticas públicas no Brasil: dois momentos (2004–2023)

O movimento de coalizão adotou diversas estratégias para estabelecer um campo de diálogo com o poder público, visando o reconhecimento e a valorização da cultura no Brasil. A busca por processos dialógicos entre o movimento hip-hop e as instâncias de poder público ocorreram de forma esporádica ao longo das últimas décadas, com iniciativas pontuais e descontinuadas. No período compreendido entre 2004 e 2023, identificam-se dois momentos-chave nesse processo.

O objetivo era consolidar o hip-hop como um agente fundamental de políticas públicas culturais. O primeiro momento, em 2004, foi marcado pela participação ativa de representantes do movimento, como Def Yuri, em reuniões ministeriais, que iniciaram o processo de aproximação entre o hip-hop e as esferas governamentais. Já em 2023, um novo ciclo de conversas interministeriais renovou e intensificou esse diálogo, reforçando a legitimidade do movimento e sua capacidade de influenciar a formulação de políticas públicas. Ao longo desses dois períodos, o movimento desenvolveu e aprimorou suas estratégias de mobilização, contribuindo para a institucionalização da cultura hip-hop no cenário político e cultural do país.

Após pesquisa em bancos de dados especializados, sites institucionais e registros oficiais do governo federal, verificou-se a ausência de documentos formais que sistematizem encontros estruturados entre representantes da cultura hip-hop e o poder público. O único registro identificado refere-se ao artigo "Diálogo com o Hip-Hop"⁶(2004), de autoria de Def Yuri, artista e militante do movimento.

⁶Disponível em https://www.academia.edu/25513299/Di%C3%A1logo_com_o_Hip_Hop

Embora breve, esse relato empírico é relevante, pois documenta um evento ocorrido em 30 de julho de 2004, em Brasília (DF), cujo objetivo foi apresentar propostas do movimento hip-hop a tomadores de decisão e agentes governamentais. O encontro contou com a presença da Secretaria-Geral da Presidência da República, além de representantes do Ministério da Cultura, da Radiobrás e de coletivos da cultura hip-hop da época. No entanto, não houve continuidade ou institucionalização desses diálogos, resultando na dispersão dessas iniciativas nos anos seguintes.

Em 2023, no contexto da reconstrução do Ministério da Cultura (MinC) e do resgate de direitos culturais, o governo federal reabriu espaços de escuta e participação para o hip-hop. Um marco importante desse processo foi a ressurgência do movimento "Construção Nacional - 50 anos da Cultura Hip-Hop", que buscou fortalecer a interlocução entre artistas, coletivos e gestores públicos.

Isso se deu pelo fato de que no ano de 2023, uma data histórica para o hip-hop é celebrada: o cinquentenário mundial, segundo a datação do DJ jamaicano Kool Herc, o primeiro a realizar uma festa do gênero no Bronx, em Nova York, no ano de 1973. No Brasil, estima-se 40 anos de existência da cultura. Porém, indivíduos como o B.Boy e músico Nelson Triunfo, denotam a existência de uma 3ª geração do hip-hop no Brasil.

A criação de uma política pública voltada para o hip-hop se torna ainda mais significativa, justamente no ano de 2023. Este marco é relevante, considerando o histórico e a força do movimento, que tem se destacado por sua capacidade de transmitir mensagens sobre direitos e questões sociais.

O hip-hop consolidou-se como um movimento legítimo, que exerce políticas culturais importantes, além de sua habilidade ímpar em dialogar com os territórios em que se desenvolve. Sua própria construção é intrinsecamente ligada aos espaços e comunidades onde nasce, promovendo transformações tanto locais quanto pessoais. Através desses diálogos com o território, o hip-hop exerce um trabalho notável, criando zonas de pertencimento que, quando ocupadas por essa cultura, fomentam cidadania, autovalorização e geram oportunidades para conquistas pessoais e coletivas.

O objetivo central da coalizão foi o de criação de um canal de comunicação qualificado e duradouro com as instâncias governamentais, garantindo o diálogo com o objetivo de que políticas públicas voltadas à cultura hip-hop se estabeleçam e sejam implementadas em âmbito nacional, estadual e municipal. A formalização desse reconhecimento busca assegurar condições e o acesso a condições e recursos voltados à estruturação de políticas, a partir da participação social e do fortalecimento da cidadania, especialmente em territórios periféricos e espaços de privação de liberdade.

Uma outra estratégia utilizada pela coalizão foi a articulação institucional com a abertura do campo de diálogos. No que se refere aos processos de articulação e gestão dos diálogos nas rodadas interministeriais, cabe destacar a perspectiva da liderança compartilhada, conforme discutida por Lindgren e Packendorff (2011). Segundo os autores, a liderança compartilhada não se restringe a um único indivíduo, mas emerge de interações sociais entre múltiplos agentes, promovendo a cooperação e a ampliação de competências dentro de um grupo.

Nesse sentido, Davis e Eisenhardt (2011) argumentam que esse modelo de liderança permite uma maior capacidade de inovação e de articulação entre diferentes atores, ao distribuir responsabilidades de forma estratégica. No caso do hip-hop, a liderança distribuída possibilitou o fortalecimento das redes de mobilização e a criação de estruturas organizacionais mais resilientes, ampliando o impacto das reivindicações junto ao poder público e oportunizando que um conjunto heterogêneo de representações do movimento participasse de diferentes interlocuções.

Foram realizadas diligências organizadas pela coalizão nacional, as rodadas interministeriais, com reuniões em Brasília realizadas durante os meses de abril, junho, julho e novembro de 2023. Essas reuniões contaram com a participação de políticos de primeiro escalão como ministros, secretários executivos, gestores públicos, deputados, vereadores, representantes estaduais do movimento hip-hop, compondo um bloco diverso e abrangente de agentes culturais, formuladores de políticas e tomadores de decisão.

Durante a realização das rodadas interministeriais foram formuladas pautas de ação, que culminaram na formulação de agendas políticas multissetoriais voltadas às demandas apresentadas pelos representantes da cultura hip-hop, abrangendo áreas como Justiça, Direitos Humanos, Mulheres, Ciência e Tecnologia, Comunicação, Relações Internacionais, Saúde, Casa Civil, e outros.

O objetivo dessas negociações foi assegurar a aproximação, visibilidade, reconhecimento, valorização e viabilidade às pautas e demandas da Cultura hip-hop e das periferias urbanas, em busca da promoção de estratégias que promovam o diálogo institucional estruturado e contínuo, visibilizando a potencialidade e as soluções para as demandas do movimento.

2.1– O Patrimônio Cultural e os Instrumentos de Políticas Públicas Culturais no Brasil

No contexto das comemorações do cinquentenário do hip-hop mundial no ano de 2023, a coalizão nacional pelo movimento hip-hop, em ações coordenadas pelo Ministério da Cultura (MinC) e pela Secretaria Executiva da Presidência da República, auxiliou consolidação da coalizão nacional, que visa provocar o governo federal a reconhecer e preservar o hip-hop como patrimônio cultural imaterial do país.

Uma estratégia fundamental para o reconhecimento da cultura hip-hop no Brasil foi a elaboração do Inventário Participativo da Cultura Hip-Hop Brasileira⁷ (2023). A construção deste documento deu origem ao processo colaborativo, que envolveu múltiplos agentes e territórios.

O resgate da memória e da história, conforme ensina Éclea Bosi (1995), é fundamental para compreender o presente a partir do passado. A elaboração dos

⁷ Disponível em

<https://www.gov.br/iphan/pt-br/assuntos/noticias/movimento-realiza-pedido-de-registro-do-hip-hop-como-patrimonio-cultural-do-brasil-1/VersoPrincipalInventrioParticipativo.pdf>

inventários estaduais foi uma demanda prescrita pelo MinC e pelo IPHAN, visando registrar oficialmente a trajetória do hip-hop no Brasil e subsidiar o reconhecimento da cultura enquanto patrimônio cultural imaterial.

Foram elaborados 26 inventários, cada volume referente à um estado brasileiro, que juntos compõem o Inventário Participativo da Cultura Hip-Hop Brasileira. Este é um documento técnico essencial para o reconhecimento e o tombamento da cultura hip-hop no país.

O Inventário Participativo da Cultura Hip-Hop Brasileira foi elaborado conforme a metodologia recomendada pelo IPHAN para Inventários Nacionais e Referências Culturais (BRASIL, 2000) e Inventário Participativo do Patrimônio Cultural (IPHAN, 2019), adotando recortes analíticos que consideram o território, o convívio e a cidade.

Assim, a construção dos inventários estaduais surge como uma necessidade institucionalizada pelo MinC e pelo IPHAN, no âmbito da Iniciativa da coalisão nacional.

O objetivo dessa ação é registrar oficialmente a história do hip-hop e fundamentar o reconhecimento técnico da cultura hip-hop como patrimônio cultural imaterial no Brasil.

A criação dos Inventários Estaduais da Cultura Hip-Hop e, subsequentemente, do Inventário Participativo da Cultura Hip-Hop Brasileira, configuram-se como um marco crucial na institucionalização do movimento hip-hop no Brasil. Esta iniciativa não apenas documenta a história e a memória dessa expressão cultural, mas também estabelece um instrumento significativo para o desenvolvimento de políticas públicas.

2.2– Metodologia participativa e elaboração do Inventário Participativo do Patrimônio Cultural do Hip Hop

Inventariar consiste em pesquisar e organizar informações sobre as referências culturais presentes no espaço vivido, permitindo identificar os elementos que compõem o patrimônio cultural, que é um conjunto de referências culturais transgeracionais que se deseja transmitir às gerações futuras (IPHAN, 2019, p.9).

Os inventários estaduais foram produzidos de maneira autogestionária e coletiva, a partir da ampla mobilização de partícipes da cultura hip-hop em seus respectivos grupos de trabalho voluntário, no aspecto da captação de informações, sistematização das informações e elaboração dos conteúdos e textos. Embora alguns estados tenham enfrentado maiores desafios que outros, todos seguiram as orientações do IPHAN, que promoveu reuniões virtuais de capacitação com os integrantes da coalizão.

Os 26 Inventários Estaduais foram elaborados a partir da metodologia de educação patrimonial e inventários participativos, desenvolvida pelo IPHAN. O “Manual de Aplicação para Inventários Participativos” (IPHAN, 2019) serviu como referência metodológica para registrar os acontecimentos que consolidaram a trajetória do hip-hop nos estados – de forma lógica, didática, participativa e referenciada.

Além de conhecimentos produzidos coletivamente, esses documentos constituem registros históricos dinâmicos e passíveis de atualização. Fornecem evidências técnicas robustas sobre a existência e as práticas que compõem o hip-hop no país.

O Inventário Participativo da Cultura Hip-Hop Brasileira, que reuniu os 26 inventários estaduais. Esse documento foi oficialmente entregue ao presidente do IPHAN, Leandro Grass, em 17 de julho de 2023, na sede do IPHAN em Brasília, simbolizando um marco importante na consolidação do hip-hop como uma expressão cultural de relevância nacional.



Figura 1: Ato de entrega do Inventário Participativo da Cultura Hip-Hop Brasileira ao Presidente do IPHAN, 2023. Fonte: Autora.

2.3– Inventário Estadual do Hip-Hop do Rio de Janeiro

No Estado do Rio de Janeiro, a iniciativa da coalizão nacional resultou na elaboração do Inventário Estadual do Hip-Hop, com a participação ativa de diversos colaboradores. O processo teve início com o planejamento e coordenação de uma extensa pesquisa bibliográfica, que incluiu livros, artigos científicos, periódicos, além

de consultas a sites especializados e à Biblioteca Nacional. Simultaneamente, foram realizadas buscas ativas por informações primárias, por meio de visitas de campo, gravações de áudios, questionários abertos, entrevistas informais e o uso de diversas ferramentas de comunicação, como e-mails, redes sociais, aplicativos de mensagens, telefonemas e encontros virtuais.

O levantamento também contou com fontes adicionais, como acervos pessoais (fotos, recordações, gravações, anotações), matérias de jornais e revistas, panfletos, vídeos, filmes, entrevistas, entre outros materiais, que foram incorporados ao documento final, intitulado Inventário da Cultura Hip-Hop no Rio de Janeiro (2023).

Este inventário abrange o período de 1980 a 2023, desde o surgimento dos primeiros adeptos do hip-hop, passando pela "golden era" nos anos 2000, até as manifestações contemporâneas do movimento.

A experiência no Rio de Janeiro exemplifica a eficácia de uma ação coordenada, colaborativa e participativa voltada à documentação cultural. A convergência de múltiplas fontes e relatos possibilitou a construção de uma narrativa abrangente, que reflete a evolução do hip-hop desde seus primórdios até suas formas atuais. Este inventário não só endossa a importância do hip-hop como fenômeno cultural e social, mas também fundamentou a formulação de políticas públicas culturais nos níveis estadual e federal.

Além disso, o caráter dinâmico do documento, passível de atualizações constantes, garante sua adaptação às novas contribuições e transformações do movimento, assegurando a preservação e a disseminação da memória cultural do hip-hop.

4 – Desdobramentos: Reconhecimento Institucional e Políticas Públicas

Como desdobramento das ações da coalizão, algumas medidas concretas foram implementadas pelo poder público em resposta à crescente visibilidade do hip-hop naquele momento.

Um dos primeiros resultados positivos foi a aprovação da proposta de criação de uma Política Nacional para a Cultura Hip-Hop, que teve grande adesão no Plano Plurianual (PPA) 2024-2027⁸. A proposta foi a terceira mais votada no Ministério da Cultura, com

8

<https://www.gov.br/secretariageral/pt-br/noticias/2024/fevereiro/com-a-terceira-proposta-mais-votada-para-cultura-no-ppa-representantes-do-hip-hop-nacional-querem-engajamento-na-participacao-social>

1.247 votos, evidenciando o reconhecimento da cultura hip-hop como uma prioridade na formulação de políticas públicas culturais.

Outro marco significativo ocorreu em 20 de novembro de 2023, quando o Presidente Luiz Inácio Lula da Silva assinou um decreto federal que reconheceu o hip-hop como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil. Este ato legal estabeleceu diretrizes para o Programa Nacional de Reconhecimento e Fomento à Cultura Hip-Hop, incluindo a criação do Comitê Interministerial para Inclusão Sociocultural dos Agentes Culturais do Hip-Hop, medidas de apoio à manutenção e disseminação da cultura, além da oferta de condições para a implementação de políticas públicas específicas para o setor.

Esse reconhecimento institucional representa uma conquista histórica para o movimento hip-hop, consolidando décadas de luta por visibilidade, direitos culturais e por sua participação ativa nas decisões sobre políticas culturais no Brasil. Um marco que ratifica a trajetória da cultura hip-hop, e reafirma seu papel transformador, inclusive nas esferas políticas e sociais do país.

CONCLUSÃO

O processo de reconhecimento e inclusão do movimento hip-hop nas políticas públicas brasileiras representa uma conquista significativa para a cultura, não apenas pela valorização do movimento, mas também pelo impacto profundo nas esferas sociais e políticas do país. O Brasil se tornou pioneiro, alcançando um feito histórico ao reconhecer oficialmente a cultura hip-hop, superando até mesmo os Estados Unidos, considerado o berço do movimento. O cinquentenário do hip-hop, celebrado em 2023, foi o momento-chave para impulsionar o reconhecimento institucional, culminando em marcos importantes como a criação de uma diretriz nacional para a cultura hip-hop e a assinatura do Decreto Federal, que confere ao hip-hop o status de patrimônio cultural imaterial.

A coalizão Construção Nacional emergiu como um movimento abrangente, reunindo pessoas e entidades de todos os 26 estados do Brasil em um esforço colaborativo e apartidário. Essa rede de ação foi estruturada para promover o desenvolvimento da cultura hip-hop, não apenas no reconhecimento técnico-político, mas também nas condições de implementação de políticas públicas específicas. A comunicação e articulação foram facilitadas pelo uso de ferramentas digitais, o que permitiu a ampliação do movimento e a efetiva interlocução com os setores governamentais e as esferas decisórias.

O reconhecimento do hip-hop como patrimônio cultural imaterial não é apenas simbólico, mas reflete um compromisso com a criação de políticas públicas sociais e transversais, capazes de transitar por diferentes áreas como cultura, justiça, educação, saúde, direitos humanos e comunicação. Esse movimento busca não apenas a preservação e valorização da cultura hip-hop, mas também seu fortalecimento como uma ferramenta transformadora, com potencial para promover mudanças sociais profundas, especialmente em territórios periféricos e em espaços de pessoas privadas de liberdade. Para garantir a efetividade dessas políticas públicas, tornou-se essencial estabelecer um diálogo qualificado e contínuo com os formuladores de políticas, como parlamentares, ministros, secretários executivos e demais representantes governamentais. A meta final é assegurar que a cultura hip-hop se consolide como um campo de políticas públicas, com a criação de condições adequadas para o desenvolvimento de suas práticas, ações e expressões, em níveis nacional, estadual e municipal.

Em última análise, esse movimento de reconhecimento e institucionalização do hip-hop no Brasil fortalece a cultura como uma força ativa na transformação social. Através do comprometimento das partes envolvidas e do diálogo com as esferas governamentais, será possível garantir que o hip-hop continue a desempenhar seu papel de protagonismo na sociedade, promovendo cidadania, oportunidades e justiça social para aqueles que mais necessitam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENDT, H. Entre o Passado e o Futuro. 5ª Edição, Coleção Debates/Política. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

BILL, MV. Revista Caros Amigos. “Chegou a hora do preto brigar pelo poder”, 2005, nº 99.

BRASIL. Inventário nacional de referências culturais: manual de aplicação. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2000.

CHANG, Jeff. Can't Stop Won't Stop: a history of The Hip Hop Generation. New York (USA): Ed. Martin's Press, 2005.

CELLARD, A. A Análise Documental. In: POUPART, J. et al. (Orgs.) A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 295 - 316.

CORRÊA, L.F. Redes geográficas: reflexões sobre um tema persistente. Cidades, vol. 9, n. 16, p. 199-218, 2012.

DAVIS, Jason P.; EISENHARDT, Kathleen M. Liderança rotativa e inovação colaborativa: processos de recombinação em relacionamentos simbióticos. Ciência Administrativa Trimestral, v. 56, n. 2, p. 159-201, jun. 2011. Publicado por: Sage

Publications, Inc. Disponível em:

<https://www.researchgate.net/publication/228216005_Rotating_Leadership_and_Collaborative_Innovation> Acessado em: 7 de março de 2024.

FERRELL, J. (1996) Crimes de estilo. Urbano grafite e a política de criminalidade. Boston, Massachusetts:

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL.

Educação Patrimonial Inventários Participativos: manual de aplicação. Brasília – DF, 2019.

LINDGREN, M.; PACKENDORFF, J. Relational dysfunctionality: leadership interactions in a Sarbanes-Oxley Act implementation project. *European Journal of International Management*, v. 5, n. 1, p. 13-29, 2011. Disponível em:

<https://www.lindgren-packendorff.com/Lindgren_Packendorff_Tham_2011_EJIM.pdf> Acessado em: 12/03/2024.

LOWY, M. As Aventuras de Karl Marx contra o Barão de Munchhausen: marxismo e positivismo na sociologia do conhecimento. São Paulo: Cortez, 1994

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). Pesquisa Social. Teoria, método e criatividade. 18 ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

ROSE, T. Black noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America, Middletown, Wesleyan University Press, 1994.

SANTOS, J. L. dos. O Que é Cultura. 7ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988

SANTOS, Milton. A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Hucitec, 1996.

SANTOS, M. Por uma Geografia Nova. São Paulo: EDUSP, 2004.

YURI, Def. Diálogo com o Hip Hop? Viva Favela: rio de Janeiro. 2004. Disponível em <https://www.academia.edu/25513299/Di%C3%A1logo_com_o_Hip_Hop>, acesso em: 19/02/2024.

OLIVEIRA, Jess de; BARBOSA, Jorge Luiz A Rua É Nóiz - Fundamento hip-hop e direito à cidade. XV ENANPEGE, 2022. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/editora/anais/enanpege/2023/TRABALHO_COMPLETO_EV187_MD6_ID3729_TB1838_27112023170038.pdf>, acesso em: 12/2/2025.

OLIVEIRA, Patrícia Daniele Lima de; SILVA, Ana Márcia. Para além do hip hop: juventude, cidadania e movimento social. *Motrivivência* Ano XVI, Nº 23, P. 61-80 Dez. /2004. Disponível <https://periodicos.ufsc.br/index.php/motrivivencia/article/view/2023/3901>>, acesso em: 12/2/2025.

PITANO, Sandro de Castro; NOAL, Rosa Elena. A observação participante na graduação em Geografia: limites e possibilidades. *Instrumento: R. Est. Pesq. Educ., Juiz de Fora*, v. 19, n. 2, jul./dez. 2017 (197-206 p). Disponível em <<file:///C:/Users/coopa/Downloads/19026-Texto%20do%20artigo-79102-1-10-20180322.pdf>>, acesso em: 27/09/2022.

MESA XXXVIII
Políticas Culturais
VI

PROGRAMA DE TRANSFERÊNCIAS FUNDO A FUNDO DO SIEC-CEARÁ E O PROGRAMA DE FORTALECIMENTO DOS SISTEMAS MUNICIPAIS DE CULTURA DO CEARÁ

Vitor Melo Studart¹

Luisa Cella de Arruda Coelho²

Francisco Fabio Santiago³

RESUMO: Este artigo analisa o Programa de Transferências Fundo a Fundo, parte integrante do Programa de Fortalecimento do Sistema Estadual de Cultura do Ceará (PROSIEC), criado para apoiar, estruturar e qualificar os Sistemas Municipais de Cultura. O programa visa à descentralização administrativa e financeira das políticas culturais, com o objetivo de aprimorar as Secretarias Municipais de Cultura. O artigo destaca a importância da institucionalidade da gestão cultural nos municípios para garantir, assim, a efetiva aplicação dos recursos e o desenvolvimento cultural local.

PALAVRAS-CHAVE: Sistema Estadual de Cultura do Ceará, Sistemas Municipais de Cultura, Transferências fundo a fundo.

¹ Assessoria Jurídica da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará - Secult. Advogado. Mestre em Direito Constitucional pela Universidade de Fortaleza - UNIFOR. Membro do Instituto Brasileiro de Direitos Culturais - IBDCULT. E-mail: vitorstudart@gmail.com

² Secretária da Cultura do Ceará da Secult. Psicóloga. Mestre em Saúde da Família pela Universidade Federal do Ceará. Secretária geral do Fórum Nacional de Secretários e Dirigentes Estaduais de Cultura. E-mail: luisacela87@gmail.com

³ Coordenador de Articulação Regional e Participação da Secult. Gestor Cultural. Pós - Graduado / MBA em Gestão de Governança Pública. E-mail: fabio.santiago@secult.ce.gov.br

INTRODUÇÃO

Após 12 anos da promulgação da Emenda Constitucional 71 de 2012, que incluiu o Sistema Nacional de Cultura (SNC) na Constituição Federal Brasileira de 1988 (CF 88), foi publicada a regulamentação da norma, por meio da Lei nº 14.835, de 4 de abril de 2024. Neste período, ocorreram diversos acontecimentos, com avanços de pensamento e grandes descontinuidades.

As gestões culturais do Governo do Estado do Ceará têm empreendido uma forte agenda de promoção da institucionalidade, por meio de uma agenda normativa, ampliação de investimentos, ampliação da rede de equipamentos culturais, realização de concurso público e ações de atenção e suporte às secretarias de cultura municipais

Dentre as iniciativas desenvolvidas para assegurar o fortalecimento institucional da Secult Ceará, destaca-se também a reforma administrativa que, entre outras alterações, efetivou a criação da Coordenadoria de Articulação Regional e Participação (COPAR). Essa nova estrutura tem como objetivo principal aproximar o Estado dos municípios, fortalecer o Sistema Estadual de Cultura (SIEC) e qualificar os sistemas municipais de cultura. Em 2022, também foi aprovada a Lei 18.012/2022, conhecida por Lei Orgânica da Cultura do Ceará (LOC), norma que veio a substituir a Lei 13.811 de 2006, norma inovadora a seu tempo, que criou, a nível estadual, um sistema de cultura antes mesmo da sua constituição em âmbito nacional. Estas ações pavimentaram as condições institucionais e normativas para avançar na consolidação dos Sistemas Estadual e Municipais de Cultura.

A compreensão de que a deficiência estrutural das secretarias municipais de cultura, além de prejudicar o cidadão, pode resultar na devolução de recursos essenciais ao desenvolvimento cultural local. Sofia Mettenheim (2023), em estudo sobre a política de editais municipais menciona sobre a desafiadora realidade da cultura nos municípios em relação à institucionalidade e condições estruturais, vejamos:

No que se refere, por exemplo, à estrutura institucional gestora da cultura nos municípios, dos

municípios com até 5 mil pessoas, apenas 11,40% possuíam secretaria exclusiva de cultura e 72,37% possuíam secretaria em conjunto com outras políticas setoriais; enquanto em municípios com populações maiores que 500 mil pessoas esse cenário se revertia: o percentual de secretarias exclusivas chegava a 43,33%, e o de secretarias em conjunto era de 20,00% (IBGE, 2019). A disparidade da presença de secretarias exclusivas de acordo com o porte do município, é um dos vários dados da MUNIC que demonstram como a institucionalidade da cultura se dá de maneira discrepante no território nacional. Este dado, referente ao órgão gestor de cultura, também é importante pois pode refletir tanto o prestígio político da pasta da cultura, quanto a autonomia destas nos governos locais. **No que se refere aos pequenos municípios, alguns dados da MUNIC 2018 exemplificam a precariedade da estrutura física das instâncias gestoras da cultura: nos municípios com menos de 100 mil habitantes (94,61% dos municípios brasileiros), 22,81% dos órgãos gestores de cultura não possuíam linha telefônica, nem ramal, e 11,3% não tinham nenhum computador em funcionamento (IBGE, 2019).** (grifo nosso)

O contexto atual das políticas, marcado pela descentralização de recursos e pela precariedade das gestões municipais, reforçou o necessário reposicionamento do papel do Governo do Estado. Este reposicionamento visou uma relação de cooperação e articulação com os municípios, a fim de assegurar o êxito na execução das ações federativas de coinvestimento das políticas culturais, como a Lei Paulo Gustavo (Lei Complementar 195/2022) - LPG e a Política Nacional Aldir Blanc - PNAB (Lei 14.399 de 2022).

Em 2023, quando da recriação do Ministério da Cultura e em meio aos desafios da implantação da Lei Paulo Gustavo em um ambiente de fortalecimento do sistema nacional de cultura, a Secult empreendeu o desenvolvimento de uma atualização do Programa de Fortalecimento do Sistema Estadual da Cultura - Prosiec. Este programa tem por principal objetivo, orientar e apoiar os municípios cearenses na implantação e efetivação dos seus Sistemas Municipais de Cultura. O programa orienta etapas e metas que devem ser seguidas, em consonância com as políticas culturais desenvolvidas nos âmbitos estadual e federal, respeitando as particularidades de cada território. Por meio de ações coordenadas, o Pro-Siec traça um percurso estruturado para que os municípios avancem na criação de mecanismos de gestão regionais, com instâncias de planejamento e pactuação (Secult, 2024). O programa se estrutura em cinco eixos estratégicos que orientam suas ações: Institucionalidade, Cooperação e Pactuação Técnica, Formação, Infraestrutura e Difusão para as Artes/Espaços Culturais e Patrimônio e Memória. Com essa organização e diretrizes, o Pro-Siec busca consolidar a estruturação do Sistema Estadual de Cultura, promovendo a descentralização das políticas culturais.

DAS COMPETÊNCIAS FEDERATIVAS

O Estado Brasileiro se estrutura como uma federação cuja união de seus entes federados é indissolúvel. Para que possa haver convivência harmônica, a Constituição Federal de 1988 estabelece competências bem definidas para os entes federados. Nos últimos anos, diversas áreas têm buscado construir sistemas nacionais que garantam um mínimo de estabilidade às políticas implementadas (CALABRE, 2012), cabendo destacar: o Sistema Nacional de Meio Ambiente (SISNAMA), criado em 1981 e o Sistema Único de Saúde (SUS), em 1990. Pensar a gestão cultural de forma estruturada e sistêmica é um debate antigo, atualizado por desafios contemporâneos que convidam à revisão e reflexão.

Sobre a repartição de competências no âmbito da federação, José Afonso da Silva (2010, p. 479) ensina que o Brasil utilizou como fonte orientadora a distribuição de competências realizada na República Federal da Alemanha. Esta busca compatibilizar a autonomia dos entes federados com a reserva de campos de atuação específicos. Nesse sistema jurídico, é possível a existência de áreas comuns com

atuações paralelas e materiais concorrentes, cabendo à União estabelecer normas gerais e aos demais competência suplementar, como é o caso da Cultura.

O Art. 216-A da CF/88 estabelece o SNC como um sistema colaborativo, descentralizado e participativo, que visa a implementação de “políticas públicas de cultura democráticas e permanentes”. Estas políticas serão realizadas por meio da pactuação entre os entes da federação e a sociedade, com o objetivo de promover o desenvolvimento humano, social e cultural. O § 3º menciona que a regulamentação em nível federal ocorrerá por Lei, no caso a Lei nº 14.835, de 4 de abril de 2024, e no § 4º que os Estados, o Distrito Federal e os Municípios organizarão seus respectivos sistemas de cultura em leis próprias.

É oportuno destacar, segundo Celso de Mello (2014), que as normas gerais para o direito brasileiro possuem característica de generalidade, nas quais se deve operar um maior grau de abstração normativa, não se devendo fechar espaços para ulteriores especificações, detalhamentos e acréscimos. O autor menciona a competência da União em dispor de diretrizes nacionais e padrões mínimos de defesa de algumas questões, cabendo aos entes federados, por sua vez, particularizar as normas.

A Unesco (2016), em referência a sistemas de gestão de patrimônio cultural, menciona a importância da conjunção de elementos que possam prover institucionalidade (estrutura legal, estrutura institucional e recursos), capacidade de planejamento, monitoramento, bem como mecanismos de melhorias de gestão. A possibilidade de ajustes e melhorias ao sistema é algo fundamental. Afinal, há muito tempo o Professor Humberto Cunha (2010, p. 79) menciona a inadequação em buscar apenas reproduzir modelos de outros sistemas, e sim observar as especificidades da cultura. É devido aos entes federados observarem a sua realidade local, encontrando soluções adequadas às suas demandas e necessidades.

O SISTEMA NACIONAL DE CULTURA E O FOMENTO

O SNC foi concebido a partir de um conceito sistêmico e democrático, com base em políticas públicas horizontais, de longo prazo e com planejamento. Além disso, visa a criação de uma rede de ações entre entes da federação para promover ações integradas

de cultura (Studart, 2017). Dentre seus princípios regentes, alguns deles orientam em favor da universalização do acesso aos bens e serviços culturais, cooperação entre os entes federados, os agentes públicos e privados atuantes na área cultural, integração e interação na execução das políticas, programas, projetos e ações desenvolvidas, complementaridade nos papéis dos agentes culturais, autonomia dos entes federados e das instituições da sociedade civil.

A execução da LPG e da PNAB impõe às Secretarias de Cultura em todo o Brasil o desafio da pactuação e do planejamento integrado e complementar de políticas culturais por parte dos Estados e Municípios. Pode-se afirmar que esta experiência antecipa aspectos centrais que precisarão ser normatizados por meio da regulamentação do SNC. "Dentre as normas federais da cultura mais recentes, destaca-se a PNAB, que apresenta avanços em relação à LPG. A PNAB prevê a alocação de 15 bilhões de reais a Estados, municípios e ao Distrito Federal por meio do Fundo Nacional da Cultura (FNC), conforme seu artigo 12. As formas elencadas para alcançar os objetivos da política incluem:

Art. 5º Para o alcance dos objetivos previstos no art. 2º desta Lei, a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura apoiará as seguintes ações e atividades:

(...)

X - construção, formação, organização, manutenção e ampliação de museus, de bibliotecas, de centros culturais, de cinematecas, de teatros, de territórios arqueológicos e de paisagens culturais, além de outros equipamentos culturais e obras artísticas em espaço público; (...)

XII - aquisição de imóveis tombados com a estrita finalidade de instalação de equipamentos culturais de acesso público.

Em comparação com a LPG, a PNAB amplia a possibilidade de alocação de recursos para a melhoria de condições estruturais de equipamentos culturais. Essas possibilidades poderiam aparentemente confundir a percepção daqueles que entendem

que os recursos públicos federais deveriam ser utilizados de forma exclusiva ao fomento direto aos agentes culturais. A PNAB irá financiar o Sistema Nacional de Cultura e os recursos devem ser alocados nas ações previstas nos Planos de Cultura dos entes federados. Humberto Cunha em sua obra Teoria e prática da gestão cultural (2002) menciona a importância da atuação estatal como suporte logístico que poderia ocorrer por meio do fornecimento de condições estruturais necessárias ao desenvolvimento de atividades culturais, tais como a construção de teatros e centros culturais. Ou seja, o fomento direto aos agentes culturais é uma dimensão fundamental da política cultural, mas não é suficiente para dinamizar e dar sustentabilidade ao setor. É preciso planejar e desenvolver ações que consolidem todo o ecossistema: criação, formação, fomento, infraestrutura cultural, acervos, circulação, distribuição e comunicação.

No âmbito do Estado do Ceará, a LOC avançou em definir o sistema de financiamento e fomento à cultura que se constitui do conjunto de modalidades e mecanismos, diversos e integrados com a finalidade de promover o fomento à cultura com ou sem emprego direto de recursos financeiros. Essa perspectiva ampliada também pode ser identificada no novo Marco Regulatório do Fomento à Cultura, Lei 14.903 de 2024, quando se menciona a cooperação cultural e a ocupação cultural como instrumentos de fomento sem repasse de recursos.

No contexto normativo federal, a Lei nº 14.835, de 4 de abril de 2024, que instituiu o marco regulatório do Sistema Nacional de Cultura (SNC). Em seu artigo 3º, a lei menciona os princípios presentes no Art. 216-A da Constituição Federal. O artigo 4º, por sua vez, discorre sobre algumas formas de garantir o exercício dos direitos culturais pelos entes federados. Damos destaque ao inciso XII, que versa sobre o apoio à ampliação, modernização, descentralização e desconcentração de equipamentos culturais públicos, e ao inciso XX, que se refere à construção de novas instalações culturais. Em seu Art. 5º, a norma estabelece que a gestão pública da cultura tem como objetivo criar condições institucionais para a promoção de políticas públicas. A lei também prevê que a cooperação entre os entes federados pode se dar por meio de apoio técnico, operacional e financeiro da União para Estados, Distrito Federal e Municípios, e dos Estados para os Municípios.

Em um exercício de buscar enquadrar o fomento cultural no contexto brasileiro pode-se sugerir a compreensão de um conjunto de ações de financiamento, viabilização de condições estruturais ou política regulatória que visam a estimular o desenvolvimento de cadeias econômicas culturais, estímulo às indústrias criativas, proporcionando condições de desenvolvimento, bem como meios de ampliação ao acesso à cultura aos cidadãos brasileiros.

AS TRANSFERÊNCIAS FUNDO A FUNDO

O Art. 216-A da CF/88 estabelece os sistemas de financiamento à cultura como um dos elementos da estrutura do SNC. O regulamento do SNC define o Sistema Nacional de Financiamento à Cultura como o “conjunto articulado e diversificado de mecanismos de financiamento público da área da cultura, incluindo as diversas modalidades de transferências, com destaque para as transferências fundo a fundo, que dispensam a necessidade de celebração de convênios, termos de cooperação ou instrumentos congêneres.

As transferências fundo a fundo têm cumprido uma importante função em diversos setores. Sobre a perspectiva legal, a descentralização de recursos é disciplinada por meio de leis específicas, enquadrando-se na categoria de transferências legais. No Sistema Único de Saúde (SUS), as transferências intergovernamentais de recursos financeiros na área da saúde são disciplinadas pela Lei 8.142, de 28 de dezembro de 1990, dispondo seu artigo segundo sobre a alocação dos recursos da seguinte forma:

Art. 2º Os recursos do Fundo Nacional de Saúde (FNS) serão alocados como:

- I - despesas de custeio e de capital do Ministério da Saúde, seus órgãos e entidades, da administração direta e indireta;
- II - investimentos previstos em lei orçamentária, de iniciativa do Poder Legislativo e aprovados pelo Congresso Nacional;

III - investimentos previstos no Plano Quinquenal do Ministério da Saúde;

IV - cobertura das ações e serviços de saúde a serem implementados pelos Municípios, Estados e Distrito Federal. Parágrafo único. Os recursos referidos no inciso IV deste artigo **destinar-se-ão a investimentos na rede de serviços, à cobertura assistencial ambulatorial e hospitalar e às demais ações de saúde.** (grifo nosso)

A referida norma enfatiza a possibilidade de os recursos dos fundos da saúde possam ser empregados em investimento, melhorias e ampliação da rede de assistência básica. Em igual modo, o Decreto 7.788 de 15 de agosto de 2012, que regulamenta o Fundo Nacional de Assistência Social, instituído pela Lei nº 8.742, de 7 de dezembro de 1993, prevê que os recursos possam ser utilizados em investimentos em equipamentos públicos da “rede socioassistencial dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios”, para aprimorar a capacidade instalada e fortalecer o Sistema Único da Assistência Social - SUAS.

A LOC, que dispõe sobre o Sistema Estadual de Cultura do Ceará (Siec), prevê, em seu art. 7º, que os integrantes do Siec poderão receber e transferir recursos financeiros entre fundos de fomento à cultura, no desempenho de suas competências. Além disso, a descentralização e desconcentração territorial dos recursos destinados às políticas culturais é uma diretriz do Sistema de Financiamento e Fomento à Cultura.

O artigo 94 da referida norma menciona a possibilidade de os Fundos de Cultura dos Municípios receberem recursos do Fundo Estadual da Cultura - FEC por meio de transferência Fundo a Fundo. Essa transferência, que visa fortalecer as políticas públicas de fomento cultural, dispensa a necessidade de celebração de convênios ou instrumentos congêneres. Em maio de 2024, o Governo do Estado do Ceará submeteu à Assembleia Legislativa do Estado do Ceará um projeto de lei que, após aprovado e sancionado, resultou na Lei 18.816 de 2024. Esta norma alterou um artigo e acrescentou outro, tendo

por foco viabilizar o repasse de recursos com o objetivo específico de promover a estruturação dos órgãos e sistemas de cultura, vejamos:

Art. 94. Os Fundos de Cultura dos Municípios poderão receber recursos do FEC por meio de transferência Fundo a Fundo, como forma de descentralização de recursos visando fortalecer as políticas públicas de fomento cultural, sem necessidade de celebração de convênios ou instrumentos congêneres, desde que atendidos os seguintes requisitos:

I - adesão ao Siec; (...)

§ 1º As transferências de recursos Fundo a Fundo devem ser implementadas em colaboração e complementaridade, destinando-se ao cofinanciamento de programas, projetos e ações culturais previstos no Plano Estadual da Cultura, bem como à estruturação, inclusive com investimentos, dos órgãos e equipamentos integrantes do Sistema Municipal de Cultura. (NR)

Ocorreu ainda a inclusão do artigo 109-A, que estabeleceu uma regra transitória para os municípios que não possuem todos os elementos necessários para a plena adesão ao Siec. Esta alteração se fez necessária, pois o levantamento realizado pela Secult, intitulado por Informações Básicas para o Sistema Estadual de Cultura - IB/Siec, identificou que poucos municípios cearenses possuíam todos os requisitos necessários para a plena adesão ao Siec, tornando prudente o estabelecimento de uma condição especial para adesão, vejamos:

Art. 109-A. Nos 3 (três) primeiros anos de vigência desta Lei, as transferências de recursos aos Fundos de Cultura dos Municípios poderão ocorrer com a subscrição de Termo de Adesão Especial, mediante o atendimento pela

gestão municipal a requisitos específicos, não se aplicando o disposto nos arts. 29 e 94, desta Lei.

Esta condição especial exigiu a assinatura de um Termo de Adesão Especial, que tem por principal objetivo firmar compromisso dos entes municipais na conclusão da constituição e aperfeiçoamento dos seus sistemas municipais de cultura. A Secult desde muito tempo se preocupa com o desenvolvimento dos sistemas municipais de cultura. A Lei n.º 13.811, de 16 de agosto de 2006, que instituiu o Siec já fazia referência à constituição de elementos estruturais mínimos dos municípios. O Plano Estadual de Cultura do Ceará, instituído pela Lei nº 16.026/2016, por sua vez, traz em seu Art. 2, IV, o objetivo de fortalecer o Sistema Estadual de Cultura, com a participação efetiva dos municípios, objetivando a adesão ao Sistema Nacional de Cultura. O Art. 14 estabelece como meta prioritária fomentar a implementação de sistemas municipais de cultura visando colaborar na elaboração dos elementos constitutivos do Sistema: Conselhos, Planos, Fundos Municipais, entre outros.

Com o objetivo de promover uma regulamentação dessas transferências, a Secult empreendeu consultas e pesquisas em diálogo com outras Secretarias de Cultura. Uma boa referência foi identificada no Estado do Espírito Santo, que possui uma experiência na transferência de recursos conhecido como “Programa de Coinvestimentos da Cultura”. Segundo o descritivo deste programa, o seu objetivo é “ampliar o acesso da população aos bens e serviços culturais, por meio da descentralização de recursos aos fundos municipais de cultura instituídos e apoio das políticas públicas municipais para o campo da Cultura” (SECULT-ES, 2024).

A Lei Complementar 458 de 2008 do Estado do Espírito Santo, que criou o Fundo de Cultura do respectivo estado, menciona em seu Art. 10 a possibilidade de utilização dos recursos por meio das transferências fundo a fundo, bem como a possibilidade de aplicação destes a espaços culturais e a ampliação dos “circuitos culturais capixabas”, além de promover capacitação e aperfeiçoamento de gestores culturais. Há ainda uma linha de transferência que se destina exclusivamente à preservação, conservação e restauração do patrimônio cultural acautelado. Este programa serviu de boa referência para regulamentar o Art. 94 da LOC.

O Programa de Transferências Fundo a Fundo do Ceará foi regulamentado pelo Decreto nº 36.040 de 29 de maio de 2024. O regulamento do Estado do Ceará estabeleceu duas modalidades de transferências: I - fundo a fundo ordinárias; II - fundo a fundo para projetos ou ações específicas. A primeira modalidade objetivou viabilizar repasses aos municípios que atenderem a requisitos de habilitação previamente estabelecidos, bem como a condições de contrapartidas, já a segunda modalidade objetivou contemplar execução de ações e projetos específicos, considerando áreas, programas ou segmentos estratégicos conforme designação da Secult. O regulamento estabeleceu que a Secult deveria editar atos convocatórios que estabelecessem critérios de distribuição dos recursos em conformidade com o princípio da isonomia e da proporcionalidade, buscando o cumprimento das metas de fortalecimento dos Sistemas de Cultura.

O primeiro ato convocatório publicado foi a Instrução Normativa 01/2024 - IN1/24, que dispõe de regras para a distribuição de R\$ 15.000.000,00 (quinze milhões), a serem divididos igualmente aos fundos municipais de cultura dos municípios cearenses habilitados e que tenham o seu Plano de Ação aprovado pela Secult. A referida instrução autorizou os municípios a alocar os recursos como forma de promover o fortalecimento dos Sistemas Municipais de Cultura, por meio de investimentos em estruturação do órgão gestor de cultura e dos equipamentos integrantes do Sistema Municipal de Cultura como forma de “dotar os órgãos de cultura municipais de capacidade técnica adequada para a boa execução da política cultural, bem como de recursos Estaduais e Federais em âmbito local...”. Os planos de trabalhos poderiam contemplar a contratação de assessoria para formação de agentes culturais, aquisição de equipamentos, mobiliários, imóveis, instrumentos musicais e realização de reformas, modernização de instalações físicas do órgão gestor de cultura local.

A segunda convocatória para transferências fundo a fundo, Instrução Normativa 4/2024, destinou-se a projetos relacionados aos equipamentos culturais e restauro de bens culturais imóveis, bem como à elaboração de projetos. A segunda modalidade tem por objeto contemplar projetos de “reforma, conclusão de obras ou modernização de equipamentos públicos de cultura de propriedade dos municípios” podendo incluir aquisição de equipamentos para estruturação destes, bem como ações de restauro de

bens tombados de propriedade do município ou pertencentes a privados hipossuficientes. Outra linha adicional previu a concessão de recursos para viabilizar a “elaboração de projetos básicos ou executivos relativos à reforma, modernização e restauro de equipamentos culturais”, contribuindo assim com a participação dos municípios em edições futuras.

CONCLUSÃO

A prática da gestão cultural tem evidenciado desafios na implementação de um federalismo cultural que resulte em ações sistêmicas e estruturadas. As relações interfederativas no âmbito dos sistemas de cultura devem considerar as singularidades locais e promover ações estruturantes regionalmente. As dificuldades das secretarias municipais de cultura, bem como as limitações da rede de equipamentos, restringem as possibilidades de desenvolvimento de atividades culturais. Como os fundos de cultura são um mecanismo dos sistemas de cultura para promover a política pública articulada, esse mecanismo se mostra adequado para o cumprimento dos princípios e objetivos do Siec-CE.

Esta iniciativa se articula aos demais esforços da Secult Ceará, visando a consolidação do Sistema Estadual e dos Sistemas Municipais de Cultura no Ceará. Fundamentada na cooperação federativa, no apoio técnico e no cofinanciamento das políticas culturais pelo Governo do Estado, a iniciativa busca estimular o avanço e a consolidação dessas políticas nos municípios cearenses, promovendo um ambiente de colaboração e pactuação.

O fortalecimento dos sistemas municipais, bem como de seus órgãos de cultura locais, é necessário para o atingimento dos preceitos constitucionais atinentes à complementaridade das funções dos órgãos de cultura. O Siec-CE em sua capacidade de resiliência realizou alterações normativas como forma de promover repasses fundo a fundo para fortalecer os sistemas de cultura de seus municípios. Na primeira convocatória foram contemplados 65 municípios habilitados. Espera-se que a segunda convocatória possa contemplar outros municípios propiciando condições para que a cultura possa se desenvolver bem nos territórios contribuindo assim com o

desenvolvimento regional e descentralização das políticas culturais em âmbito do Estado do Ceará.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANDEIRA DE MELLO, Celso Antônio. **O conceito de normas gerais no direito constitucional brasileiro**. Interesse Público – IP, Belo Horizonte, ano 13, n. 66, mar./abr. 2011. Disponível em: <<http://www.bidforum.com.br/bid/PDI0006.aspx?pdiCntd=72616>>. Acesso em: 25 jul. 2014

CALABRE, Lia. Problemáticas Contemporâneas no Campo das Políticas Públicas. VIII Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. In: **Anais**. VIII Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador: UFBA, 2012. 10 p. Disponível em: <http://www.casarui Barbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/a-j/FCRB_LiaCalabre_Problematicas_contemporaneas_no_campo_das_politicas_publicas.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2017.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. **Teoria e prática da gestão cultural**. Imprensa: Fortaleza, Universidade de Fortaleza, 2002. Descrição Física: 162 p.

_____. **Federalismo Cultural e Sistema Nacional de Cultura**: contribuição ao debate. Fortaleza - Ceará: Edições UFC (Universidade Federal do Ceará), 2010.

STUDART, Vitor. **Integração Sistêmica da Atividade Estatal de Proteção do Patrimônio Cultural no Brasil**. Dissertação (Mestrado em Direito Constitucional) – Universidade Federal de Fortaleza, 2017.

SILVA, José Afonso. **Curso de Direito Constitucional Positivo**. São Paulo: Malheiros, 2010

SECULT-ES. Secretaria da Cultura do Estado do Espírito Santo. **Programa de Coinvestimentos da Cultura**: Fundo a Fundo. Disponível em:

<<https://secult.es.gov.br/programa-de-coinvestimentos-da-cultura-fundo-a-fundo-2021>>.

Acesso em: 28 dez. 2024.

SECULT-CE. Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. **Ceará, estado da cultura:** 2015 a 2022. Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. Fortaleza: Secult/Ce. 2022.

_____. **Secult Ceará convoca dirigentes municipais de cultura a fortalecer o setor no 3º Encontro do Sistema Estadual.** Disponível em: <https://www.ceara.gov.br/2024/04/19/secult-ceara-convoca-dirigentes-municipais-de-cultura-a-fortalecer-o-setor-no-3o-encontro-do-sistema-estadual/>. Acesso em: 20 fev. 2025.

UNESCO. **Gestão do Patrimônio Mundial cultural.** Brasília: UNESCO Brasil, IPHAN, 2016. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/manual_referencia_gestao_do_patrimonio_mundial_cultural.pdf> Acesso em: 28 dez. 2024.

SISTEMA NACIONAL DE CULTURA E PLANOS MUNICIPAIS DE CULTURA: PREMISSAS PARA PENSAR A DESCENTRALIZAÇÃO DE POLÍTICAS CULTURAIS EM MINAS GERAIS¹

Fábio Cabral Durso²

Renata Ovenhausen Albernaz³

RESUMO: O artigo analisa a descentralização das políticas culturais no Brasil, com foco na implementação do Sistema Nacional de Cultura (SNC) e nos Planos Municipais de Cultura (PMCs), utilizando Minas Gerais como estudo de caso. A metodologia utilizada inclui revisão de literatura e consulta às bases de dados do SNC. Os resultados indicam que, embora a adesão dos municípios mineiros ao SNC seja expressiva, a institucionalização dos PMCs ainda é limitada, evidenciando desafios como escassez de recursos, fragilidade no planejamento estratégico e dificuldades na gestão participativa. Conclui-se que a descentralização efetiva exige maior articulação entre União, estados e municípios, com participação ativa da sociedade civil e outros atores para garantir uma governança cultural eficiente.

PALAVRAS-CHAVE: Descentralização; Políticas Culturais, Sistema Nacional de Cultura, Planos Municipais de Cultura, Minas Gerais.

INTRODUÇÃO

A literatura especializada em políticas culturais, com ênfase no contexto brasileiro, destaca que a gestão cultural e as políticas voltadas para a cultura passaram a adotar, a partir de 2003, uma abordagem sistêmica, articulada por meio do Sistema Nacional de Cultura (SNC). Esse sistema, recentemente regulamentado em abril de 2024 pela Lei n.º 14.835, foi oficialmente instituído na Constituição Federal em novembro de

¹ 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

² 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

³ 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 (UFPel). E-mail: renata.ovenhausen@ufrgs.br

2012, com a inserção do artigo 216-A e a promulgação da Emenda Constitucional n.º 71/2012⁴.

Inspirado numa perspectiva e noção ampliada do conceito de “cultura”, o SNC busca estruturar a gestão cultural brasileira com base na participação ativa da União, estados, municípios e sociedade civil, promovendo a diversidade cultural e a democratização das políticas públicas do setor.

Na primeira década do século XXI, o Ministério da Cultura (MinC) promoveu esforços para fortalecer as políticas culturais por meio do SNC, cujos efeitos ainda são tão perceptíveis. Contudo, os processos que estruturaram o SNC em termos de ordenamento do campo carecem de uma reflexão mais aprofundada, uma vez que ainda se observa um baixo nível de institucionalização, o que pode fragilizar o desenvolvimento e os avanços propostos inicialmente pelo Sistema (Dellagnelo; Salles; Silva, 2019).

Neste sentido, este artigo analisa a institucionalização das políticas culturais no Brasil, com foco no Sistema Nacional de Cultura (SNC) e nos Planos Municipais de Cultura (PMCs), elementos essenciais para a consolidação do sistema. O estudo busca contribuir para o debate sobre a efetividade dessas políticas, especialmente no contexto de Minas Gerais. Os PMCs constituem, portanto, o tema central desta discussão, destacando-se como pilares essenciais para a estruturação e o fortalecimento das políticas culturais no país.

Metodologicamente, o trabalho apoia-se em uma revisão de literatura, com base em Moreira (2004), e na consulta à plataforma "Ver SNC", do Ministério da Cultura (MinC), para a coleta de dados⁵ sobre a institucionalização das políticas culturais em Minas Gerais. O texto está estruturado em três seções: a primeira dedica-se à discussão teórica sobre a institucionalização das políticas culturais; a segunda analisa as relações entre o Sistema Nacional de Cultura (SNC), o Plano Nacional de Cultura (PNC) e os Planos Municipais de Cultura (PMCs); e a terceira propõe uma breve reflexão sobre a descentralização dessas políticas no contexto mineiro. Por fim, são apresentadas as considerações finais do estudo.

⁴ Embora o Sistema Nacional de Cultura tenha sido oficialmente estabelecido na Constituição Federal em 2012 pelo artigo 216-A e regulamentado em 2024, é importante destacar que as iniciativas do Ministério da Cultura para a sua concepção remontam a um período anterior.

⁵ A coleta de dados adotou como critério o recorte temporal de 2012 a 2024, selecionando municípios que já haviam implementado pelo menos um dos componentes do Sistema Nacional de Cultura (SNC), como o Conselho Municipal de Política Cultural, o Fundo de Cultura e/ou o Plano Municipal de Cultura.

POR UMA ARTICULAÇÃO FEDERATIVA: O SNC COMO ESTRATÉGIA DE GESTÃO CULTURAL NO BRASIL

Barbalho (2014) analisa a institucionalização do Sistema Nacional de Cultura (SNC) no Brasil como com base na Teoria do Discurso de Laclau e Mouffe, destacando os discursos dos agentes culturais. Em seu trabalho, o autor citado examina minuciosamente os discursos produzidos por agentes culturais, tanto no âmbito público quanto no privado. O referencial teórico adotado por Barbalho (2014) não apenas amplia a compreensão sobre o desenvolvimento do SNC, mas também revela as dinâmicas discursivas que permeiam as interações entre os diversos atores envolvidos nesse processo. O autor defende a tese de que houve uma homogeneização em torno do SNC, com o Ministério da Cultura (MinC) atuando como principal articulador dessa política. Barbalho (2014) conclui que o SNC se consolidou como uma proposta amplamente aceita tanto no meio político quanto no campo cultural brasileiro. Apesar de o país já contar com a experiência de outros sistemas federativos de políticas públicas, como o SUS (Sistema Único de Saúde), o Sistema Nacional de Educação, o SUAS (Sistema Único de Assistência Social) e a participação popular na construção dessas políticas desde a Constituição de 1988, o autor ressalta que o MinC desempenhou um papel fundamental ao reforçar essas ações e articular as bases do SNC.

De acordo com o artigo 216-A da Constituição, o Sistema Nacional de Cultura (SNC) é composto por uma rede complexa de órgãos, instâncias, mecanismos e instrumentos de gestão pública, incluindo órgãos intergestores, conselhos, planos, conferências, comissões intersetoriais, sistemas de financiamento, sistemas de informações e indicadores culturais, além de programas de formação e sistemas intersetoriais de cultura. A premissa central é que essa estrutura institucional deve ser reproduzida ou descentralizada nas esferas federal, estadual e municipal. Essa configuração reflete uma abordagem ampla e integrada, projetada para garantir a efetividade na formulação e execução de políticas culturais em âmbito nacional, promovendo uma gestão cultural mais participativa e alinhada às demandas e particularidades de cada contexto local. Nesse sentido, o artigo 216-A estabelece que:

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, 1988, grifos nossos)⁶.

Trata-se, portanto, de um mecanismo e um sistema que suscita uma série de matérias complexas e importantes no domínio das políticas culturais no Brasil, tais como a descentralização das políticas de cultura; o esforço de concretizar o pacto federativo; a formação de processos participativos envolvendo Estado e a sociedade civil organizada; e um avanço extremamente relevante para a promoção do exercício dos direitos culturais no país.⁷

Ainda no âmbito do SNC, observa-se um objetivo central voltado para "fomentar a implementação de ações sistêmicas em âmbito nacional de forma descentralizada, coordenada e pactuada entre o Estado e a sociedade civil" (Rocha, 2018, p. 21). Essa abordagem reflete a perspectiva fundamental de estruturar e organizar as políticas públicas culturais no Brasil, conferindo-lhes maior estabilidade. A iniciativa busca superar a fragilidade histórica decorrente de práticas pontuais, autoritárias e descontínuas (Rubim, 2007), oferecendo um enfoque mais abrangente e integrado para a promoção e preservação da cultura nacional. Esse entendimento reforça a importância do SNC como um instrumento eficaz na construção de uma base sólida para o desenvolvimento do campo cultural no país.

O SNC, juntamente com outros mecanismos que o compõem, busca equilibrar a implementação de um modelo inovador com a garantia de sua eficácia e operacionalidade. É nessa harmonização entre a abertura para um novo modelo e sua aplicação prática que se pode avaliar o grau de legitimidade e sua compatibilidade com a diversidade cultural. Isso significa que a metodologia do SNC prevê a atuação de fóruns territoriais, setoriais e permanentes, visando aprimorar sua operabilidade em relação às demandas coletivas.

⁶ BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília: Senado Federal, 1988.

⁷ Discutindo brevemente os direitos culturais, Cunha Filho (2017) explica que esses direitos se caracterizam por estabelecer uma relação direta com a apreciação de diversas manifestações culturais e tais expressões simbólicas estão intrinsecamente ligadas a instâncias culturais.

Tais demandas não dependem apenas da vontade política, mas da conciliação dessa vontade com metodologias efetivas para a construção de pautas e prioridades comuns.

Barros (2009) destaca que um componente central da política cultural pública é a participação popular e o controle social. As políticas públicas surgem a partir de necessidades sociais e, por isso, exigem atenção, colaboração, acompanhamento e intervenção da sociedade civil em todo o processo. No contexto de implantação de um sistema nacional de cultura, os debates sobre políticas culturais demandam uma ampla articulação entre os entes federativos, a fim de evitar lacunas de responsabilidade, atuações descoordenadas e sobreposições de efeitos decorrentes da implementação dessas políticas.

Os sistemas de consciência⁸ (Luhmann, 2009) presentes no SNC vão além da mera formalidade de planos ou legislações, independentemente de seu nível de sofisticação. Isso exige uma compreensão profunda da dinâmica de interação e cooperação para que sua operação seja eficaz. Esse entendimento reforça a necessidade de considerar não apenas as estruturas formais, mas também os processos sociais e a colaboração ativa entre os participantes como elementos fundamentais para o sucesso do SNC e, consequentemente, para o desenvolvimento efetivo das políticas culturais.

Nesse íterim, esclarece Coelho Neto (2019) que o SNC emerge como uma expectativa de resposta a uma patologia antiga e bem conhecida que é um conjunto de problemas da gestão pública de cultura no Brasil. A gênese do Sistema consiste na tentativa de reconfigurar a ação do Estado e da sociedade civil organizada no âmbito cultural de forma a superar o imprevisto (comumente conhecida como “política de balcão”), a inconsistência e a falta de participação social que tradicionalmente acompanharam, há muito, a construção de políticas no setor.

A adesão dos estados e municípios ao Sistema Nacional de Cultura (SNC) é voluntária. No entanto, uma vez formalizados o acordo e o pacto federativo, os entes federados devem adotar marcos legais específicos. Isso se reflete, principalmente, na elaboração de instrumentos de gestão e na criação de instâncias de governança que

⁸ Luhmann (2009) entende os sistemas de consciência (como os sistemas jurídico, econômico, político, cultural, entre outros) não como entidades físicas, mas como construções sociais que se comunicam. Esses sistemas são interpretados como sociais, envolvendo processos complexos de cognição, interpretação e processamento de informações.

garantam uma administração cultural eficaz, fortalecendo as políticas nessa área e priorizando a participação ativa da sociedade civil em todo o processo de formulação.

Essa adesão ao SNC resulta também na criação de Sistemas Municipais e Estaduais de Cultura, integrando os diferentes níveis federativos e promovendo uma gestão descentralizada e participativa. Os sistemas municipais de cultura devem ser instituídos por meio de lei aprovada pelo poder legislativo local, estruturados da seguinte forma: 1) órgão gestor da cultura na administração municipal; 2) Conselho Municipal de Políticas Culturais (CMPC); 3) Fundo de Cultura; 4) agenda municipal com previsão de conferências; e, por fim, 5) o Plano Municipal de Cultura (PMC), que é o foco de nosso interesse.

De acordo com Coelho Neto (2019), a análise do ambiente institucional do SNC revela uma falta de estabilidade. Durante o processo de implementação do sistema, observam-se avanços em alguns momentos, intercalados com períodos de estagnação. Essa dinâmica evidencia uma desigualdade significativa no grau de estruturação do SNC entre os diferentes entes federativos. Essa disparidade destaca a necessidade premente de uma abordagem mais equitativa, a fim de promover a efetividade do SNC em toda a extensão do território nacional. O entendimento crítico dessas dinâmicas é importante para a formulação de estratégias que abordem as lacunas existentes e fortaleçam a implementação eficaz do Sistema em consonância com os princípios de equidade e efetividade nas políticas culturais no Brasil. Em outras palavras, este panorama reforça a importância de uma reflexão das dinâmicas envolvidas, fornecendo subsídios valiosos para aperfeiçoar e fortalecer esse Sistema como um instrumento essencial na preservação e promoção das referências da cultura brasileira.

Desse modo, ao analisar a realidade brasileira, com foco em Minas Gerais — estado do Sudeste que possui o maior número de municípios e uma grande diversidade cultural em suas diferentes regiões —, percebe-se que, embora todos os estados e muitos municípios tenham aderido ao SNC, poucos entes federados conseguiram instituir seus componentes e elementos. Fica evidente que, ao examinar o panorama de implementação do Sistema, o maior desafio para o desenvolvimento do arranjo institucional no campo da cultura está no nível municipal, como será detalhado no último tópico deste artigo.

Coelho Neto (2019) destaca que os municípios brasileiros são as instâncias menos preparadas e equipadas para atender às demandas culturais, mesmo sob pressão para

promover iniciativas nesse setor. Essa fragilidade é intensificada pelo elevado número de municípios no país, sobretudo em Minas Gerais, e pelas distintas condições e realidades culturais de cada localidade, que espelham a diversidade de povos e tradições presentes no território nacional. Em resumo, os obstáculos e as potencialidades dos municípios tornam-se mais claros quando se considera a necessidade de um planejamento adequado e de uma gestão eficiente no âmbito cultural.

Nesse sentido, incorporados como dispositivos no arcabouço jurídico do SNC e do PNC, os Planos Municipais de Cultura (PMCs) surgem como instrumentos legais fundamentais, responsáveis por delinear diretrizes, ações, metas e o planejamento de políticas culturais em um período decenal, em âmbito local. Sua importância vai além da mera formalidade, uma vez que o planejamento cultural é essencial para uma gestão eficiente. O objetivo de um plano de cultura é garantir continuidade e estabilidade, em longo prazo, para o setor cultural, além de oferecer uma visão abrangente aos atores sociais envolvidos em sua elaboração.

Apesar de ainda apresentar imprecisões e ser suscetível a mudanças de cenários políticos, a ausência ou a inexecução de um plano nesse campo que busque ações concretas para alcançar objetivos culturais, considerando as demandas da sociedade civil e do contexto geral, resulta em iniciativas pontuais, efêmeras e desarticuladas. Sem um PMC, as conferências municipais não conseguem organizar as demandas, os fundos culturais ficam sem direcionamento adequado e os conselhos perdem a capacidade de mediar conflitos e promover avanços efetivos. Dessa forma, os recursos destinados à cultura local acabam subutilizados, e as ações perdem consistência e impacto.

Segundo Dellagnelo, Salles e Silva (2019, p. 60), os Planos Municipais de Cultura (PMCs) são a principal ferramenta de planejamento do SNC. Elaborados nas esferas federal, estadual e municipal, por meio de processos participativos e democráticos, os planos de cultura consistem em um conjunto de princípios, ações, objetivos, metas e estratégias que orientam o poder público na formulação de políticas culturais em um período determinado (Dellagnelo; Salles; Silva, 2019).

Diante disso, o SNC se consolida como uma ferramenta essencial para superar a histórica descontinuidade das políticas culturais. Sua proposta busca institucionalizar a cultura e as políticas culturais por meio de uma organização sistêmica, coerente e dinâmica. Essa estrutura não apenas visa consolidar práticas culturais, mas também

transcender as instabilidades políticas, oferecendo uma resposta mais consistente e duradoura ao desafio da descontinuidade.

Outro ponto relevante é que, embora a cultura tenha sido consagrada como um dever do Estado no Art. 215 da Constituição Federal de 1988, persiste uma lacuna na definição de um pacto federativo claro para a distribuição de responsabilidades entre União, estados e municípios no exercício do direito à cultura. Ao contrário dos setores da saúde e da educação, onde as competências são explicitamente definidas tanto na implementação de políticas quanto na esfera tributária, o campo da cultura carece de uma delimitação institucionalizada das atribuições e responsabilidades na gestão pública.

Vilutis (2013) ressalta que, embora os desafios sejam comuns a todos os entes federativos, as respostas e ações devem ser específicas a cada um, articuladas entre si e alinhadas à legislação nacional, a fim de equilibrar as desigualdades existentes entre e dentro dos estados. Nesse contexto, tanto o SNC quanto os planos culturais atuam para promover a aplicabilidade dos direitos culturais, estimulando a interação entre os mecanismos existentes, buscando ações conjuntas e fortalecendo a estruturação orgânica e institucional da área cultural nos entes federados.

De forma resumida, observa-se que o planejamento da cultura no Brasil, tanto no nível estadual quanto municipal, é uma etapa crucial para a institucionalização do SNC, envolvendo uma diversidade de atores sociais, como agentes públicos, comunidade artístico-cultural e a sociedade em geral, conforme destaca Vilutis (2013). A pesquisadora enfatiza a importância de promover um diálogo e um alinhamento entre os planos municipais, estaduais e o Plano Nacional de Cultura (PNC). Essa articulação é necessária não apenas para otimizar a efetividade das ações, mas também para garantir uma operacionalidade mais eficiente do SNC. Vilutis (2013) defende que a convergência entre esses diferentes níveis de planejamento cultural é fundamental para a coesão e integração das políticas culturais em todas as esferas, além de contribuir para o alcance eficaz dos objetivos propostos pelo SNC. Dessa forma, a harmonização desses planos surge como uma estratégia estruturante para fortalecer a sinergia entre os entes federativos, promovendo a efetivação e a viabilidade do Sistema.

É consenso entre pesquisadores da área de políticas culturais que o SNC, isoladamente, não é suficiente para garantir a efetividade das políticas culturais no Brasil. No entanto, ressalta-se que é necessária uma articulação sinérgica entre seus

componentes, que funcionam como "peças-chave" para que as "engrenagens" do sistema cultural operem de forma inovadora no campo da administração pública da cultura.

Como componentes centrais do SNC, destacam-se os conselhos de política cultural e as conferências de cultura, que são espaços e mecanismos importantes para estimular a participação popular na vida cultural. Já os planos de cultura são os instrumentos responsáveis por orientar e executar essas políticas, garantindo que as ações sejam coordenadas e alinhadas às demandas da sociedade. Segundo Vilutis (2013) um plano de cultura:

(...) é a parte do que interpreta, processa e controla as atividades vitais do Sistema; o plano é considerado como o principal componente de ligação entre diversos mecanismos do Sistema, o elemento que estimula a sinergia do conjunto e complementaridade dos entes federados (Vilutis, 2013, p.139).

Um dos principais problemas na elaboração de um plano municipal de cultura está na fase inicial de construção das políticas públicas locais. É importante incentivar os municípios a desenvolverem políticas culturais consistentes, superando abordagens improvisadas e ações fragmentadas, que muitas vezes resultam em projetos e programas sem a devida sinergia.

Ao discutir os planos municipais de cultura no contexto do SNC, busca-se refletir sobre a territorialização das políticas culturais, um dos objetivos deste estudo, e sobre o papel do Estado na descentralização das atividades culturais. Para compreender as "regras do jogo" (Coelho Neto, 2019), é preciso superar modelos centralizados de gestão e promover o compartilhamento de responsabilidades entre Estado e sociedade. Isso exige a criação de espaços de diálogo e formação que garantam uma divisão equilibrada e simétrica de atribuições entre os entes federados.

PLANOS MUNICIPAIS DE CULTURA E A DESCENTRALIZAÇÃO DAS POLÍTICAS CULTURAIS

Como já destacado, a descentralização⁹ das políticas públicas de cultura no Brasil tem avançado em termos de estruturação, trazendo um caráter inovador sem precedentes

⁹ O conceito de descentralização de políticas públicas é complexo, o qual este texto não pretende aprofundar neste momento. Entretanto, trata-se de um conceito que envolve três dimensões principais: (1) a distribuição de responsabilidades e recursos entre as esferas nacional, estadual e municipal; (2) a promoção de

na história das políticas culturais do país. O SNC, aliado ao Plano Nacional de Cultura (PNC) e seus componentes — como planos municipais, conferências, conselhos e fundos —, representa uma política estruturante que ainda demanda um modelo de gestão capaz de articular, de forma eficaz, os esforços dos entes federados.

Nesse contexto, a autonomia administrativa de estados e municípios, garantida pela Constituição de 1988, permite a implementação dos sistemas locais de maneira indutiva. Nota-se que a gestão descentralizada do SNC tem possibilitado aos municípios e estados o acesso a recursos e oportunidades de formação na área cultural. A otimização da capacidade institucional dos órgãos públicos de cultura em todos os níveis federativos pode induzir políticas que reduzam as disparidades no acesso e na promoção das instâncias culturais.

Sophia Rocha (2019) destaca que o processo de descentralização também se reflete no Plano Nacional de Cultura (PNC). Esse instrumento busca não apenas descentralizar a implementação das políticas culturais, mas também integrar os diversos sistemas de gestão, conforme estabelecido no artigo 2º da Lei nº 12.343/2010. A legislação define o SNC como o principal articulador federativo do PNC, promovendo mecanismos de gestão compartilhada entre os entes federados e a sociedade civil organizada, reforçando a cooperação e a participação social na governança cultural.

Segundo Rocha (2019), no contexto brasileiro pós-Constituição Federal de 1988, as políticas culturais não priorizaram a descentralização política para os níveis estadual e municipal — uma mudança que só começou a ser estruturada com o Sistema Nacional de Cultura (SNC) e instrumentos como o Plano Nacional de Cultura (PNC). Esses mecanismos buscam articular os entes subnacionais para que participem de forma efetiva na política cultural nacional.

Arretche (2011) complementa que a Constituição de 1988 não reduziu o poder central em favor dos estados e municípios, como muitos sugerem. A União manteve sua capacidade de coordenação em políticas de abrangência nacional, como educação, saúde, assistência social e habitação. No caso da cultura, o governo federal historicamente concentrou o poder decisório, com pouca participação dos entes subnacionais. Isso

mecanismos de cooperação intergovernamental para articulação entre diferentes níveis de governo; e (3) a construção de um sistema de gestão que priorize o diálogo com a sociedade organizada, incentivando a participação social na formulação, execução e monitoramento das políticas públicas (Vitória, Martins, Emmendoerfer e Fioravante, 2015).

ocorre, em grande parte, devido à falta de mecanismos de cooperação entre esses entes, que, quando existem, raramente são utilizados. Um exemplo é o Decreto nº 5.761/2006, que regulamenta a Lei Rouanet e prevê a participação de estados e municípios, desde que estes tenham leis de incentivo fiscal, fundos específicos para cultura e órgãos colegiados com composição paritária — exigências já adotadas por várias unidades federativas.

Para Cunha Filho (2010) e Rocha (2019), o compartilhamento de responsabilidades entre União, estados e municípios na área cultural nunca foi plenamente explorado no Brasil. De acordo com os autores supracitados a experiência mais significativa nesse sentido foi a estadualização do Programa Cultura Viva/Pontos de Cultura, a partir de 2008, que deixou de ser gerido exclusivamente pelo Ministério da Cultura (MinC) e passou a contar com a participação dos estados.

No entanto, uma estruturação mais sólida ainda está em desenvolvimento para que as políticas culturais possam se tornar inovadoras no país. O SNC, como destaca Rocha (2019, p. 233), é um processo que exige tempo e investimento: “sabe-se que as políticas sistêmicas são processuais e exigem tempo e investimento para serem aplicadas. Assim, o SNC certamente não seria implementado de uma hora para outra”.

Desde sua instituição pela Emenda Constitucional nº 71/2012 até a normativa mais recente, a Lei nº 14.835/2024, que estabelece o marco regulatório do SNC, as ações em torno do sistema têm sido tímidas e limitadas. Isso se deve, em grande parte, à insuficiência de repasses financeiros para os entes estaduais e municipais que aderiram à política. Desde sua criação, os recursos foram distribuídos por meio de apenas dois editais (um para estados e outro para municípios), com valores bastante restritos.

No que se refere ao Plano Nacional de Cultura (PNC), é importante destacar as estratégias e ações voltadas à descentralização das políticas públicas culturais, que se concretizam por meio da consolidação do Sistema Nacional de Cultura (SNC) e da divisão de competências entre a federação, os estados e os municípios. Embora a adesão ao PNC seja voluntária, respeitando a autonomia dos entes federados garantida pela Constituição Federal, a participação dos estados e municípios é extremamente necessária. Muitas das metas do PNC dependem da atuação conjunta dos três níveis de governo. Por exemplo, a meta 1 prevê a institucionalização e implementação do SNC em 100% das Unidades da Federação (UFs) e em 60% dos municípios, enquanto a meta 5 estabelece a implantação

do Sistema Nacional de Patrimônio Cultural, com legislação e políticas de patrimônio aprovadas em 100% das UFs e 60% dos municípios.

Como ressalta Rocha (2019), essas metas dependem diretamente da adesão dos entes federados e do investimento do Ministério da Cultura (MinC), especialmente diante das fragilidades das gestões públicas de cultura, sobretudo em municípios de pequeno e médio porte, como é o caso de Minas Gerais, foco deste estudo. Arretche (2011), ao analisar a descentralização de políticas sociais, argumenta que a transferência de responsabilidades para os municípios exige estratégias de indução bem desenhadas e implementadas pelos níveis superiores de governo. Este trabalho defende que tais estratégias poderiam ser aplicadas à cultura, promovendo uma descentralização efetiva e focada na redução das desigualdades de acesso às artes e à cultura.

Rocha (2019) destaca que, a partir de 2010, o MinC buscou alinhar o PNC aos planos municipais, mesmo com barreiras financeiros. Uma das iniciativas foi o Programa Nacional de Fortalecimento Institucional dos Órgãos Gestores de Cultura, lançado em 2011 e formalizado em 2012. No âmbito desse programa, foi desenvolvido o Projeto de Apoio à Elaboração de Planos Estaduais e Municipais de Cultura, em parceria com a UFBA, a UFSC e órgãos públicos culturais de estados e municípios. Sob pressão de gestores culturais, o MinC liderou o projeto, que contou com apoio técnico-metodológico das universidades para a elaboração dos planos locais.

Entre 2011 e 2016, 22 estados e o Distrito Federal participaram do programa coordenado pela UFSC. A UFBA, inicialmente responsável por 20 municípios, ampliou sua atuação com um ambiente virtual de aprendizagem, alcançando 439 municípios na segunda edição. No entanto, a participação no projeto não garantiu a formalização dos Planos Municipais de Cultura (PMCs). Segundo Rocha (2019), os dados do MinC de 2017 mostravam que, em 2015, apenas 8 estados (30%) e 369 municípios (7%) possuíam planos de cultura regulamentados. Embora os números possam ter aumentado, as incertezas persistem, especialmente após a aprovação dos planos.¹⁰

Entre os principais obstáculos estão a garantia de participação popular contínua, o monitoramento eficaz das metas, a avaliação regular do progresso e a adaptação às

¹⁰ Segundo dados da Plataforma “VER SNC” do Ministério da Cultura (MinC), em 2025, 3.663 municípios e os 27 estados, incluindo o Distrito Federal (DF), haviam aderido ao Sistema Nacional de Cultura (SNC). No entanto, ainda não há dados suficientes sobre quantos Planos Municipais de Cultura (PMCs) estão efetivamente institucionalizados. Disponível em: ver.snc.cultura.gov.br. Acesso em: 11 fev. 2025

mudanças culturais e sociais. A falta de recursos financeiros e de pessoal qualificado nas gestões municipais e estaduais também dificulta a implementação eficaz dos planos. Mesmo com o apoio técnico das universidades e do MinC, muitos municípios, principalmente os de pequeno e médio porte, enfrentam dificuldades para integrar essas políticas em suas agendas locais. Além disso, a ausência de parcerias sólidas entre os setores público, privado e a sociedade civil compromete a sustentabilidade das iniciativas culturais, colocando em risco o alcance de seus objetivos a longo prazo.

DESCENTRALIZAÇÃO DAS POLÍTICAS CULTURAIS EM MINAS GERAIS: UMA BREVE ANÁLISE A PARTIR DOS PMCS

Minas Gerais, estado localizado na região Sudeste do Brasil, com uma população de aproximadamente 22 milhões de habitantes distribuídos em 853 municípios, enfrenta entraves significativos para a implementação do Sistema Nacional de Cultura (SNC). Desses municípios, 702 têm uma população aproximada de 25 mil habitantes e lidam com investimentos insuficientes na infraestrutura do poder executivo local (IBGE, 2025)¹¹. Somado a isso, a precariedade no acesso físico, tanto por vias rodoviárias quanto aéreas, aliada à baixa arrecadação municipal e à oferta limitada de serviços de telefonia e internet, dificulta a construção de uma memória institucional sobre as gestões culturais municipais. Como destacam Barros e Oliveira Jr. (2023), esses fatores fazem com que a implementação do SNC no estado permaneça mais como uma promessa do que como uma realidade efetiva.

No contexto mineiro, a descentralização das políticas culturais voltadas para os Planos Municipais de Cultura (PMCs) revela um fenômeno interessante. Por meio de uma consulta recente na plataforma "Ver SNC" do Ministério da Cultura (MinC) — que reúne informações sobre os entes federados —, observou-se uma adesão significativa de municípios mineiros ao SNC. Entre 1º de janeiro de 2012 e 30 de agosto de 2024, 466 municípios do estado aderiram ao Sistema, o que corresponde a aproximadamente 54,63% do total.

¹¹ Consulta realizada na página do IBGE: disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/panorama> Acesso em: 11 fev. 2025.

No entanto, ao analisar o grau de institucionalização das políticas culturais nesses municípios — considerando a existência de um sistema de cultura, um órgão gestor, um conselho de políticas culturais, um fundo de cultura e um plano municipal de cultura —, os dados revelam um cenário mais modesto. Apenas 33 municípios mineiros completaram todo o processo de institucionalização cultural¹², o que representa uma parcela mínima de 3,87% em relação ao total de 853 municípios. Esse dado demonstra que, apesar da adesão ao SNC, a efetivação das estruturas formais ainda é uma barreira para a maioria das localidades.

Em uma nova consulta na mesma plataforma, com o intuito de identificar municípios mineiros que possuísem Planos Municipais de Cultura (PMCs) institucionalizados, os resultados revelaram-se ainda mais surpreendentes. Apenas 52 municípios foram registrados na plataforma (sem um recorte temporal específico na busca), representando pouco mais de 6,10% do total de municípios do estado. Esse dado evidencia uma lacuna ainda persistente na consolidação de políticas culturais formalizadas em Minas Gerais.

Esses dados evidenciam que o processo de disseminação da cultura do planejamento, assim como a construção de procedimentos e a institucionalização de normas relacionadas à elaboração dos Planos Municipais de Cultura (PMCs), ainda precisa ser significativamente fortalecido para aprimorar a gestão pública cultural no Brasil.

Em Minas Gerais, onde apenas 52 municípios (6,10% do total) possuem PMCs institucionalizados, a ampliação desses instrumentos é essencial, especialmente diante das projeções futuras que reforçam a necessidade de consolidar os PMCs como dispositivos fundamentais para a articulação das políticas culturais.

A baixa institucionalização reflete gargalos no setor como a falta de recursos financeiros, a escassez de pessoal qualificado e a dificuldade de garantir participação popular contínua, fatores que comprometem a efetividade das políticas culturais. Além disso, a ausência de parcerias sólidas entre os setores público, privado e a sociedade civil limita a sustentabilidade dessas iniciativas. Esse cenário ressalta a urgência de ações

¹² Um exemplo destacado é o município de Itabirito (MG), que conseguiu concluir com êxito todo o processo de institucionalização de suas políticas culturais. Para saber mais ver Cabral Durso e Civalde (2023).

coordenadas e continuas entre os entes federativos, com o apoio técnico e financeiro do governo federal, para integrar e fortalecer as políticas culturais em todas as esferas governamentais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto, conclui-se que a ausência ou a insuficiente implementação dos Planos Municipais de Cultura (PMCs) em Minas Gerais representa um obstáculo significativo à consolidação do Sistema Nacional de Cultura (SNC). Embora o Ministério da Cultura (MinC) tenha desempenhado um papel fundamental na capacitação de gestores e conselheiros, bem como no aprimoramento da gestão pública em diferentes esferas governamentais, persistem incertezas estruturais que demandam esforços contínuos para a efetivação de políticas públicas de cultura no Brasil. A superação desses problemas é necessária para garantir a plena operacionalização do SNC e a promoção de uma gestão cultural descentralizada, participativa e alinhada aos princípios constitucionais.

Como evidenciado na análise, os Planos Municipais de Cultura (PMCs), impulsionados pelo Sistema Nacional de Cultura (SNC), constituem um avanço significativo ao conferir autonomia aos municípios, em conformidade com os preceitos da Constituição Federal, e ao fomentar uma convergência dialógica indispensável para a gestão cultural. Esses planos delineiam agendas municipais que articulam o papel da cultura no desenvolvimento local, fortalecendo a integração entre o SNC, o Plano Nacional de Cultura (PNC) e as demandas específicas dos territórios, particularmente no que tange à formação, à produção cultural e ao acesso a bens e serviços culturais. Essa sinergia reforça o caráter estratégico dos PMCs como instrumentos fundamentais para a garantia dos direitos culturais em âmbito nacional.

Em síntese, é torna-se necessário aprimorar estratégias que consolidem a gestão cultural, promovendo uma alocação mais equitativa de recursos e oportunidades. Tal abordagem contribui para a construção de um ecossistema cultural inclusivo e acessível, alinhado aos princípios de equidade e participação democrática. A efetiva descentralização das políticas culturais no Brasil, com ênfase no contexto de Minas Gerais, depende de uma articulação coordenada entre os entes federativos, pautada no fortalecimento dos PMCs e na promoção de uma gestão participativa e integrada. A superação desses gargalos identificados é condição estratégica para que as políticas

culturais alcancem seus objetivos de promover a diversidade cultural, a democratização do acesso e o desenvolvimento humano, social e econômico em todo o território nacional.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICA

ARRETCHE, Marta Tereza da S. *Estado federativo e políticas sociais: determinantes da descentralização*. 3. ed. Rio de Janeiro: Revan; São Paulo: FAPESP, 2011.

BARBALHO, Alexandre. Em busca da Institucionalização: a adesão ao Sistema Nacional de Cultura. *PragMATIZES - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura*, n. 7, p. 70-81, 10 dez. 2014.

BARROS, José Márcio. Processos (trans)formativos e a gestão da diversidade cultural. In: CALABRE, Lia (Org.). *Políticas culturais: reflexões sobre gestão, processos participativos e desenvolvimento*. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009.

BRASIL. Emenda Constitucional n.º 71, de 29 de novembro de 2012. Acrescenta o art. 216-A à Constituição Federal para instituir o Sistema Nacional de Cultura. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 30 nov. 2012. Seção 1, p. 1.

BRASIL. Lei n.º 12.343, de 2 de dezembro de 2010. Institui o Plano Nacional de Cultura – PNC. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 3 dez. 2010. Seção 1, p. 1.

CABRAL DURSO, F.; CIVALE, L. Políticas culturais e patrimônio: uma análise sobre a gestão do Plano Municipal de Cultura de Itabirito – MG. *Políticas Culturais em Revista*, [S. l.], v. 16, n. 1, p. 211–233, 2023. DOI: 10.9771/pcr.v16i1.48434.

COELHO NETO, Ernani. Por que jogar esse jogo? In: BARROS, José Márcio; COSTA, Kátia (Org.). *Planos Municipais de Cultura: reflexões e experiências*. 1. ed. Belo Horizonte: EdUEMG, 2019. p. 28-44.

COSTA, Kátia Maria de Souza. Gestão Cultural, Planos de Cultura e Diversidade: Desafios Presentes e Futuros para as políticas culturais municipais. In: BARROS, José Márcio; COSTA, Kátia (Org.). *Planos Municipais de Cultura: reflexões e experiências*. 1. ed. Belo Horizonte: EdUEMG, 2019. p. 101-123.

COSTA, Kátia (Org.). *Planos Municipais de Cultura: reflexões e experiências*. 1. ed. Belo Horizonte: UEMG, 2019. p. 49-79.

CUNHA FILHO, Humberto. *Federalismo Cultural e Sistema Nacional da Cultura: contribuições ao debate*. Fortaleza: Edições UFC, 2010.

CUNHA FILHO, Humberto. Políticas Públicas como Instrumental de Efetivação de Direitos Culturais. *Sequência*, Florianópolis, n. 77, p. 178, dez. 2017.

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 (Org.). *Planos Municipais de Cultura: reflexões e experiências*. 1. ed. Belo Horizonte: EdUEMG, 2019.

LUHMANN, Nikolas. *Introdução à Teoria dos Sistemas*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

MOREIRA, Walter. Revisão de literatura e desenvolvimento científico: conceitos e estratégias para confecção. *Janus*, Lorena, ano 1, n. 1, p. 19-30, jul./dez. 2004.

ROCHA, Sophia Cardoso. *Da imaginação à constituição: a trajetória do Sistema Nacional de Cultura de 2002 a 2016*. 2018. 517 f. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

ROCHA, Sophia Cardoso. Planos de Cultura e a descentralização de políticas culturais no Brasil. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas (Org.). *Planos de Cultura*. 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2019. p. 1-300.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: Tristes tradições, enormes desafios. In: BARBALHO, Alexandre; RUBIM, Antonio Albino Canelas (Org.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 11-36.

VILUTIS, Luana. Planos Municipais de Cultura e participação social no fortalecimento de políticas culturais. *Políticas Culturais em Revista*, [S. l.], v. 5, n. 2, p. 135-150, 2013.

VITÓRIA JR., A.; MARTINS, B. C. L.; EMMENDOERFER, M. L.; FIORAVANTE, A. S. A. Estado, políticas públicas e os desafios para a descentralização: a experiência da Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais. *Administração Pública e Gestão Social*, Viçosa, v. 4, p. 206-217, out.-dez. 2015.

**PERSPECTIVAS DE COMUNICAÇÃO POPULAR PARA DEMOCRATIZAR AS
POLÍTICAS CULTURAIS: ESTUDO DIAGNÓSTICO DAS PRÁTICAS
COMUNICACIONAIS DO PROGRAMA NACIONAL DOS COMITÊS DE CULTURA**

Alicia Moreira Felix¹
Brunna Vasconcelos²
Camila Rezende³
Camila Sailer Rafanhim⁴
Rafaela Zimkovicz⁵

RESUMO: A Política Nacional Cultura Viva inaugurou uma arquitetura de governança que têm incentivado a cultura como uma rede capilarizada de múltiplos saberes e linguagens. Ainda assim, enfrentamos desafios na democratização dos direitos culturais. Entre eles, a dificuldade em construir uma comunicação acessível e participativa. Diante disso, este estudo investiga quais práticas comunicacionais os comitês estaduais do Programa Nacional dos Comitês de Cultura (MinC) desenvolvem, avaliando o potencial de formação de redes com a sociedade. Utilizando a comunicação popular e decolonial, mapeamos quais formatos, linguagens e conexões eles articulam nas redes digitais. Verificamos uma tendência difusionista de parte dos comitês. Ao fim, indicamos boas práticas realizadas por alguns comitês, organizações e coletivos culturais.

PALAVRAS-CHAVE: Democratização. Programa Nacional dos Comitês de Cultura. Redes Socioculturais. Comunicação Popular. Comunicação pública digital.

¹Mestranda do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná. Atua como bolsista de pesquisa do eixo de Linguagem Simples do Laboratório de Cultura Digital (LabCD-UFPR/MinC). E-mail: aliciafelix8@gmail.com.

²Graduanda em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Paraná. Atua como bolsista de pesquisa do eixo de Linguagem Simples do Laboratório de Cultura Digital (LabCD-UFPR/MinC). E-mail: brunnavasconcelos0604@gmail.com.

³Doutora em Sociologia pela Universidade Federal do Paraná. Coordenadora do eixo de Linguagem Simples do Laboratório de Cultura Digital (LabCD-UFPR/MinC). E-mail: camilararezende@gmail.com.

⁴Doutora em Sociologia pela Universidade Federal do Paraná. Assessora Relações Governamentais e sindicais do Sindicato dos Servidores do Magistério Municipal de Curitiba (SISMUC-PR) e pesquisadora voluntária do Laboratório de Cultura Digital (LabCD-UFPR/MinC). E-mail: camilarafanhim@gmail.com.

⁵Mestranda no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná. Atua como bolsista de pesquisa do Laboratório de Cultura Digital (LabCD-UFPR/MinC). E-mail: rzimk@hotmail.com.

INTRODUÇÃO: UM OLHAR A PARTIR DA COMUNICAÇÃO POPULAR

Este trabalho é resultado das reflexões, pesquisas e intervenções metodológicas que temos desenvolvido no Laboratório de Cultura Digital (LabCD). O LabCD é um Termo de Execução Descentralizada (TED)⁶ pactuado entre a Universidade Federal do Paraná e a Secretaria dos Comitês de Cultura do Ministério da Cultura (SCC-MinC) para debater, estudar e criar soluções relacionadas à cultura no Brasil. O projeto está em sua terceira edição e reiniciou as atividades em 2024, acompanhando a retomada das políticas públicas de cultura do governo Lula III. Em 2023, o governo recriou o MinC e nomeou a gestão de Margareth Menezes, que definiu entre as pautas prioritárias a promoção e proteção da diversidade cultural; e a implementação de políticas de acessibilidade cultural⁷ (Cassela, 2023).

Nesse contexto, temos acompanhado algumas das dificuldades de democratização plena das políticas culturais, como: os entraves de participação que comunidades indígenas enfrentam ao pleitear editais que desconsideram a oralidade como uma ferramenta de apresentação de projetos e exigem o uso de sistemas digitais complexos⁸; e os desafios de municípios e estados com menor infraestrutura para divulgar editais e acolher dúvidas de agentes culturais, causando a retenção de verbas de fomento⁹.

Assim, nossa atuação se concentra em desenhar metodologias de intervenção que fortaleçam a cultura em sua capilaridade, considerando as redes de atores que produzem culturas a partir de diferentes posições (gestores, pontos de cultura, comitês, artistas, coletivos, produtores) e identidades, e compreendendo sua inserção transversal na sociedade como “centro de um embate em torno de outro modelo de desenvolvimento e radicalização da

⁶É o instrumento que regulamenta a obtenção de recursos por meio de agências de fomento ou de órgãos públicos para execução de projetos.

⁷A gestão de Margareth Menezes no Ministério da Cultura (MinC) implementou programas-chave para fortalecer a cultura nacional. O Plano Nacional dos Comitês de Cultura (PNCC) visa organizar políticas culturais de forma descentralizada, promovendo uma ação conjunta entre os diferentes níveis de governo e garantindo a continuidade das iniciativas culturais através de comitês estaduais, compostos por Organizações da Sociedade Civil em cada território. Já a Política Nacional Aldir Blanc (PNAB) foi criada para apoiar o setor cultural através de um financiamento contínuo à cultura, garantindo repasses anuais da União para Estados, Distrito Federal e Municípios (Ministério da Cultura, 2025). Saiba mais em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/pncc>. Acesso em: 18 fev. 2025.

⁸Esses pontos foram apresentados pelas representações indígenas do Acre na 4ª Conferência Nacional de Cultura (Brasília, janeiro/2024), como relatado por Daniel Iberê.

⁹O estado do Acre, por exemplo, teve 9% de execuções nulas e 22% de execuções incompletas na vigência da Lei Aldir Blanc 2021. Fonte: Dados da execução da Lei Aldir Blanc 2021. Sistema Nacional de Cultura, 2021. Disponível em: <http://portalsnc.cultura.gov.br/indicadorescultura/>.

democracia, como um campo expandido, que é a porta de entrada para os direitos sociais” (Bentes, 2016, p. 88).

Para isso, temos mobilizado a Linguagem Simples¹⁰ como uma de nossas ferramentas. À medida que dialogamos com os múltiplos movimentos culturais e repertórios teórico-metodológicos de comunicação desenvolvidos para fortalecer a cidadania, como a *comunicação alternativa, democrática e popular*¹¹ (Peruzzo, 2022) e a *comunicação decolonial* (Aguiar, 2024), identificamos a participação e a pluralidade de saberes como dois eixos centrais das práticas de comunicação de políticas públicas junto à sociedade civil.

Acompanhando essas perspectivas, estruturamos este estudo segundo a hipótese de que as práticas de comunicação dos entes que articulam as políticas culturais entre Estado e redes culturais ainda performam relações difusionistas, isto é, de divulgação de comunicados e mensagens institucionais, secundarizando estratégias de interlocução com movimentos culturais e grupos da sociedade.

Selecionamos como objeto de investigação os 25 comitês estaduais do Programa Nacional dos Comitês de Cultura (MinC)¹², dado seu protagonismo em “desenvolver atividades de mobilização social, formação em direitos e políticas culturais, apoio à elaboração de projetos e parcerias, comunicação social e difusão de informações sobre políticas culturais nos territórios” (Ministério da Cultura, 2024). Temos o objetivo de analisar suas práticas comunicacionais para mapear suas estratégias, avaliando os obstáculos e o

¹⁰Linguagem Simples é uma abordagem comunicacional que visa à acessibilidade e à democratização da informação, caracterizando-se pelo uso de construções sintáticas diretas, arquitetura da informação e direito visual. Seu objetivo é reduzir barreiras na compreensão de textos, facilitando o acesso ao conhecimento para públicos diversos. É uma estratégia alinhada à inclusão e ao direito à informação, sendo utilizada no Brasil pelo Poder Judiciário, pelo setor de comunicação do Poder Legislativo e por laboratórios de inovação do Poder Executivo, em políticas públicas, comunicação institucional e materiais educativos.

¹¹Peruzzo (2022) explica que a comunicação X se consolidou entre os movimentos sociais da América Latina nos anos 1990 e 2000, também em resposta às práticas de centralização midiática e desenvolvimentismo dos Estados e da iniciativa privada. Ela destaca a organicidade, territorialidade, interculturalidade e afetividade como pilares estruturantes dessa perspectiva: “é baseada em princípios de ordem pública, tais como: contribuir com os processos mobilizadores da própria comunidade, difundir conteúdos com finalidades educativas e culturais e a ampliação da cidadania, não ter fins lucrativos e propiciar a participação ativa da população em todo o processo do fazer e gestar a comunicação e seus canais, se for o caso” (Peruzzo, 2022, p. 80). Esta perspectiva fomenta a processualidade participativa e a incorporação de saberes múltiplos pela via da horizontalidade: “os processos comunicacionais são mais valorizados do que os produtos produzidos, visto que se dão na práxis de intervenção social por mudança da realidade de grupos em condições de vulnerabilidade, de comunidades e de movimentos sociais, sempre voltados à conscientização, à educação para a cidadania e no contexto de lutas pelo reconhecimento de direitos. cosmovisão comunicacional, é gestada no seio dos povos e das organizações e movimentos sociais em sua cotidianidade comunitária, além da busca de sua inclusão em um mundo que esperam mais equitativo. Refere-se à Comunicação Popular, horizontal e participativa que tem a capacidade de desestabilizar a linearidade do difusionismo, esgarçando as construções discursivas na práxis transformadora (Peruzzo, 2022, p. 86).

¹²Por questões técnicas e administrativas, os estados de Rondônia e Sergipe não têm comitês instalados.

potencial de formação de redes socioculturais com a sociedade civil, e então propor caminhos possíveis para impulsionar a democratização das políticas culturais.

Para isso, na primeira parte do artigo apresentaremos o conceito de cidadania cultural na perspectiva decolonial. Na segunda parte, apontaremos os principais obstáculos que as políticas públicas culturais enfrentaram, dando enfoque à análise do Cultura Viva. Em seguida, vamos analisar as práticas de comunicação dos comitês, com base no levantamento e categorização diagnóstica dos perfis de Instagram. Por fim, apresentaremos um levantamento de boas práticas para superar esses desafios, propondo estratégias mapeadas a partir de comitês, organizações e coletivos culturais, com ênfase no uso das redes digitais e da oralidade.

CIDADANIA CULTURAL EM PERSPECTIVA DECOLONIAL

Cidadania cultural é um conceito prioritário para a construção de políticas públicas, pois é um dos elementos que diz respeito à integração plena dos indivíduos na vida social e cultural de suas comunidades (Chauí, 2021, p. 87). O termo consiste no princípio de que o acesso, a participação, a produção e o aproveitamento das manifestações culturais é um direito dos cidadãos; ou seja, neste conceito o direito à cultura é considerado um dos pilares fundamentais para cidadania, alinhando-se a uma perspectiva de cidadania integral, promotora de três bases de direitos: os direitos civis, os direitos políticos e os direitos sociais (Mastrodi; Avelar, 2017; Chauí, 2021).

Além do reconhecimento conceitual e jurídico internacional¹³, os direitos culturais foram legitimados como esferas da cidadania no Brasil pela Constituição de 1988 (art. 215)¹⁴. Ainda assim, foi necessária uma série de embates teórico-políticos nos anos 1990 e 2000 para re-enquadrar o Estado em uma posição de diálogo com a diversidade cultural, recusando o modelo do Estado como ente unilateral que define o que é cultura e o que merece ser fomentado, o qual tendia a negar as manifestações populares, como o hip-hop e o funk, a possibilidade de ocupar essa posição pública (Barbosa; Baldan, 2023).

¹³Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948, art. 27): “Toda a pessoa tem o direito de tomar parte livremente na vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar no progresso científico e nos benefícios que deste resultam.”

¹⁴“O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais” (Brasil, 1988).

Portanto, quando pensada a partir de uma perspectiva decolonial (Freitas, 2019), a cidadania cultural demanda um exercício de ruptura com as estruturas hierárquicas que historicamente definiram quais expressões culturais são legítimas e podem ocupar os espaços institucionais, assim como da própria centralidade dos espaços institucionais para valorização de uma manifestação cultural. Esta perspectiva nos ajuda a compreender como determinadas práticas foram subalternizadas não apenas por seu conteúdo, mas pelos próprios modos de fazer, transmitir e preservar saberes que não se enquadram na lógica da modernidade-colonial branca¹⁵ (González, 1988).

As práticas de comunicação utilizadas para conectar políticas públicas e sociedade vão pelo mesmo caminho. As primeiras perspectivas de comunicação pública se orientavam para a radiodifusão e a prática de “Comunicação e Desenvolvimento”, exercendo uma lógica de colonialidade entre “emissor”, ente dotado de saber, como valores civilizatórios e as agendas desenvolvimentistas, e “receptor”, sujeito subjugado (Aguar, 2024, pp. 6-7):

Na perspectiva ocidental, a compreensão predominante do fenômeno comunicacional era, em grande parte, limitada a uma visão tecnocêntrica, que implicava na simples transmissão de mensagens de um emissor central para receptores periféricos diversos. Essa concepção reduz o fenômeno comunicacional a um produto da modernidade cujo objetivo primordial é ratificar a lógica da subalternização e perpetuar, assim, a colonialidade do poder, do saber e do ser. Como destacado por Eloína Lara (2023b, p. 93, tradução nossa), “O projeto civilizatório moderno/colonial não poderia ter sido estabelecido sem a dominação do sistema representacional e comunicacional”. A Comunicação (campo de saber) foi moldada pela colonialidade, o que suscitou a emergência de uma concepção de comunicação (processo social) instrumental “através do qual um emissor ativo pode atingir seus objetivos de controle – e, portanto, de poder – sobre um, vários ou muitos receptores passivos ou meramente reativos, utilizando para isso, quase sempre, meios tecnológicos que canalizam e distribuem as mensagens” (Torrico, 2019, p. 94). Implícita no padrão predominante de compreensão da comunicação encontra-se uma hierarquia colonial subjacente de pessoas e povos, eis porque “a comunicação é o vetor que articula o poder do projeto totalizante da modernidade/colonialidade (Lara, 2023b, p. 94, tradução nossa)”. O que está em questão é a aceitação implícita de que o emissor representa o colonizador, enquanto o receptor assume o papel de colonizado. A partir dessa dinâmica de imposição mecânica, o colonialismo persiste, resultando em desumanização e na incomunicação.

Desse modo, pensando a agenda atual, quando reformulamos as políticas culturais para que valorizem sujeitos historicamente vulneráveis, como realizado pela Instrução Normativa

¹⁵Em sua tese de doutorado, a pesquisadora Fernanda Silva e Sousa (2024) investigou os processos de marginalização e apagamento das produções de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus. Ela identificou que a deslegitimação linguística dos modos de escrever, com marcas de oralidade e ênfase para as poéticas do cotidiano periférico, é usada como aparato de invisibilização intelectual e artística empregados.

da PNAB¹⁶, mas mantemos uma política de comunicação que não consegue fazer com que gestores, comitês culturais e movimentos culturais se conectem, dialoguem e fortaleçam as redes culturais, reproduzimos uma condição de governança pavimentada pela colonialidade do poder – a persistência de relações de dominação que se manifestam nos modos de organizar, validar e distribuir recursos e conhecimentos.

Neste sentido, a cidadania cultural em perspectiva decolonial dialoga diretamente com a noção de um fazer cultural em rede, capaz de implementar mecanismos participativos não só no desenho de políticas públicas, mas também dos fluxos comunicacionais, consolidando uma mudança de cultura política por meio da mobilização de saberes subalternizados: “um processo de construção conjunta de redes de cultura (redes de povos de terreiro, redes de mídia livre, redes do funk, redes de produtores e agentes culturais etc.) [...], capaz de rivalizar com a indústria cultural e fazer disputas narrativas” (Bentes, 2016, p. 91).

A perspectiva decolonial nos permite, portanto, ampliar a própria noção de cidadania cultural para além do acesso a bens e serviços culturais já legitimados. Trata-se de reconhecer o direito à produção cultural em suas múltiplas manifestações, incluindo o direito de definir o que conta como cultura e como esta deve ser fomentada, preservada e comunicada. Este entendimento é crucial para analisar os desafios enfrentados desde o Programa Cultura Viva e as práticas comunicacionais dos comitês de cultura hoje.

CONTEXTOS E DESAFIOS DAS POLÍTICAS CULTURAIS: UMA ANÁLISE DO PROGRAMA CULTURA VIVA (PCV)

Compreender os desafios atuais da comunicação na área cultural requer o entendimento de um dos principais marcos das políticas culturais no Brasil: o Programa Cultura Viva (PCV). A implantação desse programa - que mais tarde se tornou uma política nacional¹⁷ - inaugurou o que chamamos de **gestão compartilhada**, isto é, uma forma de

¹⁶Trata-se da Instrução Normativa MinC Nº 10, de 28 de dezembro de 2023, que definiu a obrigatoriedade de se implementar ações afirmativas nos editais que utilizem recursos da Política Nacional Aldir Blanc. A Instrução determina reservas de, no mínimo, “vinte e cinco por cento das vagas para pessoas negras (pretas ou pardas); dez por cento das vagas para pessoas indígenas; e cinco por cento para pessoas com deficiência”, incentivando ainda que cada ente amplie os percentuais e os grupos vulneráveis contemplados. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/politica-nacional-aldir-blanc/legislacao>. Acesso em: 18 fev. 2025.

¹⁷O Programa Cultura Viva foi transformado em Política Nacional de Cultura Viva pela Lei 13.018/2014, sancionada em julho de 2014. Ver mais em: **BRASIL**. Lei nº 13.018, de 22 de julho de 2014. Institui a Política Nacional de Cultura Viva. *Diário Oficial da União: seção 1*, Brasília, DF, 23 jul. 2014. Disponível em: https://www.gov.br/culturaviva/pt-br/biblioteca-cultura-viva/normativos/Lein13.018_22.07.14LeiCulturaViva.pdf. Acesso em: 11 fev. 2025.

gerenciamento da cultura através da participação popular, sobretudo por meio de seminários de participação, planos, ouvidorias, fóruns, conselhos etc.

O Cultura Viva surgiu no primeiro governo Lula, em 2004, com a gestão do ministro Gilberto Gil (2003-2008). Pela primeira vez na história das políticas culturais brasileiras, houve um olhar para a cultura como “necessidade social básica” (Silva, 2022, p. 101). Afinal, nas palavras do ministro Gil: “É preciso acabar com essa história de achar que a cultura é uma coisa extraordinária. Cultura é ordinária! [...] Cultura é igual a feijão com arroz, é necessidade básica, tem que estar na mesa, tem que estar na cesta básica de todo mundo”¹⁸.

O principal diferencial desse programa seria a instalação dos chamados Pontos de Cultura (PC). Estes, por sua vez, consistem no “fortalecimento de grupos e iniciativas culturais já existentes nas comunidades urbanas e rurais do país através de apoio do MinC (..) sob a forma de repasse de recursos financeiros e técnicos, suporte institucional e facilitação das ações de troca de informações” (Lacerda, 2010, p. 9). Ou seja, foi uma tentativa do governo de descentralizar as suas ações e alcançar públicos também fora dos centros urbanos do país.

Para melhor elucidar esse período, contextualizaremos o cenário que se encontrava o setor cultural no Brasil antes da chegada do Gil em 2003. Antes de tudo, é preciso ressaltar que “a história das políticas culturais no Brasil, até a chegada do século XXI, teve seus pontos altos, contraditoriamente, nos períodos de governos autoritários” (Calabre, 2019, p.59). Assim sendo, durante a Era Vargas e a Ditadura Civil-Militar, o Brasil viveu a implantação de políticas culturais, embora também tenha convivido com o autoritarismo e a repressão.

O Ministério da Cultura (MinC) só foi inaugurado oficialmente em 1985 (pela gestão Sarney), visto que antes disso era vinculado ao Ministério da Educação (MEC). No entanto, foi criado com um orçamento muito reduzido e poucos anos depois foi extinto novamente por Fernando Collor, em 1995. Nessa gestão neoliberal, surgiu a Lei Rouanet e a ideia da cultura como um negócio, ou seja, com políticas que se interligam com a iniciativa privada através de leis de incentivo (Calabre, 2019). Foi com esse cenário devastado que o governo PT se deparou ao ocupar a pasta da cultura.

Com isso, o primeiro passo desse novo ministério foi entender a situação atual desse setor e quais as principais dificuldades enfrentadas, sobretudo com orçamentos. Foram

¹⁸ GIL, Gilberto. **Entrevista concedida à Reuters**, Paraty, 2003. Disponível em : <https://www.youtube.com/watch?v=Qeb2L3oZpzc> . Acesso em: 11 fev. 2025.

realizados seminários e muitas pesquisas avaliativas. Como discutido acima, em 2004, com a criação do Cultura Viva, surgiram os Pontos de Cultura para consolidar o compromisso da descentralização da gestão cultural. Mas, quais foram os principais desafios enfrentados com a implantação desse programa?

Segundo um relatório do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) de 2007¹⁹, uma das principais motivações para ingressar ao PCV através dos Pontos de Cultura foi a busca por recursos (49%). Ou seja, conforme foi discutido acima, estávamos diante de um ministério que se encontrava retomando suas atividades e que historicamente quase nunca teve recursos financeiros. Com isso, a implantação dos PC seria não apenas uma forma de promover democratização da cultura à sociedade civil, como também uma forma de dar suporte técnico e financeiro.

Nesse mesmo relatório, foram levantadas as maiores dificuldades com os pontos, são elas:

- a) atraso no repasse dos recursos;
- b) insuficiência de recursos;
- c) complexidade dos procedimentos (formulários, prestação de contas etc).

Nesse último tópico, notamos um desafio que atravessa o setor financeiro, isto é, um desafio estrutural que também é de leitura, escrita e, sobretudo, de comunicação. Em tese, os PC deveriam exercer o papel de facilitar a comunicação entre governo e sociedade civil fora dos centros, descentralizando as políticas. Porém, a burocratização excessiva criava uma barreira na comunicação entre os gestores culturais e o MinC, dificultando a transmissão das informações para a população.

Em relação à elaboração de projetos de trabalho, sobressaíram alguns problemas: excesso de exigências (15%), dificuldades de compreensão do edital (15%), requisição de muitos documentos (11%), contrapartidas (12%), dificuldades de esclarecimentos de dúvidas com o MinC (10%). Assim, podemos perceber que esses entraves decorrem da falta de uma comunicação cidadã em linguagem acessível, já que os mecanismos de gerenciamento

¹⁹Em 2007, foram utilizados como base para a pesquisa 386 dos 526 Pontos de Cultura que estavam distribuídos pelos Estados e Municípios. Isso porque, o restante estava desativado ou inativo.

institucionais (como os editais, por exemplo) trazem critérios e explicações repletas de "burocratês"²⁰.

No relatório Ipea do redesenho do PCV²¹ (2012), foram listadas novamente algumas das principais dificuldades do PCV entre os anos de 2004 e 2012. Dentre as várias observações, o que mais prevalece é a **estrutura burocrática inadequada** constante nos procedimentos. Essas estruturas provocam uma operacionalidade deficiente tanto para os gestores, quanto para a sociedade civil, já que ambos não conseguem compreender e usufruir das políticas culturais promovidas pelo governo.

QUADRO 01 - Dificuldades do Cultura Viva

Componente	Descrição do problema
Recursos humanos	Falhas na estrutura interna burocrática para gerenciamento de editais e convênios, agravadas pela falta de funcionários liberados e alta rotatividade de equipe.
Convênios	Falta de experiência burocrática, de diagnóstico de demanda, de monitoramento contínuo e de integração com participação social.
Editais de Prêmios	Instruções deficientes e uso de prêmios como alternativa limitada aos convênios.
Editais de Bolsas	Instrução precária quanto aos procedimentos burocráticos decorrentes das obrigações constantes dos editais.
Sustentabilidade do PCV	Burocracia inconveniente, dificultando a execução do programa e a participação da sociedade civil.
Redes	Falta de definição sobre membros, papéis, comunicação e cooperação das redes, além da necessidade de fortalecer a confiança entre os atores.

FONTE : Ipea (2012).

Assim, podemos perceber que os problemas ligados à burocratização, à falta de comunicação e ao orçamento persistem. Porém, com o terceiro governo Lula (2023-2026), na

²⁰É um termo informal que se refere à linguagem dos burocratas, que pode ser difícil de entender para o público em geral.

²¹SILVA, Frederico Barbosa da et al. **Relatório Redesenho do Programa Cultura Viva**. Brasília: IPEA, 2012.

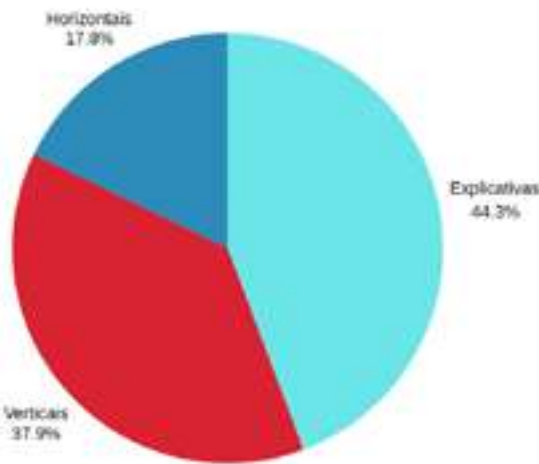
tentativa de reconstruir novamente o MinC, foi instituída a Política Nacional Aldir Blanc (PNAB). Por meio dessa política, “será possível investir regularmente em projetos e programas, não só de modo emergencial, como foi na Lei Aldir Blanc 1 e na Lei Paulo Gustavo” (Brasil, 2022, p.04)²². Agora, a União entregará aos estados e municípios o valor de três bilhões de reais por ano.

Mas, diante dessa nova gestão, que teoricamente resolveria os problemas orçamentários, ainda persistem muitos entraves que eram recorrentes nos relatórios anteriores do PCV. Ou seja, uma extrema dificuldade de comunicação entre o governo, os gestores culturais e a sociedade civil. Para compreender melhor as dificuldades atuais, resgatamos os desafios enfrentados na gestão do ex-ministro Gilberto Gil, com o objetivo de reconhecê-los e, assim, propor boas práticas nos tópicos a seguir.

PRÁTICAS COMUNICACIONAIS DOS COMITÊS ESTADUAIS (PNCC)

Imagem 1

Gráfico de classificação das práticas comunicacionais



Fonte: As autoras (2025). N = 2732. Levantamento realizado até 17/02/2025, na plataforma Instagram.

²²BRASIL. Ministério da Cultura. **Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (PNAB)**. Brasília, DF: MinC, 2022. Disponível em: https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/pnab/copy_of_cartilha012510online1.pdf. Acesso em: 10 fev. 2025.

Levando em conta o fator participativo e a função de comunicação de direitos e processos culturais designada aos comitês, estabelecemos três categorias para avaliar suas práticas: a) práticas verticais – aquelas mais próximas do difusionismo, que reproduzem comunicados de instituições locais ou do MinC, ou divulgam eventos do próprio comitê sem fornecer explicações significativas ou contextualizações para pessoas de fora do circuito (como uma publicação divulgando o local de um evento com o MinC); b) práticas explicativas – aquelas que disponibilizam informações e tutoriais relacionadas às políticas públicas ou a ações do próprio comitê, de modo a facilitar a participação da sociedade civil (como publicações explicando o que é um edital e quais seus critérios); e, c) as práticas horizontais – na qual são agrupadas as iniciativas coparticipativas ou de fortalecimento de movimentos culturais (como publicações ligadas a festas populares e festivais organizados por coletivos de uma região).

Ao contrário da hipótese inicial, notamos que a ênfase em explicar noções próprias do campo da cultura tem superado as posturas difusionistas, e correspondem a cerca de metade de todas as publicações realizadas no Instagram. Ainda assim, segue minoritária a ênfase comunicacional horizontal, justamente aquela responsável por possibilitar trabalhos em rede e a consolidação de um movimento de reverberação e solidificação dos significados das políticas públicas junto a diferentes fazedores de cultura. Com isso, mantém-se dinâmicas de polos unilaterais de atuação, uma vez que a interlocução comitê/movimentos encontra um espaço frágil para se materializar (menos de 20% da plataforma dos comitês nesta rede).

Em relação ao uso de outros canais de interação, mapeamos este panorama:

Imagem 2 - Utilização de outras plataformas e mídias (TikTok, Sites próprios, Whatsapp)



Fonte: As autoras (2025). N = 25.

Em média, um em cada três comitês de cultura instalados nos estados conseguiu diversificar suas vias de comunicação. Logo, a concentração em uma plataforma (Instagram) predomina, desempenhando um papel de centralização do alcance de públicos e de homogeneização das linguagens utilizadas. Estabelece-se como via de contato com a sociedade um tom comunicativo institucional-informativo dos conteúdos explicativos e verticais mapeados.

A baixa adesão a outros meios de comunicação (Whatsapp, sites, TikTok) e a menor utilização de vídeos pelos comitês reforçam a tendência de baixa interatividade. As práticas de comunicação oral e os canais de comunicação diretos, como o atendimento por mensagens, confluem com a “cultura do encontro, da convivência, do diálogo e da democratização nas relações comunicativas” (AGUIAR, 2024, p. 16), noções alinhadas com a premissa de descolonização da comunicação e das políticas públicas. Da mesma forma, a dinamicidade dessas plataformas potencializa estratégias de mobilização das juventudes e, no caso do Whatsapp, a acessibilidade digital, dada a difusão e o menor custo da ferramenta.

BOAS PRÁTICAS

Com base nas questões analisadas acima, selecionamos práticas de 16 perfis de Instagram que apresentam engajamento público (nas métricas de total de seguidores ou comentários), entre OSC’s, lideranças comunitárias e comitês.

QUADRO 02 - Boas práticas

Ações	Descrição	Exemplos
Divulgação colaborativa e apoio logístico entre comitês e movimentos culturais	Esta estratégia supera a difusão unilateral de informações institucionais. Ela tem o objetivo de estabelecer uma rede de suporte mútuo, na qual os comitês atuam como amplificadores das vozes, demandas e expressões culturais dos movimentos sociais locais. A estratégia reconhece a indissociabilidade entre cultura e outras dimensões da vida social, legitimando diferentes formas de participação política e manifestação cultural enquanto fortalece a capilaridade dos próprios comitês e potencializa seu	O Comitê do Pará divulga ativamente marchas organizadas por movimentos locais, como marchas pela conscientização da crise ambiental, e publicações de apresentação de celebrações culturais locais

	papel formativo nos territórios, uma vez que os saberes das OSCs integrantes pode ser mobilizado para articular as atividades em colaboração (festivals e oficinas, em especial).	
Plataformas de amplificação	Elas podem ser mantidas por comitês, OSC's ou por associações entre múltiplos atores de um território, com gestão compartilhada. Elas permitem agregar conteúdos e potencializar vozes de diferentes atores e movimentos culturais, podendo servir para promover campanhas de letramento social sobre direitos específicos, aproximar agentes e coletivos culturais para trabalhar em redes de colaboração, e impulsionar seus alcances. Ao centralizar e dar visibilidade sistemática a estas produções, as plataformas contribuem tanto para formar um acervo vivo de narrativas e demandas dos territórios quanto para educar e mobilizar a sociedade sobre seus direitos culturais.	A plataforma Megafone Ativismo reúne ativistas pelo clima e pelas culturas indígenas. A página de Instagram reposta materiais de integrantes da rede de ativismo e produz séries temáticas de conscientização sobre direitos ou denúncias.
Acesso informacional	O acesso informacional diz respeito a estratégias que asseguram que uma pessoa terá facilidade em compreender o que um movimento cultural ou comitê realiza de maneira satisfatória e simples. Para isso, sugere-se utilizar vídeos explicativos no formato de relatos, experiências de êxito e entrevistas. Esses formatos estabelecem um canal direto e personalizado com os interlocutores, humanizando o contato institucional e tornando os conteúdos mais acessíveis. Também indica-se disponibilizar uma página institucional (site). Esse formato serve como um repositório organizado e atualizado para documentos, editais, perguntas frequentes e registro de ações realizadas, o que, além de	A OSC Utopia Negra e o Instituto Periferia Sustentável utilizam vídeos com relatos e entrevistas curtas para abordar suas pautas. A plataforma Megafone Ativismo disponibiliza um site com informações detalhadas de processos de inscrição e o acervo de editais e ações prévios.

	facilitar o acesso à informação, favorece a transparência, a formação de parcerias e a compreensão de novos públicos sobre a atuação dos comitês.	
Introdução de inovações para possibilidade de propositura de editais e projetos orais	Criar editais acessíveis, na modalidade oral, permitindo a apresentação de ideias de forma clara e direta, com suporte informativo para engajar diversos públicos. Essa técnica oferece novas oportunidades para que atendam às necessidades da comunidade que não possui escolaridade ou não possui cultura de escrita. Esse processo pode incluir o uso de tecnologias digitais para facilitar a apresentação de propostas, como plataformas online de submissão, lives e até espaços de co-criação onde os proponentes podem trabalhar em suas ideias com a ajuda de outros.	Uma prefeitura ou um órgão governamental pode lançar um edital em formato de um vídeo curto, permitindo que os proponentes sejam comunicados da política pública cultural através de narrativas visuais e inclusivas. Esse vídeo pode ser lançado em plataformas digitais, ou mesmo em formato de pequenos vídeos curtos em redes sociais como <i>Instagram</i> e <i>TikTok</i> .
Parcerias com OSCs, instituições de ensino e influenciadores locais	Estabelecer parcerias com Organizações da Sociedade Civil (OSCs), instituições de ensino e influenciadores locais pode potencializar a eficácia dos projetos propostos. As OSCs trazem conhecimento sobre as necessidades da comunidade, enquanto as instituições de ensino podem contribuir com pesquisa, extensão e tecnologia. Influenciadores têm o poder de mobilizar e engajar a comunidade, aumentando a visibilidade dos projetos.	Um projeto que visa a educação ambiental pode se beneficiar da parceria com uma OSC especializada em conservação, também com uma universidade que dispõe de projetos ou laboratórios na área ambiental. Por fim, seria interessante articular com um influenciador local que possui um canal de mídia social focado em sustentabilidade. Essa colaboração pode resultar em fóruns, workshops e campanhas que engajam a comunidade em torno do tema, promovendo a conscientização e a ação.

Colaboração com Termos de Execução Descentralizada (TEDs)	Estabelecer um sistema de colaboração com TEDs em Institutos Federais e Universidades, para que as instituições possam descentralizar sua atuação, ampliando o alcance dos projetos e considerando as especificidades regionais para garantir o engajamento local nas decisões.	O Laboratório de Cultura Digital (LabCD) da Universidade Federal do Paraná exemplifica como a colaboração através de TED pode facilitar a implementação de projetos culturais inovadores e inclusivos. Esse Lab é vinculado ao Comitê de Cultura do Paraná. Nesse contexto, o MinC disponibiliza recursos financeiros que permitem ao laboratório desenvolver metodologias ágeis e adaptadas às necessidades da comunidade. Enquanto o comitê faz assessoramento de projetos, o LabCD pensa metodologias, a exemplo do método Propulsão Cultural.
---	---	---

FONTE: as autoras (2025).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mobilizando referenciais da comunicação alternativa, democrática e popular, e da comunicação decolonial, analisamos desafios em dois momentos das políticas culturais, o Programa Cultura Viva e o Programa Nacional dos Comitês de Cultura. Entre eles, questões centrais foram sanadas, como as lacunas de orçamento e de organização das responsabilidades dos atores da cultura. O objetivo de capilarização que moveu o modelo de Pontos de Cultura ganhou novo fôlego com a implantação de comitês estaduais e segue em expansão também pela atuação dos Agentes Territoriais de Cultura.

Ainda assim, verificamos a persistência de práticas comunicacionais difusionistas, e lacunas na integração desses comitês com os movimentos culturais de seus territórios. Entendemos que essa tendência dificulta o engajamento de grupos populacionais ainda afastados do acesso a direitos culturais e fragmenta o potencial de impacto dessa política pública na consolidação de redes socioculturais.

Para resolvê-la, é prioritário desenhar uma metodologia que considere os princípios da comunicação popular e democrática, sua perspectiva participativa e, ainda, que considere as especificidades das interfaces de cada rede digital e os hábitos digitais da população em sua multiplicidade sociodemográfica. No campo etnográfico, identificamos estratégias notáveis de potencialização da comunicação popular por meio de articulações com movimentos culturais

e organizações da sociedade civil, que se destacam pela possibilidade de coordenar ações *online* e *offline* de impacto.

A partir deste diagnóstico, é possível passar a articular percursos formativos integrados de comunicação digital para Comitês, Agentes Territoriais de Cultura e movimentos culturais. Assim, identificamos que as metodologias diagnósticas tecidas pelas vias da comunicação popular e decolonial são ferramentas que possibilitam construir um horizonte de trabalho colaborativo para a efetivação da agenda de políticas públicas de cultura em curso. Isso consolida a comunicação como peça chave quando debatemos a efetividade das políticas culturais e, portanto, elemento prioritário para as agendas de proteção ao direito à cultura no Brasil.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Carlos Eduardo Souza. IMPERATIVO DECOLONIAL E A DESOBEDIÊNCIA EPISTÊMICA DA COMUNICAÇÃO. In: ANAIS DO 33º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2024, Niterói. Anais eletrônicos..., Galoá, 2024.

BARBOSA DA SILVA, Frederico et al. Relatório Redesenho do Programa Cultura Viva. Brasília: IPEA, 2012.

BARBOSA, Laís. A. da S.; BALDAN, Édson L. “É som de preto, de favelado”: a repressão estatal à subcultura do Funk no Estado de São Paulo. OBSERVATÓRIO DE LA ECONOMÍA LATINOAMERICANA, [s. l.], v. 21, n. 12, p. 28010–28035, 2023.

BENTES, Ivana. CULTURA DE REDES E POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL. *Observatório Itaú Cultural*, n. 19, 2016.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (PNAB)*. Brasília, DF: MinC, 2022. Disponível em: https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/pnab/copy_of_cartilha012510online1.pdf. Acesso em: 10 fev. 2025.

CASSELLA, Vinicius. *Margareth Menezes assume a Cultura e defende que pasta “Nunca mais deixe de ser Ministério”*. G1, 2 Jan. 2023, Disponível em: g1.globo.com/politica/noticia/2023/01/02/margareth-menezes-assume-como-ministra-da-cultura.ghtml.

CHAUÍ, Marilena. *Cidadania Cultural: o Direito à Cultura*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021

FREITAS, William Soares. Um olhar decolonial e diaspórico para a política cultural da população negra. *XV Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, Universidade Federal da Bahia. Anais Eletrônicos - Salvador, 2019.

GIL, Gilberto. Entrevista concedida à Reuters, Paraty, 2003. Disponível em : <https://www.youtube.com/watch?v=Qeb2L3oZpzc> . Acesso em: 11 fev. 2025.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro (92/93), jan./jun. 1988a. p. 69-82.

MASTRODI, Josué; AVELAR, A. O conceito de cidadania a partir da obra de T. H. Marshall: conquista e concessão. *Cadernos de Direito*, Piracicaba, v. 17(33): 3-27, jul.-dez. 2017.

PERUZZO, Cicilia Krohling. *Pedagogia da comunicação popular e comunitária nos movimentos sociais*. Porto Alegre: Sulina, 2022.

LARA, Eloína; TORRICO, Erick; CEBRELLI, Alejandra (Éd.). *Pensares y haceres para una comunicación decolonial*. Quito: Ciespal, 2023.

SOUSA, Fernanda Silva e. *A terrível beleza cotidiana do negro drama: uma leitura com e contra o arquivo da escravidão dos diários de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus*. 2024. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

RETOMADA DA PARTICIPAÇÃO SOCIAL NO CAMPO DA CULTURA: O CASO DAS CONFERÊNCIAS MUNICIPAL DE CURITIBA E ESTADUAL DO PARANÁ

Deborah Rebello Lima¹
Ana Carolina Casaril²
Bruna Karolina Kochhann³

RESUMO: Este artigo analisa as Conferências de Cultura no âmbito municipal de Curitiba e estadual do Paraná, destacando suas dinâmicas, desafios e impactos. Através da participação nas conferências, observa-se a interação entre sociedade civil e poder público, bem como os entraves estruturais e organizacionais dessas instâncias participativas. Conclui-se que a institucionalização das conferências e o fortalecimento da participação social são fundamentais para a consolidação de políticas culturais democráticas e inclusivas.

PALAVRAS-CHAVE: Participação Social, Conferências de Cultura, Políticas Públicas, Curitiba, Paraná.

O debate sobre participação social nas políticas culturais tem ganhado maior ênfase nos últimos anos. O reconhecimento da participação como um dos elos do direito à cultura, como remontam (Faria, 2009; Calabre, 2013, entre outros), confere um protagonismo à vocalização de agentes culturais e grupos (organizados ou não). De fato, o tema da participação social entrou na agenda pública de forma evidente no contexto mais recente, marcadamente após a Constituição Federal, promulgada em 1988, como reportam Dagnino (2004) e Avritzer (2008).

Ainda assim, foi apenas em 2005 que a 1ª Conferência Nacional de Cultura foi realizada no país. Ocorrida em Brasília, de 13 a 16 de dezembro de 2005, e tendo como tema geral “Estado e Sociedade construindo políticas públicas de cultura” e cinco eixos temáticos: Gestão Pública e Cultura, Cultura É Direito e Cidadania, Economia da Cultura,

¹ Doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Docente na Universidade Federal do Paraná, vinculada ao curso de graduação em Produção Cultural e à Pós-Graduação em Comunicação. Email: deborahrebello@ufpr.br.

² Bacharelanda em Produção Cultural pela Universidade Federal do Paraná (UFPR); Bolsista de Iniciação Científica do Consórcio Universitário Cultura Viva. E-mail: casarilana@gmail.com

³ Tecnóloga em Produção Cênica pela Universidade Federal do Paraná (UFPR); Bolsista de Iniciação Científica do Consórcio Universitário Cultura Viva. E-mail: bkkochhann@gmail.com

Patrimônio Cultural e Comunicação É Cultura. A proposta da primeira conferência foi entender os estudos e debates sobre diversos temas da área da cultura, buscando elementos para elaboração de propostas de diretrizes para construção do Plano Nacional de Cultura (PNC). Já a segunda conferência nacional, também em Brasília, aconteceu de 11 a 14 de março de 2010 e teve como tema “Cultura, Diversidade, Cidadania e Desenvolvimento”. Entre seus objetivos estava discutir a cultura brasileira nos seus múltiplos aspectos, fortalecer a cultura, universalizar o acesso à produção e fruição da cultura, consolidar a participação social, implantar e acompanhar os Sistemas Nacional, Estaduais e Municipais de Cultura e o Plano Nacional de Cultura e avaliar os resultados da 1ª CNC.

Na terceira conferência nacional, em 2013, o tema era “Uma Política de Estado para a Cultura: Desafios do Sistema Nacional de Cultura”, um total de dez metas foram traçadas, entre elas: Avaliar a execução das Metas do PNC a partir do monitoramento do Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC); debater experiências de elaboração, implementação e monitoramento de Planos Municipais, Estaduais/Distrito Federal, Regionais e Setoriais de Cultura e socializar metodologias e conhecimentos; propor estratégias para proporcionar aos fazedores de cultura o acesso aos meios de produção, propor estratégias para universalizar o acesso dos brasileiros à produção e à fruição dos bens, serviços e espaços culturais e avaliar os resultados obtidos a partir da 2ª Conferência Nacional de Cultura.

Entre as propostas e moções que surgiram nas CNC anteriores, destacamos o avanço de algumas como a Lei Cultura Viva. Por outro lado, temos a Política Nacional Griô (PL 1786/2011) de autoria de Jandira Feghali do PCdoB/RJ, que é debatida desde 2008 e foi um dos destaques da 2ª CNC, e ainda se encontra em tramitação. Já a aprovação da PEC 150/2003, que propõe um mínimo de recursos orçamentários para a cultura e foi uma das propostas priorizadas na 3ª CNC, ainda permanece em disputa. Após este movimento, houve um profundo esvaziamento da potência deste instrumento como espaço qualificado de interação com a sociedade civil. De fato, no contexto atual, a participação social é entendida como um dos símbolos da reestruturação do setor, uma retomada de um projeto que buscava colocar a população no controle das decisões políticas, fortalecendo o diálogo entre governo e cidadãos, buscando reforçar o direito político e social dos participantes e da sociedade como um todo. Participação que foi

afetada por um período de incertezas, exclusão e silenciamento. Contudo, múltiplas podem ser as motivações que proporcionaram esse esvaziamento e o fato de não serem realizadas conferências nacionais entre 2013 e 2024.

Em 2018, o quadro se deteriorou, a cultura foi utilizada como arma de campanha política de Jair Bolsonaro, que denunciava um suposto “marxismo cultural” e que a cultura estava degradando os valores da família tradicional brasileira. A primeira ação do Governo Bolsonaro na área da Cultura, logo no primeiro dia de governo, foi a extinção do Ministério da Cultura (MinC), com a área sendo rebaixada e colocada como Secretaria Especial da Cultura, vinculada ao Ministério da Cidadania e depois transferida para o Ministério do Turismo, já deixando evidente a maneira como a área seria tratada no plano federal durante todos os quatro anos do governo. Em 2019, o Governo Bolsonaro publicou um decreto que remodelou o Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC), órgão colegiado que compõe o Sistema Nacional de Cultura (SNC). O decreto acabou com a eleição dos membros do CNPC, que passaram a ser designados, e tornou o conselho um órgão de caráter consultivo, e não mais deliberativo. O mesmo decreto excluiu algumas representações do Plenário do CNPC como os quilombolas e LGBTQIAP+. Em 2022, a Lei Rouanet sofreu alterações sem devido cuidado técnico, colocando em risco uma paralisação do setor do Audiovisual.

Através do Decreto 9759/2019, o governo Bolsonaro extinguiu todos os grupos de trabalho, comitês e conselhos de participação social, que, muitas vezes, são a única maneira de participação de indivíduos da sociedade civil nas decisões políticas. Em junho de 2019, o Supremo Tribunal Federal (STF) restringiu as ações do decreto, mas não foi o suficiente para desfazer o enfraquecimento dessas instituições. Entre eles estão o Conselho Nacional dos Direitos da Pessoa com Deficiência (Conade), Conselho Nacional de Combate à Discriminação e Promoção dos Direitos de LGBT (CNCD/LGBT), Conselho Nacional de Erradicação do Trabalho Infantil (Conaeti), Comissão Nacional de Política Indigenista (CNPI), Conselho Nacional de Segurança Alimentar, entre outros. Uma pesquisa feita pelo Núcleo de Democracia e Ação Coletiva do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (CEBRAP) em 2021, dois anos após o decreto, mostrou que 75% dos Comitês e Conselhos Nacionais, formados por representantes da sociedade civil para que as políticas públicas sejam debatidas, foram extintos ou esvaziados. A justificativa foi a de que esses órgãos estavam aparelhados por ideologias de esquerda e que

representavam um gasto público desnecessário. A extinção desses órgãos pode ser considerada um dos elementos que contribuíram para o enfraquecimento da participação social, além da redução na transparência do uso adequado dos recursos públicos e paralisação de atividades importantes como, por exemplo, os mecanismos que protegem áreas de mangue e restinga, debatiam sobre acessibilidade e lutavam contra a fome e a miséria.

“A Cultura Voltou!” é o mote que acompanha a nova gestão de Lula (2023-2026) e a recriação do Ministério da Cultura. Margareth Menezes, a Ministra da Cultura, em um texto publicado no dia 26 de Dezembro de 2023, destaca três importantes linhas de trabalho do MinC: i. o fortalecimento do Sistema MinC e da participação social; ii. o desenvolvimento econômico e a cultura como vetor de transformação social; iii. e a cultura como ferramenta de justiça social e superação de desigualdades. Ela também apresenta algumas conquistas do Ministério como os movimentos para a reestruturação do CNPC, a implementação do Programa Nacional dos Comitês de Cultura (PNCC) e dos Escritórios Estaduais do MinC, o reaquecimento da Política Nacional de Cultura Viva (PNCV), a operacionalização das políticas de fomento direto à Lei Paulo Gustavo e a Política Nacional Aldir Blanc, entre outras, que representam o retorno da institucionalidade e fortalecimento do setor cultural.

Portanto, debater o potencial de retomada da agenda de fortalecimento do governo federal como farol programático para as políticas públicas de cultura é condição essencial para esta nova conjuntura de políticas públicas do setor. A convocação de uma nova Conferência é parte deste movimento simbólico de disputa de agenda, de fortalecimento do setor, mas de reforço a valores democráticos. Como remonta trecho do documento base para a conferência, ela é descrita como a instância máxima de participação e do exercício de democracia, onde o direito à cultura é um dos pontos-chave para alcançar a meta de uma sociedade onde as múltiplas vozes são escutadas e que tenham o direito à cidadania e à cultura respeitados.

Outra meta da conferência é incentivar mais cidades e estados a aderirem ao SNC, que é a estrutura que integra, articula e organiza a gestão cultural do Brasil, com mecanismos de gestão compartilhada entre os entes da federação e a sociedade civil para a construção das políticas públicas da cultura, sendo um elo com o PNC.

Em 2020, o Plano Nacional de Cultura (Emenda constitucional nº 48/2005) completou 10 anos, e foi prorrogado em 2020 por 2 anos. Em 2022, em meio a um momento de perdas e incertezas ocasionados pelo Governo Bolsonaro e pela pandemia do COVID-19, o plano foi novamente prorrogado com validade em 2024. Um dos focos da conferência é que ela possa balizar a revisão das metas e formular diretrizes de políticas públicas para que seja feito um novo PNC. É uma política de longo prazo de extrema relevância, que vai direcionar os rumos da cultura brasileira nos próximos anos. É um momento de grande importância para a garantia do direito à cultura para todos, atualizando as necessidades e especificidades dos grupos sociais, buscando atender as demandas, após um período de confronto ocasionado pelo desmonte das políticas públicas culturais brasileiras e da política brasileira como um todo. As conferências buscam ser um local de aproximação da sociedade civil com instituições governamentais. Como podemos ler com mais detalhes no documento base da 4ª CNC:

Art. 2º São objetivos específicos da 4ª CNC:

- I - ampliar o debate com a sociedade sobre o conceito de cultura como política;
- II - promover a avaliação do Plano Nacional de Cultura - PNC;
- III - propor diretrizes para a criação de um novo PNC;
- IV - definir diretrizes prioritárias para garantir transversalidades nas políticas públicas de cultura;
- V - potencializar a adesão dos Estados e Municípios ao Sistema Nacional de Cultura - SNC;
- VI - debater sobre a divisão de atribuições entre os entes federados; e
- VII - construir uma política sociocultural que fortaleça a democracia participativa. (BRASIL, MinC. 2023)

As propostas das conferências seguiram o documento base produzido pelo MinC apresentadas às bases de construção das conferências e quais seriam os grupos de trabalho, divididos em seis eixos: Eixo 1: Institucionalização, Marcos Legais e Sistema Nacional de Cultura; Eixo 2: Democratização do Acesso à Cultura e Participação Social; Eixo 3: Identidade, Patrimônio e Memória; Eixo 4: Diversidade Cultural e Transversalidade de Gênero, Raça e Acessibilidade na Política Cultural; Eixo 5: Economia Criativa, Trabalho, Renda e Sustentabilidade e Eixo 6: Direito às Artes e Linguagens Digitais. Cada participante de cada conferência podia escolher apenas um eixo para participar do debate, já que todos aconteciam simultaneamente.

O texto base e a Portaria MinC nº 45, de 14 de julho de 2023, serviram de documentos guia para a realização das etapas municipais e estaduais. A primeira etapa foi as conferências municipais de cultura, que poderiam ser realizadas individualmente ou em um conjunto de municípios, e que tinham como meta discutir cada eixo apontado pelo MinC, elaborar propostas e eleger delegados para a etapa estadual. A segunda etapa foi as conferências estaduais, que por sua vez, tinham como objetivo discutir as propostas das conferências municipais, melhorar as propostas e eleger delegados para a conferência nacional.

Com isso, pensando neste movimento político de interação entre dinâmicas nacionais de agendamento do setor e características locais. O presente artigo, busca analisar duas experiências de conferência realizadas no sul do País: a da cidade de Curitiba e a do estado do Paraná. Neste sentido, a análise aqui proposta é fruto do mergulho no acompanhamento antropológico de ambas as conferências realizadas. A equipe que foi a campo foi composta de três pesquisadoras presentes na conferência realizada em Curitiba e duas na estadual. Logicamente, isso proporcionou um impacto na capacidade de observação e escolhas foram feitas para dar conta de um retrato da experiência. O enfoque prioritário, nas duas realizações, foi o acompanhamento das atividades do eixo 2 - “Democratização do Acesso à Cultura e Participação Social”. Após o trabalho de campo, a análise do percurso foi permeada também pelo contexto em que os eventos ocorreram, primando por ilustrar o histórico das conferências realizadas na cidade e no estado e um mergulho nos relatórios finais elaborados pelas equipes responsáveis.

De fato, houve uma mudança de postura evidente. Na conferência municipal, por conta da baixa participação da população, foi possibilitada a participação ativa dos outros participantes, inscritos ou não-inscritos, que receberam um crachá e o direito a voz. Com a abertura do direito a voz, pudemos participar da construção das propostas e debater as ideias com os outros participantes, mas continuamos sem direito a voto. Em alguma medida, a equipe optou por não fazer intervenções diretas ou propositivas, privilegiando o lugar da observação, ainda que tivéssemos reportado a presença nas conferências como uma atividade de pesquisa e como membros da UFPR. Na estadual, nossa participação foi restrita apenas a observação, mas o diálogo com os outros participantes ocorreu em momentos de intervalo, ou em conversas paralelas dentro dos Grupos de Trabalho (GT).

Neste sentido, a motivação da observação foi instigada por alguns questionamentos presentes no próprio documento base da IV CNC, são elas: “Qual é o papel das políticas culturais no fortalecimento da democracia? Quais ações são necessárias para garantir os direitos culturais de toda a população brasileira?”.

PARTICIPAÇÃO SOCIAL E DINÂMICAS LOCAIS: PARTICULARIDADES DE CURITIBA E DO PARANÁ

Compreender-se como um ser político é algo difícil. Nós nos acostumamos com a democracia representativa, onde o voto é o epítome da democracia, onde as vozes da participação do povo são abafadas. Quando estamos em um espaço de discussão, tudo se torna intenso, as vozes que participam tentam não ser caladas e veem nesses espaços uma maneira de serem lembradas e de se sentirem parte de um todo. Ficou clara a vontade da sociedade civil de participar das decisões sobre as políticas públicas de cultura e construir algo benéfico para toda a população. As discussões acaloradas são um sintoma de uma ausência da participação social nas decisões políticas como um todo. O receio de ser esquecido no processo fica evidente na necessidade de enumerar cada grupo social na redação das propostas. Podemos perceber durante as duas conferências as tensões entre a sociedade civil e os representantes governamentais, com momentos de embate. As “brincas” que a sociedade civil dava nos representantes do governo eram seguidas de aplausos e gritos de apoio. Tudo isso é indício do que Dagnino (2004) chama de confluência perversa, que é um choque de interesses de classes que permeia a história da construção política de, em especial, toda a América Latina. Uma disputa entre um projeto neoliberal de um lado, que busca isentar o Estado da garantia de direitos e que procura enxugar a máquina pública a todo custo, excluindo a participação social das decisões; e um projeto democratizante do outro, em que movimentos sociais buscam uma participação ativa na construção das políticas e criação de espaços públicos.

O debate é mais bem estruturado quando existe uma questão que norteia as ideias, que normalmente surge pelas discussões anteriores à conferência dentro de movimentos sociais. A organização prévia de alguns participantes se mostrou decisiva e importante para o direcionamento dos GTs e das conferências como um todo. Notamos que aqueles que participavam de organizações sociais vinham com ideias e metas já traçadas para

serem apresentadas aos grupos. A organização vem de formas diversas, através de movimentos sociais, sindicatos, partidos políticos, grupos artísticos e até mesmo da participação prévia em outras conferências, inclusive nas conferências de cultura anteriores. Então, destacamos a importância dos grupos culturais e movimentos sociais para uma nova construção política.

ALGUMAS PERCEPÇÕES E CONSIDERAÇÕES SOBRE AS EXPERIÊNCIAS

Diante da observação dos processos sociais ocorridos em cada uma das conferências, destacamos três grandes problemáticas que impactaram de forma evidente o andamento dos trabalhos, a ampla participação e o fortalecimento dos espaços de encontro e trocas nas conferências. O primeiro deles dá conta do método de encontro de cada uma das conferências, como será exposto em detalhes a seguir. O encontro curitibano apostou em fazer mais da metade de sua programação de forma online, sem efetivamente proporcionar o encontro em questões estratégicas como a eleição dos delegados. Na mesma chave, a conferência estadual do Paraná foi realizada fora da região central do estado, considerada uma área de mais difícil acesso e limitou a participação.

O segundo ponto a ser observado é sobre o impacto de questões de infraestrutura e organização na capacidade de troca e interação entre a população. Curitiba, em sua fase presencial, separou os grupos de trabalho em locais distintos, limitando a troca. O estado, por outro lado, mesmo realizando a ação em local único, apresentou graves problemas de logística e operação que limitaram os debates.

O terceiro e último universo de problemáticas observadas diz respeito ao processo de participação em si. Muitos dos presentes não apresentavam indícios de conhecimento de como funciona uma Conferência, ou mesmo o entendimento do rito de participação/votação. De fato, em ambas as experiências foram observadas digressões sobre o regimento do encontro e um tensionamento entre a dimensão técnica dos debates e a ampla participação nas discussões. Como forma de ilustrar algumas das experiências reportadas, destacam-se especificidades de cada um dos eventos.

CONFERÊNCIA MUNICIPAL DE CULTURA DE CURITIBA

As Conferências Municipais de Cultura de Curitiba ocorrem a cada dois anos, segundo o previsto no artigo 15 da Lei Municipal nº 11834/2006. Os encontros municipais continuaram ocorrendo mesmo sem a realização da conferência nacional, o que pode ser considerado um fato positivo. Contudo, há que se destacar algumas das particularidades da gestão local do processo de escuta da sociedade civil. A primeira delas diz respeito ao processo de chamamento e inscrições da população, a VII Conferência Municipal de Cultura de Curitiba teve suas inscrições em formato online entre os dias 15 e 28 de agosto de 2023, com pouca divulgação na mídia e até mesmo dentro do site da prefeitura de Curitiba. Um evento dessa importância não pode ficar escondido e divulgado apenas de maneira online, deve ter um plano de divulgação bem pensado e uma busca ativa pelos participantes. Destacamos aqui a importância do boca a boca e das correntes feitas por pessoas da sociedade civil na tentativa de dar ao evento a notoriedade que ele deveria ter. A inscrição era composta por um cadastro no portal e-cidadão, dentro do site da prefeitura da cidade e mais uma inscrição em um link diferente, no site da Fundação Cultural de Curitiba. O limite de participantes era de 1.200 participantes, com no máximo 200 em cada eixo.

Outro ponto pertinente de observação é sobre o seu formato. A Conferência ocorreu em formato híbrido nos dias 30 de agosto e 1 e 2 de setembro de 2023. No primeiro dia, a conferência foi em formato online, e contou com a presença de 125 pessoas, com uma sala virtual principal e outras salas virtuais para cada um dos seis eixos. O relatório final da conferência menciona a dificuldade de alguns participantes para transitar entre as salas, e que eles receberam as informações das salas dos eixos através da sala virtual principal. Nesta etapa, ainda virtual, antes mesmo das discussões das propostas foi realizada a eleição de delegados. Cada eixo poderia eleger até 30 delegados, sendo 20 titulares e 10 suplentes, no total máximo de 120 delegados para a Plenária da conferência. Contudo, como a previsão era de 500 inscritos e o número não foi alcançado, Curitiba teve apenas 85 candidatos delegados e que foram homologados automaticamente como titulares para a etapa municipal, além dos conselheiros titulares e suplentes, respeitando os 5% dos delegados conforme a Portaria do Ministério da Cultura.

No segundo dia aconteceu a abertura solene, com presença de um grupo artístico e uma palestra magna. O credenciamento também foi liberado no segundo dia devido a baixa participação, mas apenas para os delegados. Destaca-se que a conferência foi

gravada, mas não foi disponibilizada para a população, mesmo depois de pedidos da equipe de pesquisa. No final da abertura da conferência, aconteceu um momento emblemático da participação social. Uma mulher preta se senta em uma das cadeiras da mesa diretora e protesta pela falta de pessoas negras no palco. Ali, ela chama a atenção de que a participação social não pode ser pensada apenas do contexto de classe, mas também de raça, de gênero, de credo, de território, entre outros, de uma maneira interseccionada. A mesa diretora se justifica dizendo que uma pessoa negra foi sim convidada para compor a mesa, porém, como foi convidada de última hora, a pessoa recusou.

No terceiro dia do evento aconteceram os seis GTs, que tinham como base os eixos temáticos apresentados pela Portaria do MinC. Além do problema já apontado da possibilidade da inscrição em apenas um eixo, já que eram simultâneos, os GTs se reuniram não apenas em salas separadas, mas em locais afastados espalhados pelo Centro de Curitiba, o que impediu a troca de informações sobre os temas debatidos, a comunicação entre os participantes, impossibilitou a participação em outros GTs e dificultou a logística do evento. Para um evento que tem como meta a interação entre os diversos setores artísticos e representantes governamentais, uma separação espacial dos participantes vai contra a proposta central das conferências. Não havia uma forma de comunicação entre os participantes, mas, mesmo assim, a plenária final que estava marcada para às 18h, foi adiantada para às 17h. Como alguns eixos concluíram seus trabalhos antes do previsto, muitas pessoas foram para casa com a intenção de retornar no horário original. No entanto, ao chegarem às 18h, a Plenária já estava no penúltimo eixo.

4ª CONFERÊNCIA ESTADUAL DE CULTURA DO PARANÁ

A 4ª Conferência Estadual de Cultura do Paraná aconteceu nos dias 4 e 5 de dezembro de 2023, na cidade de Foz do Iguaçu, no Paraná. O evento foi no Rafain Palace Hotel & Convention e realizado pela Secretaria de Estado da Cultura do Paraná. Estavam presentes, oficialmente, 286 pessoas. O local era um salão espaçoso, apropriado para convenções e eventos grandes. A estrutura do hotel poderia ser uma facilitadora, visto que todas as discussões dos eixos estavam em um ambiente geográfico favorável.

Atravessando-o, no lado oposto ao corredor de entrada, tinham grandes portas que davam para outro grande salão, que por sua vez dava em outras salas um pouco menores. Era um espaço de salões e salas interligadas. O local tinha acessibilidade para pessoas com mobilidade reduzida. Participamos na condição de observadoras, ou seja, sem voz e sem voto.

No primeiro dia, ocorreu a abertura e os debates dos eixos temáticos, com uma apresentação cultural e um café da tarde durante o evento. No segundo dia foram realizados os debates das setoriais e do Plano Estadual de Cultura, assim como a plenária final.

Diversos problemas relativos à estrutura e organização se fizeram sentir, dificultando a plena participação, discussão e votação. Um dos primeiros problemas estruturais apontados foi a dificuldade de leitura dos telões, posicionados em um local inadequado, o que atrasou a leitura do regulamento. Ressalta-se que o regulamento disponível nos sites oficiais não era o mesmo exibido nos telões, ou seja, o regulamento oficial não foi enviado antes da conferência, o que atrapalhou a experiência. Ele foi enviado após o início da leitura através de grupos do WhatsApp, mas nem todos possuíam internet móvel e o wi-fi era disponibilizado apenas para a Secretaria Estadual de Cultura.

O primeiro destaque foi uma solicitação para uma alteração no regulamento no Art. 2º inciso I “ampliar o debate com a sociedade sobre o conceito de cultura como política”, para incluir os termos “direito” e “política de estado”, deixando claro o direito à cultura e a importância de se pensar em uma política cultural que não esteja ligada a um governo apenas.

Outro destaque foi a falta de adequação dos setoriais da conferência estadual com a portaria nº 45 do MinC, que afetaria a escolha de delegados. Também foi apontado a ausência do setorial do Audiovisual na portaria do MinC, nem mesmo como Cinema ou algo similar, o que é uma falha grave, ainda mais com o desenrolar da Lei Paulo Gustavo. No estadual a área do Audiovisual foi lembrada, mas outras áreas como Arquivos, Moda, Arquitetura e Urbanismo e Expressões artísticas culturais afro-brasileiras foram suprimidas. A justificativa foi que há um conflito entre as dezoito setoriais apresentadas pelo governo federal e as dez setoriais com base no Programa Estadual de Fomento e Incentivo à Cultura do Paraná (PROFICE), então a proposta da comissão executiva foi de

que fossem respeitadas as dez setoriais estaduais e depois divididas as 18 vagas de delegados entre elas.

Diversos destaques de uma mesma delegada foram com a terminologia “metodologia aprovada”, que apareceu diversas vezes no regulamento mas em nenhum momento foi apresentada que metodologia era essa ou por quem foi aprovada. Dois destaques foram para a falta de clareza na quantidade e na maneira de escolha dos delegados, e, após duas explicações, as dúvidas continuaram. Um participante pede uma pausa para o café, e reclama que muitas pessoas estão nas outras salas do evento em um momento de grande importância como a leitura do regulamento, desviando o foco do evento. Houve diversos atrasos durante toda a Conferência, desde a apresentação de abertura e a fala da mesa diretora, como pouco tempo previsto para discussão do regulamento. Ou seja, atrasos consecutivos em todas as etapas, o que fez com que a discussão dos eixos temáticos, que era a última etapa do primeiro dia, ficasse com tempo escasso, completamente insuficiente para a discussão e elaboração das propostas.

Na hora da leitura do regulamento, houve protesto pela garantia de vagas para grupos de minorias sociais, não havia nada que garantisse um mínimo de representantes de fora da cidade de Curitiba, de pessoas negras, de pessoas com deficiência e pessoas indígenas. A Portaria do MinC nº 45 de 2023 estabelece que:

§ 2º Na escolha dos delegados deve se considerar a diversidade e transversalidade, com adoção de critérios que contemplem a representação de pessoas com deficiência, os diversos territórios e segmentos artísticos e culturais, considerando as dimensões simbólica, cidadã e econômica da cultura, bem como a diversidade étnica, racial, de gênero e de orientação e identidade sexual. (BRASIL, MinC. 2023)

Boa parte da discussão e dos destaques apresentados foram sobre como conciliar a representatividade racial, a de pessoas com deficiência e a de pessoas de fora da capital Curitiba com o mínimo de delegados para os dezoito setoriais; pois seriam feitas duas eleições, uma nos eixos e outra nos setoriais, o que causaria confusão e não garantiria o mínimo acordado de ações afirmativas. Muitas pessoas deram ideias para que o problema fosse sanado. No final, ficou acordado a paridade de gênero, com um mínimo de 30% das vagas de delegados para pessoas pretas, 10% para indígenas, 10% para pessoas com deficiência, 70% de delegados para as cidades do interior do Paraná e um delegado por setorial e PEC (Plano Estadual de Cultura). Seria feita uma votação para um delegado em

cada setorial e a distribuição das outras vagas seria na plenária final, respeitando as porcentagens mínimas para cada grupo social.

Uma pessoa reclama que as propostas feitas na conferência municipal não foram sintetizadas, mas desfiguradas, e vários detalhes foram suprimidos, o que descaracterizou totalmente o trabalho feito anteriormente. Foi necessário refazer as propostas, para chegar no mínimo do que foi feito nos municípios. Foram feitas reclamações por apressarem as falas devido ao tempo, o que gerou questionamentos do motivo da conferência ter começado tão tarde e não pela manhã.

A plenária final, no segundo dia, que estava marcada para 15h30, começou apenas às 16h40. Houve um momento de ansiedade no ar, pois não sabíamos se havia quórum para a votação de delegados, visto que com o atraso, diversos delegados já estavam embarcando de volta para suas cidades, e houve um esvaziamento geral da Plenária Final. Foi feita uma contagem e o número passou por pouco do quórum mínimo. A votação foi cansativa, todos estavam exaustos e estressados. Houve mais enfrentamentos na hora da leitura das moções, com pessoas concordando e discordando delas, com aplausos e barulho. Percebeu-se então que o mínimo de vagas para pessoas com deficiência e para o poder público não foram preenchidas, além de reclamações sobre pessoas muito qualificadas que ficaram de fora da seleção final de delegados. Após muito diálogo, chegou-se a um acordo que agradava a maioria. Existia uma pressa em terminar e deixar o trabalho “concluído”, mesmo sem tempo para discussão e votação suficientes. Foi proposto ao final da conferência uma nova data ou formato online, para que as propostas pudessem ser melhor debatidas e analisadas, para levar o trabalho final para a Conferência Nacional, porém a maior parte da plenária votou contra, e se manteve a finalização apressada naquele dia mesmo. O final da conferência foi um alívio, com todos batendo palmas e ansiosos para descansar. O evento terminou às 19h30, duas horas e meia depois do cronograma.

CONCLUSÃO

A análise das Conferências Municipal de Curitiba e a Estadual do Paraná evidenciou tanto avanços quanto desafios persistentes no campo da participação social na cultura. Com pouca organização prévia, debates que poderiam ter sido mais estruturados

e produtivos foram prejudicados, impactando a qualidade das discussões e a formulação de propostas. Outro aspecto relevante foi o sentimento de tensão entre a sociedade civil e os entes federados, uma desconfiança que reflete um histórico de disputas e falta de diálogo genuíno. Os embates frequentes, a recepção fria de demandas populares por parte dos representantes governamentais e a necessidade constante de reafirmar a importância da participação social são indicativos de que ainda há um longo caminho para construir um ambiente de confiança mútua.

O tempo reduzido das conferências também foi um fator prejudicial. A concentração das atividades em poucos dias comprometeu o aprofundamento das discussões, levando a decisões apressadas e, em alguns casos, à exclusão de debates fundamentais. Um cronograma mais extenso permitiria que os participantes pudessem refletir melhor sobre as discussões e propostas, promovendo deliberações mais qualificadas.

Por fim, ficou evidente que houve pouca reflexão sobre os problemas das conferências anteriores, a ausência de um balanço crítico sobre as edições passadas resulta na repetição de falhas, como problemas organizacionais, falta de representatividade em algumas áreas e dificuldades logísticas que comprometeram a participação plena. Um esforço maior na análise do histórico das conferências permitiria um avanço mais consistente na construção de um espaço de diálogo mais democrático e eficaz.

Dessa forma, reforça-se a necessidade de melhorias estruturais e metodológicas para que as próximas conferências possam ser mais inclusivas, organizadas e produtivas. A participação social é um pilar fundamental para o fortalecimento da democracia, e garantir espaços qualificados para esse debate deve ser uma prioridade para os gestores públicos e a sociedade civil organizada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVRITZER, L. Instituições participativas e desenho institucional: algumas considerações sobre a variação da participação no Brasil democrático. Campinas: Opinião Pública, 2008. Vol. 14, nº 1, p. 43-64.

BRASIL. Decreto nº 11.849, de 26 de dezembro de 2023. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília - Distrito Federal: 2023.

BRASIL. Ministério da Cultura. 1ª Conferência Nacional de Cultura 2005/2006: estado e sociedade construindo políticas públicas de cultura. Secretária de Articulação Institucional do Ministério da Cultura. Brasília - Distrito Federal: Ministério da Cultura, 2007.

BRASIL. Ministério da Cultura. Anais II Conferência Nacional de Cultura/organização, Vera Rotta, Maria José H. Coelho. Brasília - Distrito Federal: Ministério da Cultura, 2010.

BRASIL. Ministério da Cultura. Anais III Conferência Nacional de Cultura. Uma política de estado para a cultura: desafios do Sistema Nacional de Cultura. Brasília - Distrito Federal: Ministério da Cultura, 2013.

BRASIL. Ministério da Cultura. Novo Plano Nacional de Cultura e 4ª CNC: contextos, desafios, proposições / Sophia Rocha, Guilherme Varella, organizadores; Antonio Morrendo, Editor. Brasília: Ministério da Cultura, 2024.

BRASIL. Ministério da Cultura. Portaria MINC nº 45, de 14 de julho de 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/acesso-a-informacao/institucional/portarias/portaria-minc-no-45-de-14-de-julho-de-2023>.

BRASIL. Propostas aprovadas na III Conferência Nacional de Cultura. Brasília: Ministério da Cultura, 2013. Disponível em: https://conferenciadecultura.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/12/propostas_aprovadas_iii-cnc.pdf.

CALABRE, Lia. Participação Social nos Planos Setoriais de Políticas Públicas: Um Estudo do Plano Nacional de Cultura. In: VI Congresso CONSAD de Gestão Pública. Brasília: 2013.

DAGNINO, Evelina. Construção democrática, neoliberalismo e participação: os dilemas da confluência perversa. In: Política & Sociedade – Revista de Sociologia Política. Florianópolis: 2004. V. 3 n. 5, p. 139-164.

FARIA, Hamilton. Conselhos Municipais de Cultura: cultura participativa e cidadania cultural. In: CALABRE, Lia. (comp.). Políticas culturais: reflexões sobre gestão, processos participativos e desenvolvimento. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 2009. p. 96-103.

O PROGRAMA CIENTISTA CHEFE DA CULTURA NO ESTADO DO CEARÁ E AS AÇÕES AFIRMATIVAS NA GESTÃO CULTURAL

Arilson dos Santos Gomes¹
Leandro Santos Bulhões de Jesus²
Rosa Cristina Primo Gadelha³

RESUMO: Este trabalho faz parte do projeto “Cultura, Inovação e Inclusão Social no Ceará”, vinculado ao Programa Cientista-Chefe da Cultura (CCCult) do Estado do Ceará. Embasado nas Ações Afirmativas, o texto tem como objetivo, apresentar o Guia Inclua, criado pelo Instituto de Pesquisas Econômica Aplicada (IPEA); e sua posterior adaptação e aplicação realizada pelo Grupo da Diversidade e Políticas Afirmativas vinculado ao Eixo Jurídico do CCCult. O Guia visa desenvolver alternativas para um modelo de gestão cultural embasado em metodologias que reconheçam a cultura como uma dimensão humana de potencial inclusivo e emancipador. Ao todo o Guia será aplicado nos 27 equipamentos culturais do Estado, que após os diagnósticos de riscos de exclusão, gerados pelo Guia, terão como tarefa elaborar, em tempo oportuno, o Plano de Ações Afirmativas.

PALAVRAS-CHAVE: Programa Cientista-Chefe da Cultura. Ações Afirmativas. Guia Inclua da Cultura. Ceará.

INTRODUÇÃO

Ceará é quase todo sertão; e quase todo mar. Quase todo chuva; e quase todo seca. De muitas farturas; e muita fome. Sem a presença expressiva de zonas intermediárias, como a zona da mata, possuindo um perfil especial diante de outros estados nordestinos, o Ceará tem

¹Doutor em História. Professor da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (Unilab). Realizando Estágio Pós-Doutoral do ProffHistória da Universidade Federal do Ceará. Pesquisador do Programa Cientista Chefe da Cultura - Funcap/ Secult/ Ceará. e-mail: arilsondsg@unilab.edu.br

²Doutor em História, professor da graduação e das pós-graduações em História e Ensino de História da Universidade Federal do Ceará; diretor da Casa José de Alencar; Pesquisador do Programa Cientista Chefe da Cultura - Funcap/ Secult/ Ceará. e-mail: leohist@ufc.br

³Doutora em Sociologia, com estágio em Dança na Universidade Paris VIII. Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes e dos Cursos de Licenciatura e Bacharelado em Dança da UFC. Pesquisadora do Programa Cientista Chefe da Cultura - Funcap/ Secult/ Ceará. e-mail: rosaprimo@ufc.br

nele um sertão que se estende até o litoral, ou seja, até o mar. Portanto, uma geografia singular que se desdobra e se expressa em diferentes contextos. Esse cenário de contrastes, que remete às desigualdades sociais e disparidades socioespaciais, traz à cena, concomitantemente, um Ceará que se experimenta e se esforça na construção de políticas públicas singulares no campo da Cultura.

Nesse sentido, o Ceará foi sede da primeira Secretaria de Cultura do Brasil⁴, criada pela Lei nº 8.541, de 9 de agosto de 1966, durante o governo de Virgílio Távora; o primeiro a ter uma lei específica que regula suas políticas para a cultura e infância, sendo o único estado brasileiro a possuir um Plano Estadual de Cultura infância, fruto de uma escuta pública realizada em 2014 e instituído como lei estadual em 13 de setembro de 2017 (Lei n.o 16.322); e mais recentemente pioneiro quanto à criação do *Programa Cientista Chefe*, instituído de acordo com a Lei Estadual nº. 17.378, que o tornou uma Política Pública estadual permanente.

O Programa Cientista Chefe mobiliza a inteligência acadêmica para as aplicações diretas das teorias, metodologias, ferramentas e outros produtos na gestão pública, com notável aproveitamento de tempo e diminuição de distâncias burocráticas. Implantar esse programa no setor cultural significa compreender que a Cultura é campo vasto e fértil para mobilizar pessoas, comunidades, coletivos, grupos; articular programas, projetos e ações de outras áreas da gestão pública, tais como: educação, saúde, infraestrutura, turismo, assistência social, segurança, planejamento e economia; combater a pobreza e as desigualdades a ela correlatas e incluir uma imensa quantidade da população, privada de oportunidades para desenvolver talentos, sonhos e projetos e, por óbvio, privada do consumo de produtos e serviços culturais. Além disso, trata-se de uma obra política pioneira, que coloca o estado do Ceará na vanguarda da inovação social e cultural (Almeida, 2023, p. 17).

Como explica o professor Custódio Almeida, o Programa *Cientista Chefe* do Governo do Ceará, vinculado à Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Funcap, reforça a parceria direta entre Instituições de Ensino Superior (IES) e o Estado, alinhando pesquisas científicas às necessidades estaduais e promovendo a modernização das políticas públicas, de modo a facilitar decisões administrativas. Assim, ao eliminar intermediários, otimiza tempo e recursos.

Ao longo de sua existência, o programa vem instalando-se em diferentes áreas da administração pública estadual, conforme demandas das secretarias de estado e de outros órgãos da administração pública. Atua com múltiplas equipes de pesquisadoras/es das IES e conta com projetos nas áreas da Agricultura, Aquicultura e Pesca Artesanal, Ciência de

⁴Para saber mais, conferir em Figliuolo et al 2023, p. 105-144.

Dados, Ciência e Tecnologia, Cultura, Educação, Inovação, Meio Ambiente, Energia, Infraestrutura, Justiça, Pesca e Aquicultura, Proteção Social, Recursos Hídricos e Saúde.

Logo após a publicação da lei que criou o Programa Cientista Chefe, em janeiro de 2021, a Secretaria da Cultura – Secult articulou junto à Funcap a implantação do Programa Cientista Chefe da Cultura (CCult). Naquele momento, havia 17 programas implementados, sendo oportuno dar início ao 18º, posicionando a Cultura em um lugar estratégico para o desenvolvimento do estado, conforme previsto no Plano Estadual de Cultura do Ceará.

(...) o projeto da Cultura trouxe um ingrediente novo: a **inovação social**. Isso foi claramente sentido no processo de avaliação, quando recebíamos retorno dos avaliadores da Funcap, cobrando ajustes nesse sentido. Éramos cobrados por inovação, mas tínhamos clareza que estávamos propondo inovação social e não exatamente inovação tecnológica, como acontecia nos demais projetos em execução, já que o nosso objetivo principal é a inclusão social de indivíduos e coletivos que fazem cultura e até sobrevivem dela, mas estão marginalizados e invisibilizados, e não tomam parte de qualquer política pública, especialmente as políticas de financiamento, seja por meio de leis de incentivo ou de editais (Almeida, 2023, p. 18).

O projeto inaugural do CCCult é calcado na ideia de que inovar é transformar ideias em modelos, processos, ferramentas e práticas que resolvam ou evitem problemas, ou que agreguem valor a ações existentes. A carência de um fluxo institucional de pesquisa e inovação, baseado na identificação de problemas e soluções, instalando coleta contínua e sistemática de dados, organização e crítica das informações, e produção de indicadores para a área da Cultura no Ceará, com embasamento teórico-metodológico, testado em aplicações concretas na realidade social, por meio de intervenções junto a grupos, comunidades, associações, cooperativas e coletivos, justifica a necessidade do programa, cuja proposta, com impacto significativo na redução das desigualdades sociais, alinha-se com o que vem sendo estudado e nomeado de inovação social na área pública.

Com efeito, estamos diante de um programa no qual a Cultura passa a ser compreendida como eixo estruturante da máquina pública, tendo como foco a Inclusão Social. “Que sujeitos e agentes culturais do Ceará estão alijados dos processos públicos de financiamento, fomento e promoção da cultura? Quem são os marginalizados e invisibilizados? Como gerar políticas públicas de inclusão?” (Almeida, 2023, p. 25).

Tais indagações orientam as ações do programa e afirmam sua urgência, movimentando conceitos e ideias, estruturas e modelos, metas e distinções, certos de que é urgente enfrentar o tema das desigualdades no campo da cultura, que foi central nas relações de poder instaladas neste território entre experiências coloniais, imperiais e republicanas.

Trata-se, portanto, de reflexões no campo da política cultural que não se resumem no reconhecimento da diversidade; mais além, trata-se de assumir os compromissos geracionais de uma época marcada por um repertório normativo que alterou de forma incontornável as maneiras pelas quais as políticas públicas são elaboradas, executadas e avaliadas: as ações afirmativas.

AÇÕES AFIRMATIVAS E A GESTÃO CULTURAL

O projeto CCCult, desenvolvido entre a Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (Secult) e a Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (Funcap), intitulado “Cultura, Inovação e Inclusão Social no Ceará”, tem como um de seus objetivos desenvolver alternativas para a inclusão social por meio da cultura, entrecruzando experiências inovadoras e exitosas de gestão cultural, no Ceará, no Brasil e no mundo.

Para o cumprimento de suas metas, o projeto realiza intervenções de metodologias inclusivas junto às comunidades, coletivos e grupos, concebendo um “modelo” de gestão embasado em teorias que referenciam a cultura como dimensão humana de imenso potencial inclusivo, criativo, educativo e emancipador, capaz de combater a pobreza, as desigualdades sociais e a violência (Cultura, Inovação e Inclusão Social no Ceará - 2º Ciclo, 2023).

Dentro das inovações usadas pelos pesquisadores do Programa Cientista-Chefe da Cultura, Grupo Diversidade e Políticas Afirmativas, estão a sistematização do repertório legislativo e jurídico instaurado no país desde a institucionalização das políticas públicas de ações afirmativas. A novidade da proposta, incide justamente no direcionamento dessas políticas para o aprimoramento da Gestão Cultural de modo a incluir corpos, territórios e culturas que historicamente foram subalternizados dos espaços culturais institucionalizados.

Ademais, os movimentos sociais com os marcadores de raça, etnia, gênero, sexualidades, território sempre reivindicaram por dias melhores. Neste sentido, é preciso considerar que os sujeitos destes coletivos se constituem como os principais protagonistas ao tensionar as estruturas políticas do Estado por meio da valorização de suas identidades e reivindicação de direitos (Gomes, 2022).

A partir do século XXI, pós-Conferência de Durban, são elaboradas no Brasil as políticas públicas de ações afirmativas, tornando-se uma das razões pelas quais as últimas duas décadas no Brasil foram marcadas por transformações nas formas de conceber, executar

e avaliar ações governamentais direcionadas a grupos que acumulavam vulnerabilidades sociais históricas.

De acordo com Cidinha da Silva (2003), os principais institutos responsáveis pela produção e análise dos indicadores socioeconômicos brasileiros no início do século XX foram, notadamente, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e o Instituto de Pesquisas Econômicas Aplicadas (Ipea), pois “orientaram as discussões sobre a premência da adoção de políticas de Ações Afirmativas no Brasil para produzir condições de equidade para as populações negras [...]” (Silva, 2023, p.18). Os resultados das sínteses de indicadores sociais e econômicos destes institutos, comprovam que as diferenças existentes nas áreas de educação, mercado de trabalho e apropriação de renda são motivados por questões raciais. A cultura, como prática humana e manifestação artística, reproduziu historicamente hierarquias, situação que viria a ser transformada, no campo de direitos, com a promulgação da Constituição Federal de 1988.⁵ Porém, outras políticas para aprimorar e efetivar este reconhecimento fizeram-se necessárias.

As ações afirmativas podem ser definidas como políticas públicas e privadas voltadas à concretização do princípio constitucional da igualdade material e à neutralização dos efeitos da discriminação racial, de gênero, de idade, de origem nacional e de compleição física (Gomes, 2005). “É um objetivo constitucional a ser alcançado pelo Estado e pela sociedade”, como aponta o jurista Joaquim Barbosa Gomes (2005, p. 49). Este objetivo, é constantemente ofuscado pelas reproduções das desigualdades cotidianas que impedem o acesso pleno à cultura para mulheres e pessoas negras, quilombolas, indígenas, demais comunidades tradicionais, integrantes da comunidade LGBTQIAN+, pessoas com deficiência e demais grupos quando não se reconhece as suas especificidades e diversidade.

Para Flávia Piovesan (2005), as ações afirmativas são relacionadas aos Direitos Humanos, são políticas compensatórias adotadas para aliviar e remediar as condições resultantes de um passado discriminatório. Porém, que se faz presente. Nas palavras da autora “elas cumprem uma finalidade pública decisiva para o projeto democrático, que é assegurar a diversidade e a pluralidade social. São medidas concretas que viabilizam o direito à igualdade,

⁵Em seus artigos 215 e 216, com a proteção das manifestações das culturas indígenas e afro-brasileiras, do patrimônio material e imaterial portadores de referência “à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira” (Brasil, 1988).

com a crença de que a igualdade deve se moldar no respeito à diferença e à diversidade” (Piovesan, 2005, p. 39).

Durante algumas décadas, por influência no imaginário, sobretudo do *civil rights*, advindo das lutas dos negros e negras norte-americanos e norte-americanas, foi lugar comum pensar que essas políticas se originaram nos Estados Unidos. Porém,

As Ações Afirmativas não se restringem aos Estados Unidos, embora naquele país elas tenham gerado mais visibilidade, tampouco se restringem a pessoas negras. Na Índia, desde a primeira constituição em 1948, previam-se medidas especiais de promoção dos *Dalits* ou *Intocáveis*, no parlamento (reserva de assentos), no ensino superior e no funcionalismo público. Na Malásia foram adotadas medidas para a promoção da etnia majoritária (*Banuputra*) sufocada pelo poder econômico de chineses e indianos. Na antiga União Soviética adotou-se uma cota de 4% para habitantes da Sibéria na Universidade de Moscou. Em Israel adotam-se medidas para acolher os *Falashas*, judeu de origem etíope. Na Nigéria e na Alemanha há ações afirmativas para as mulheres, na Colômbia, para os (as) indígenas e mulheres, além de negros (as), como as medidas existentes na África do Sul (Silva, 2003, p. 20).

Outro fator comum é reduzir as ações afirmativas a sua modalidade de cotas. Para Matilde Ribeiro (2022), as políticas de Ações Afirmativas, podem ser compreendidas por meio do programa de cotas. Todavia, existem: bonificações, políticas de acessibilidade, programas de assistência financeira, cursos preparatórios, entre outros. Uma questão importante é ressaltar que quem é a favor das políticas de Ações Afirmativas não é contra políticas universais. Porém, somente elas se mostram limitadas diante do processo de exclusão das desigualdades sociais e do racismo estrutural brasileiro.

Um dos exemplos mais relevantes para sintetizar a amplitude das possibilidades da execução das políticas direcionadas é o Decreto nº 35.819, de 29 de dezembro de 2023, que dispõe sobre as Ações Afirmativas e reparatórias no âmbito do fomento cultural estadual previsto na Lei nº 18.012, de 1º de abril de 2022, a Lei Orgânica da Cultura do Estado do Ceará, em seu artigo 2º, para os fins deste Decreto, consideram-se:

I - ações afirmativas: medidas voltadas a grupos de pessoas que se encontram em condição de subalternidade, consistentes em tecnologias e mecanismos legais de promoção da igualdade e da equidade, sendo considerados, como fundamento e para fortalecimento das ações afirmativas, 3 (três) pilares, quais sejam, reparação, justiça distributiva e diversidade, como formas e ações de enfrentamento e combate ao racismo, ao capacitismo, violência contra pessoa LGBTI+ e outras formas de opressão (Ceará, 2023).

Ou seja, a reparação é um pilar da política no Ceará, variada em suas formas de execução, com bônus, editais de fomento, pontuações extras, projetos e vagas específicas. Vejamos:

IV - bônus de pontuação: previsão em edital de pontuação bonificada em relação à pontuação comum, para projetos desenvolvidos majoritariamente por pessoas trans ou pertencentes aos grupos etnicamente e racialmente discriminados, bem como para projetos que contemplem na proposta estética e/ou de conteúdo histórico-cultural temáticas vinculadas às populações negras, quilombolas, indígenas, ciganas ou de terreiros, pessoas com deficiência, pessoas LGBTI+, em prol do combate ao racismo e a outros tipos de opressões e violências; (...) Art. 13. Poderão ser divulgados editais específicos de fomento cultural ou previstas vagas específicas para ações afirmativas em editais como forma de promover a redução das desigualdades sociorraciais, étnico-raciais, de gênero e de acessibilidade de grupos discriminados historicamente (Ceará, 2023).

O Decreto 35.819/23 dispõe de outros dispositivos à inclusão, também como vagas direcionadas a cotas, mas como evidenciado, traz mecanismos diferenciados à inclusão.

As Ações Afirmativas não são somente para constar como meras linhas formais das instituições para cumprir as regras ou para “uma igualdade abstrata formal”. São para tensionar privilégios nas instituições, que ao não serem problematizados podem fazer com que novamente identifiquemos o problema do negro, das mulheres negras, dos indígenas, quilombolas e de outros grupos historicamente prejudicados, como se fossem somente problema deles, como criticava o intelectual Guerreiro Ramos na década de 1950. As Ações Afirmativas são para mudar realidades que afetam toda a sociedade para garantir reconhecimentos identitários para que os grupos possam usufruir da riqueza produzida por meio da igualdade, reprodução da vida com qualidade e respeito às especificidades, como pontua Zelma Madeira (2017). E nesse sentido, criar mecanismos que garantam a efetiva inclusão por meio da Gestão Cultural é fundamental, como aponta o Guia Inclua da Cultura, ferramenta elaborada pelo IPEA e adaptada pelo Grupo da Diversidade e Políticas Afirmativas do Programa Cientista-Chefe da Cultura do Estado do Ceará.

O GUIA INCLUA DA CULTURA: DIAGNÓSTICOS PRELIMINARES E EXPECTATIVAS

A avaliação e o monitoramento configuram-se como partes fundamentais da implementação das políticas públicas, afinal, são processos que auxiliam na produção de conhecimentos que balizam as experiências do funcionamento da máquina pública, gerando

uma série de tensionamentos (e articulações!) entre os agentes criadores das políticas, os sujeitos beneficiários, seus coletivos e as instituições. É neste lugar chave da gestão – e na gestão engajada na diminuição dos riscos da reprodução das desigualdades e, por conseguinte, na promoção da igualdade social – que o Guia Inclua da Cultura foi criado entre os anos 2022 e 2023.

A ferramenta é resultado de dois conjuntos de iniciativas: a) a Plataforma INCLUA, que vem sendo desenvolvido pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), que visa a apoiar a construção de políticas mais inclusivas e pró-equidade e b) os esforços do Programa Cientista-Chefe da Cultura do Estado do Ceará na qualificação das experiências de inclusão na gestão pública da cultura. O encontro entre as duas iniciativas se deu por meio do convite que o pesquisador Leandro Santos Bulhões de Jesus, então bolsista do CCCult, recebeu para integrar o grupo de intelectuais e ativistas sociais que deveriam atuar na revisão e na avaliação da ferramenta que estava sendo criada pelo IPEA, o Guia Inclua. Na mesma época, as metodologias de trabalho do CCCult estavam sendo elaboradas, momento em que Leandro Bulhões percebeu a potência da articulação e sugeriu que a Secretaria de Cultura do Estado do Ceará fosse a primeira instituição do país a ser testada, na produção de um diagnóstico sobre os riscos da exclusão na gestão pública da cultura. Como o trabalho foi muito bem sucedido, a parceria entre o CCCult e o IPEA se firmou, de modo que uma agenda de trabalho foi criada, na expectativa da criação de uma versão do referido Guia numa perspectiva da gestão pública da cultura.

A ideia, portanto, era que o Guia Inclua da Cultura pudesse ser utilizado por trabalhadoras envolvidos/os com a gestão de equipamentos públicos administrados direta ou indiretamente pelo Poder Público ou pelo Terceiro Setor (Organizações Sociais qualificadas pelo Estado, conforme a Lei 12.781/97); programas e serviços culturais, mas também por pesquisadoras/es; representantes da sociedade civil; integrantes de movimentos sociais, entre outros.

É fundamental registrar que ao longo do ano de 2024, uma série de acordos, alinhamentos e processos formativos precisou ser agenciado para que todos os equipamentos culturais do estado do Ceará vinculados a sua Secretaria de Cultura entrasse em acordo para o uso do Guia. Foi no mês de fevereiro de 2025 que o Grupo “Diversidades e Políticas Afirmativas” realizou a aplicação do Guia Inclua-Cultura em equipamentos geridos pelo Instituto Dragão do Mar (IDM). As visitas de aplicação do guia foram realizadas no Centro

Cultural Bom Jardim (CCBJ) no dia 04/02, Escola Porto Iracema das Artes (dia 05/02), Hub Cultural Porto Dragão (06/02), Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (no dia 07/02), Theatro José de Alencar (13/02), Cine Teatro São Luiz (dia 12/02), Biblioteca Pública Estadual do Ceará (BECE) no dia 14/02, Casa de Saberes Cego Aderaldo (Quixadá) em 17/02 e na Escolas das Artes e Ofícios Tomaz Pompeu (18/02).

Em todos os espaços foram realizadas reuniões com a participação dos trabalhadores da cultura que exercem funções nas gestões. Nos turnos da manhã e tarde, das três semanas de fevereiro, ao longo de três ou quatro horas, os encontros foram marcados por reflexões, ideias, trocas e debates colaborativos e ricos de experiências sobre a necessidade de promover políticas culturais inclusivas e equitativas nos equipamentos culturais do Estado.

Imagem 1. Aplicação do Guia no Hub Cultural Porto Dragão, dia 06.02.2025.



Fonte: Dos autores e da autora (2025)

Imagem 2. Aplicação do Guia no Cineteatro São Luiz, dia 12.02.2025.



Fonte: Dos autores e da autora (2025).

Imagem 3. Aplicação do Guia na Biblioteca Pública Estadual do Ceará, dia 14.02.2025.



Fonte: Dos autores e da autora (2025)

Imagem 4. Aplicação do Guia na Casa de Saberes Cego Aderaldo em Quixadá/ CE, dia 17.02.2025.



Fonte: Dos autores e da autora (2025).

Ao todo, até o momento, foram realizadas nove aplicações. Para a conclusão desta primeira etapa, estão confirmadas as aplicações na Escola de Gastronomia Social Ives Branco, dia 27 de fevereiro de 2025; e na Casa Antônio Conselheiro em Quixeramobim, a ocorrer no dia 17 de março de 2025. As próximas etapas, previstas para março, já estão com os cronogramas em elaboração com os setores responsáveis da Secretaria da Cultura (Secult) e o Instituto Mirante.

Ao todo, o Guia será aplicado nos 27 equipamentos culturais da Rede de Equipamentos Culturais do Estado (Rece). Tendo como objetivo final a criação do Plano de Ações Afirmativas de cada equipamento, por meio do Guia será possível desenvolver alternativas para um modelo de gestão cultural embasado em teorias e metodologias que reconheçam a gestão da cultura como locus emancipador, articulado com outras frentes de ação na reparação de desigualdades historicamente criadas. A ferramenta tem o objetivo de auxiliar no combate às desigualdades sociais, étnicas, raciais, de gênero e de território por meio de ações afirmativas, promovendo a acessibilidade para pessoas com deficiência (PCD) e a inclusão de corpos dissidentes na gestão, na atuação artística, formação, como público usuário dos equipamentos ou na realização de pesquisas; um desafio interdisciplinar, interinstitucional e que perpassa pelo protagonismo de sujeitos que atuam em múltiplas esferas da sociedade, entre os mundos institucionais e muito além da dimensão formal.⁶

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Custódio; BARBALHO, Alexandre; AZEVEDO Junior, Ivanio (Orgs.). *Cultura, inovação e inclusão social: estudos de políticas culturais no Ceará*. 1ª Edição. Fortaleza: Editora da UECE, 2023.

ALMEIDA, Custódio. O programa cientista-chefe da cultura no estado do Ceará. In: ALMEIDA, Custódio; BARBALHO, Alexandre; AZEVEDO Junior, Ivanio (Orgs.). *Cultura, inovação e inclusão social: estudos de políticas culturais no Ceará*. Fortaleza: Editora da UECE, 2023, p. 13-38.

CEARÁ. Decreto nº 35.819 de 29 de dezembro de 2023. Dispõe sobre as ações afirmativas e reparatórias de direitos no âmbito do fomento cultural estadual previsto na Lei nº

⁶Mais informações e a Galeria Visual de todas as aplicações pode ser consultadas em: <https://cientistachefedacultura.com.br/index.php/2025/02/20/acoes-do-cccult-confira-o-balanco-das-atividades-d-e-aplicacao-do-guia-inclua-cultura/>. Acesso em: 22 fev. 2025.

18.012/2022, que institui a Lei Orgânica da Cultura do Estado do Ceará, dispondo sobre o Sistema Estadual da Cultura (SIEC). Fortaleza (CE).

CULTURA, INOVAÇÃO E INCLUSÃO SOCIAL NO CEARÁ - 2º Ciclo, 2023.

FIGLIOULO, Manuela Martha Costa, GADELHA, Rosa Primo. JESUS, Leandro Santos Bulhões de. Gestão cultural, territorialidades e corpos dissidentes. In: ALMEIDA, Custódio; BARBALHO, Alexandre; JR. AZEVEDO, Ivânio. *Cultura, Inovação e Inclusão Social: estudos de políticas culturais no Ceará*. Fortaleza: EDUECE, 2023, p. 105 – 144.

GOMES, Arilson dos Santos. Protagonismo negro nas políticas públicas: a Lei de Cotas em tempo de avaliação no Congresso Nacional. *Escritas do Tempo*, v. 4, n.10, 46-70, 2022. Disponível em <https://periodicos.unifesspa.edu.br/index.php/escritasdotempo/article/view/1836>. Acesso 19 ago.2023.

GOMES, Joaquim B. Barbosa. A recepção do instituto da ação afirmativa pelo direito constitucional brasileiro. In: SANTOS, Sales Augusto dos. *Ações Afirmativas e combate ao racismo nas Américas*. Brasília: SECAD/UNESCO, 2005, p. 47-82.

PIOVESAN, Flavia. Ações afirmativas da perspectiva dos direitos humanos. *Cadernos de Pesquisa*, v. 35, n. 124, p. 43-55, jan./abr. 2005.

MADEIRA, Maria Zelma. de A. Questão racial e opressão: desigualdades raciais e as resistências plurais na sociedade capitalista. *Argumentum*, Vitória, v. 1, n. 9, 21–31, 2017.

RIBEIRO, Matilde. Ações afirmativas como eixos para a política pública de igualdade racial no Brasil. *Cadernos Teoria e Debate*, São Paulo: Fundação Perseu Abramo, p. 23-49, 2022.

SILVA, Cidinha. *Ações Afirmativas em educação. Experiências brasileiras*. 1ª Edição. São Paulo: Selo Negro, 2003.

MESA XXXIX
Desenvolvimento
Sustentável
e Meio Ambiente

POLÍTICAS DE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL NA LUTA CONTRA A CRISE CLIMÁTICA

Ariane Cristina Paes da Paixão¹

Márcia Cristina Pacito Fonseca Almeida²

RESUMO: As mudanças climáticas e seus eventos extremos vem colocando toda a sociedade sob alerta. Órgãos e instituições têm se esforçado para que, dentro dos seus escopos, cooperem na busca por alternativas voltadas para a mitigação de danos e freando os avanços da crise climática. O campo do patrimônio cultural se apresenta também como um espaço privilegiado para o debate sobre o tema e a construção de soluções para a gestão de crises e riscos. Assim, este artigo busca iniciar a análise de como a política de preservação do patrimônio cultural tem/pode cooperar com a preservação do meio ambiente direta ou indiretamente e consequentemente amenizar os impactos da crise climática. Este trabalho é parte da pesquisa de dissertação de mestrado, em desenvolvimento, no Programa Profissional de Preservação do Patrimônio Cultural do IPHAN.

PALAVRAS-CHAVE: Meio ambiente. Mudanças climáticas. Comunidades tradicionais. Patrimônio cultural.

INTRODUÇÃO

O cenário alarmante do aumento da temperatura global e eventos naturais extremos vem colocado a sociedade internacional em alerta. Segundos relatórios da Organização Meteorológica Mundial (OMM), de 2024,

[...] há 80% de probabilidade de que a temperatura média global anual exceda temporariamente em 1,5°C os níveis pré-industriais durante pelo menos um dos próximos cinco anos. A temperatura média global próxima à superfície deve ser entre 1,1°C e 1,9°C mais alta entre 2024 e 2028, comparada com o período de referência 1850-1900 (Planeta pode ultrapassar 1,5°C..., 2024).

¹Formada em História pela Universidade Federal de Viçosa, é mestranda no Programa Profissional de Preservação do Patrimônio Cultural do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Email: paixãoarianec@gmail.com

²É mestre e doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). É técnica em História no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e, atualmente, é coordenadora de Educação Patrimonial e Formação no mesmo instituto. Email: marcia.fonseca@iphan.gov.br.

Enchentes, incêndios, ondas extremas de calor e a aproximação de alguns pontos de não retorno assombram cada vez mais o planeta, não mais limitado a países emergentes, expondo, também, grandes potências às consequências de um meio desequilibrado.

As sirenes emergenciais que soam no presente são fruto de um legado da chamada revolução industrial, a partir de onde o pensamento desenvolvimentista ganhou força num projeto de progresso constante. Essa ideia conduziu, ao longo dos anos, o sistema econômico vigente a uma exploração predatória, não só do planeta, mas também da raça humana, esgotando recursos naturais e violando direitos sociais básicos. O avanço da ciência e a articulação de movimentos civis em prol das causas ambientais alertaram sobre um possível futuro catastrófico, que foram de muitas formas ignorados ou remediados com tratos paliativos, que com o passar do tempo se mostraram ineficazes.

Convenções internacionais foram mobilizadas a fim de tratar sobre as mudanças climáticas e seus impactos sociais. Destaca-se a primeira Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento - Eco 92 que deu origem à Conferência das Partes das Nações Unidas sobre a mudança do clima, conhecida como COP, realizada anualmente. O G20, conferência de caráter econômico, também, nos seus últimos encontros, vem tratando do assunto diante da sua interferência direta na economia global (G20 Brasil 2024, 2024). Como fruto desses eventos destaca-se o Protocolo de Quioto e o Acordo de Paris, este último realizado na COP 21, 2015, onde seus assinantes se comprometem com a diminuição de liberação de CO₂, limitando a temperatura a 1,5°C (Efeito estufa e mudanças climáticas, WWF). No entanto, como mostrado anteriormente, essa meta já se encontra comprometida, expondo o mundo às consequências do desequilíbrio do ecossistema. O Brasil dispõe de críticos exemplos, como a tragédia das inundações no Rio Grande do Sul em 2024 e a seca histórica registrada na Amazônia em 2023, que geraram e geram inumeráveis problemas socioeconômicos, atingindo principalmente grupos minorizados, como pessoas negras e quilombolas, indígenas e de baixa renda, configurando o chamado racismo ambiental (Racismo Ambiental: expropriação do território[...]) (Carvalho; Schmidt, 2020).

O projeto da descarbonização, encabeçado pelos governos mundiais, tem motivado o desenvolvimento de ações ditas como sustentáveis, que articulam público e privado, visando amenizar os efeitos das mudanças climáticas e barrar o seu avanço que, de certa forma, maquiagem o real problema: a desigualdade social. O capitalismo “verde” ou “eco-capitalismo” “[...] trata-se de uma vertente do capitalismo que busca unir a produção e exploração da

natureza de forma menos invasiva possível, incorporando-se princípios da ecologia aos da economia de mercado” (Aquino; Cenci, 2019, p.5). Estudiosos, no entanto, afirmam que o futuro não está em um avanço da tecnologia ou em uma transmutação do atual sistema.

A atitude ingênua consiste em imaginar que problemas dessa ordem [aumento da temperatura média do planeta] serão solucionadas necessariamente pelo progresso tecnológico, como se a atual aceleração do progresso tecnológico não tivesse contribuído para agravá-los. Não se trata de especular se tecnicamente a ciência e a técnica capacitam o homem para solucionar este ou aquele problema criado por nossa civilização. Trata-se apenas de reconhecer que o que chamamos de processo de criação de valor econômico tem como contrapartida processos irreversíveis no mundo físico, cujas consequências tratamos de ignorar (Furtado, 1974, p. 18).

Diante do exposto, seria possível, então, pensar numa volta ao passado, uma volta à ancestralidade? O que seria essa ancestralidade?

Segundo o dicionário online de português, meio ambiente é a “reunião do que compõe a natureza, o ambiente em que os seres estão inseridos, bem como suas condições ambientais, biológicas, físicas e químicas, tendo em conta a sua relação com os seres”. O filósofo indígena Ailton Krenak, no seu livro *Futuro Ancestral*, pensando as relações entre a educação e o futuro, relata como as crianças começam a ser treinadas a ignorar o meio ambiente (Krenak, 2022). Esse distanciamento abre espaço para uma hierarquia, uma relação de “superior” e “subalterno”, de “avançado” e “atrasado”. Dessa forma, o ato de destruir não impacta ou choca as pessoas, já que o afetado passa ser o outro, e não um meio ambiente do qual seres humanos fazem parte. Crianças indígenas, em sua maioria, não cortam esse cordão umbilical, Krenak ilustra isso através do relato do batismo de uma criança guarani, onde a consagração ao fogo demonstra que a “[...]invocação de ancestralidade é educativa” (Krenak, 2022, p.52). O ancestral é o elemento natural, o fogo, que nesse ato de consagração inicia o processo educativo, a “produção da pessoa” (Krenak, 2022, p. 51). Nesse progresso predatório que é vivenciado, alegoricamente, a sociedade abandona o seu ancião com toda a sabedoria atrás, pois ele já não consegue andar no ritmo desejado e o futuro não pode esperar, ignorando os ensinamentos e avisos que o meio ambiente dá.

Assim, dizer que o futuro é ancestral é mais do que voltar para o que acredita ser as raízes humanas - indígenas e/ou africanos, mas observá-los no trato do ancestral mais antigo, a natureza, pois antes dos humanos ela aqui estava e eles irão e ela permanecerá (Krenak, 2022), continuando a ensinar os caminhos a serem trilhados. Falar da preservação da natureza, principalmente em contexto de crise climática, é também lutar pela integridade desses povos

originários e tradicionais, resguardando os seus direitos, e salvaguardando o seu modo de viver através da promoção de políticas públicas. Tal argumento é um ótimo caminho a ser priorizado e seguido, em detrimento ao eco-capitalismo, por governos, órgãos e instituições que buscam contribuir contra a expansão da crise climática e na mitigação dos seus danos, sendo um dos principais campos o patrimônio cultural.

O PATRIMÔNIO CULTURAL E O FUTURO ANCESTRAL

O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) é uma autarquia do Governo Federal vinculada ao Ministério da Cultura que busca reconhecer, proteger e promover as referências da cultura nacional. Durante muitos anos a política de salvaguarda do patrimônio cultural, popularizada pelo instrumento do Tombamento, determinado pelo Decreto-lei 25/1937, esteve vinculada a concepção do histórico e do artístico, limitando, em sua grande medida, seu olhar para os bens de “pedra e cal”. Mesmo que Mário de Andrade, o criador de anteprojeto que daria formato ao atual instituto, defendesse o valor da cultura popular, somente na década de 1970 as ideias de Aloísio Magalhães modificaram um pouco esse cenário, sendo criadas políticas voltadas a integrar as comunidades, detentores e mestres na ideia de patrimônio e salvaguarda. A constituição federal de 1988, também foi importante nessa caminhada. Especialmente os artigos 215 e 216, que dão abertura para novos tipos de patrimônios, incluindo todos os grupos formadores da nação brasileira e suas referências culturais, além de um novo entendimento do que é o patrimônio cultural. No ano 2000, a instituição do registro de bens de natureza imaterial através do Decreto nº 3.551, abriu o leque de possibilidades e solidificou as comunidades como ponto central, oficializando a proteção das formas de expressões, saberes, celebrações e lugares. Assim, atores que, até então, “não se encaixavam” na política de tombamento, por não constituírem acervo material, tomaram o protagonismo, como os indígenas e grupos afro-brasileiros. Mas como esse instrumento coopera com a redução do avanço do efeito estufa e, consequentemente, na crise climática?

O Registro de Bens Imateriais deu a oportunidade ao patrimônio de englobar o ser humano e a natureza, não mais paisagens naturais ou bens construídos em um ambiente arborizado, mas a própria ação do humano no ambiente, entendendo a harmonia com o meio algo digno de reconhecimento nacional. Alguns patrimônios registrados se destacam para esse debate, são elas os Sistemas Agrícolas Tradicionais (SAT) e a Cachoeira de Iauaretê, no Amazonas

O sistema agrícola tradicional do Rio Negro, está localizado no estado do Amazonas, no Alto, Médio e Baixo Rio Negro. É um sistema que integra o cultivo agroecológico, com o manejo maneira, uma espécie mandioca resguardada por grupos indígenas, ao conhecimento e a relação com a natureza, além da produção de outros itens alimentícios o seu processo transformação e consumo. Tudo isso formata uma estrutura única de cultivo agroecológico, preservação do meio ambiente e relação social. Segundo o dossiê do Iphan, tal sistema engloba vinte três etnias indígenas e faz “parte do cotidiano de cerca de 80 mil pessoas” (IPHAN, 2010, p. 13). Essa prática foi inscrita no livro de saberes em 2010.

O sistema agrícola tradicional quilombola do Vale do Ribeira, está localizado entre o sudeste de São Paulo e o leste do Paraná, na área de maior preservação da mata atlântica do país, integrando cerca de oitenta e oito comunidades autodeclaradas quilombolas. Eles preservam uma forma única de cultivar alimentos em área florestal de forma itinerante e com baixo impacto ambiental, ajudando na biodiversidade da fauna, atraída pela plantação, e na diversidade genética, devido a variedade de tipos de um mesmo alimento que, através do cultivo, sempre se renovam e se adaptam ao meio ambiente, criando semente mais resistentes e evitando sua extinção. Cultivam principalmente o milho, arroz, feijão e a mandioca, além da prática da caça. Todo processo é feito em conjunto, seja com a comunidade ou de maneira familiar, desde a confecção de ferramentas até a beneficição do alimento. A vida dessas comunidades quilombolas estão diretamente associadas a essa produção, como a religiosidade e as festividades populares. Sua manutenção ocorre através da transmissão do conhecimento, muito prejudicada pela criminalização da prática pelo poder público devido a derrubada de árvores, o não plantio traz, além da insegurança alimentar, a interrupção do ciclo de transmissão do conhecimento impactando diretamente na estrutura do sistema. Essas informações e outras estão disponíveis no documentário *Sistema Agrícola Quilombola*, de 2016, produzido pelo Instituto Socioambiental. O sistema quilombola foi registrado no livro de saberes em 2018 (Instituto Socioambiental, 2016).

Ambos sistemas de produção integram saberes ancestrais com a vivência em comunidade para a produção alimentícia de maneira agroecológica, sem grandes danos à natureza aumentando a biodiversidade local. Essa relação de proximidade com a natureza faz com que diante das mudanças climáticas e seus extremos eles sejam os primeiros a sofrerem com as consequências, já que sua produção depende de um ecossistema equilibrado. As incertezas do futuro e a sensação de perda do sentido dos conhecimentos tradicionais, motiva

o uso desses saberes de forma a se adequar às novas realidades climáticas, buscando alternativas para a continuidade do sistema agrícola. No documentário *Ciência indígena e crise climática*, da National Geographic Brasil, os grupos indígenas do Alto Rio Negro relatam como o seu sistema foi afetado pela cheia do rio em 2022 que, além de destruir a produção da mandioca, impediu o seu cultivo por um determinado tempo. Já entre os anos de 2023 e 2024, o rio Negro sofreu com a pior seca da história, constituindo um novo cenário crítico para a manutenção do Sistema Tradicional Agrícola, deixando seus detentores em situação de vulnerabilidade.

Um outro exemplo são os registros de lugares como a Cachoeira de Iauaretê: Lugar Sagrado dos povos indígenas dos Rios Uaupés e Papuri. Como o próprio nome diz, trata-se de um lugar sagrado de povos indígenas que no Alto rio Negro, inserido dentro de um território indígena demarcado de caráter multinacional, adentrando a Colômbia e a Venezuela. A cachoeira faz parte da história de origem de vários povos indígenas que vivem no território como os Tukanos, Tariano, Desana, Piratuipa entre outros, “[...]convivem representantes de duas grandes famílias linguísticas: os Arwak e os Tukano Orientais. Há, ainda, os Maku, para os quais não foram encontradas as respectivas filiações linguísticas” (IPHAN, 2007,p.11), somando, durante o processo de registro, aproximadamente 40 mil pessoas. Além da cachoeira ser um local sagrado, ela também representa um local de contato com os brancos “[...] desde o final da década de 20, a Cachoeira de Iauaretê foi escolhida como lugar para implantação do maior centro missionário salesiano no Rio Uaupés[.]” (IPHAN, 2007, p.27), sendo um centro de “catequese e civilização de índios”. O Registro do bem cultural ocorreu em 03 de agosto de 2006, sendo o primeiro a constar do Livro dos Lugares (IPHAN, 2007). A religiosidade atrelada à natureza faz com que preservar a referência cultural seja diretamente preservar o meio ambiente.

As comunidades citadas contribuem para a manutenção da biodiversidade através das práticas tradicionais com base em saberes ancestrais, cooperando na subsistência e preservação do meio ambiente, cumprindo com o artigo 5º do *Acordo de Paris* que determina o manejo sustentável das florestas (UNFCCC, 2015), apenas seguindo suas cosmovisões. A forma de organização desses grupos, de maneira digna e sustentável, se contrapõe ao capitalismo predatório baseado no consumo, mostrando que existem possibilidades para o cenário de colapso que vão além de demandar ao capitalismo uma máscara verde. É necessário, antes de tudo, enxergar o conhecimento desses grupos como tão importante

quanto o acadêmico, criando espaços de interação e escuta nos quais as comunidades apresentem o seu saber científico. Também é imprescindível a luta pela garantia de direitos, como o cultivo da terra e manutenção do seu modo de vida livre de implicações jurídicas negativas, além do acesso às políticas públicas de acordo com as suas necessidades e tradições.

NOVOS INSTRUMENTOS E PERSPECTIVAS

Em 20 de novembro de 2023 foi instituída a portaria nº 135 que regulamenta o tombamento de quilombos, anteriormente demarcada na Constituição Federal de 1988 no artigo nº 216, nos seguintes termos “§ 5º Ficam tombados todos os documentos e os sítios detentores de reminiscências históricas dos antigos quilombos” (Brasil, 1988). A portaria é um marco de justiça social e reconhecimento dos povos afro-brasileiros dentro de campo do patrimônio cultural, impulsionando os setores de patrimônio material e imaterial a trabalharem juntos na gestão desse bem, integrando tais esferas. Como o caso do sistema tradicional do Vale do Ribeira, constituído por comunidades quilombolas, outras atividades semelhantes em quilombos ganham a oportunidade de serem preservadas por um outro instrumento de salvaguarda do patrimônio. Diferente do Registro, que protege as comunidades a partir das suas práticas, o tombamento de quilombos tem como proposta preservar as práticas de maneira integral, a partir das comunidades quilombolas, englobando o espaço para moradia, plantio e práticas religiosas, produções socioculturais e o reconhecimento do território como materialização de uma resistência atemporal, não só aquela feita pelos escravizados aquilombados, mas também contemporânea, contra a especulação imobiliária, os grandes empreendimentos e o racismo institucionalizado. A portaria está em processo de aplicação, testando modelos de gestão e de processos burocráticos que garantam a participação integral da comunidade no tombamento, considerando suas cosmovisões e tendo como central a sua efetiva participação.

Uma nova perspectiva de Educação Patrimonial também soma esforços ao debate sobre a crise climática e embasa os instrumentos apresentados anteriormente para uma aproximação mais consistente com a sociedade. Os debates sobre educação patrimonial dentro do IPHAN foram formalizados com a publicação do *Guia Educação Patrimonial*, em 1999. Apesar da grande importância da publicação, nesse período a educação patrimonial ainda era vista de maneira muito engessada, pregando o “conhecer para preservar”, o que dava a

entender que a instituição *ensinaria* a sociedade o que é o patrimônio e seus valores, para que assim preservasse os bens de maneira *correta*. O amadurecimento da ideia do que é patrimônio e o entendimento da importância da agência das comunidades também maturaram o olhar educativo. Em 2023, foi criada uma coordenação-geral no IPHAN para a educação patrimonial e formação, que inclui setores de Participação Social e Escola de Governo. A referida Coordenação-geral de Educação, Formação e Participação Social (COGEDU) se destaca pelo seu caráter transversal permeando “[...] a elaboração de pareceres e manifestações técnicas nos processos institucionais de identificação, reconhecimento, salvaguarda, licenciamento, apoio e fomento do patrimônio cultural” (IPHAN, 2023) e pelo apelo da participação social e autonomia dos sujeitos.

A Educação Patrimonial possui uma aproximação considerável com a educação ambiental, ambas promovem a identificação e coesão social, buscando a preservação e salvaguarda dos bens, esse diálogo permite que o patrimônio seja visto como parte do meio ambiente, como uma interação do ser humano com a natureza. A premissa da participação social garante que os demais instrumentos sejam obrigados a integrarem as comunidades detentoras e agregadoras de valor em todo processo burocrático de salvaguarda. A *Carta do Beijódromo*, lançada em novembro de 2024, em suas considerações e reivindicações, reforça a ideia da transversalidade, sendo o meio ambiente e os direitos coletivos campos fundamentais para essa perspectiva intersetorial. O documento reafirma também a necessidade de uma Política Nacional de Educação Patrimonial (IPHAN, 2024). A construção de tal documento pode dar ainda mais força à presença das comunidades tradicionais como fonte de conhecimento para a sociedade, e a atuação da Educação Patrimonial em contextos de desastres ambientais e modificações do clima, buscando, com patrimônio cultural, coesão social e esperança, através da ressignificação das identidades. Os inventários participativos, como instrumento de educação patrimonial, também são um caminho. Atuam como uma ferramenta de reconhecimento de referências culturais acessível aos grupos e comunidades e podem ser considerados uma possibilidade de reconexão com o passado e a história social dessas populações. Ao reconhecer as referências culturais, há necessidade de recuperar as memórias, valorizando os mais velhos, e a análise do território e das formas de ocupação do espaço, promovendo a reflexão sobre as formas de relacionar com a natureza, bem como os saberes que com ela se interconectam.

O avanço dessas políticas de preservação do patrimônio cultural que direta ou indiretamente cooperaram contra a crise climática, como o Registo e o Tombamento de quilombos e a própria Política de Educação Patrimonial depende, no entanto, de investimentos tanto financeiros quanto de mão de obra, carecendo de atenção do governo federal à autarquia supracitada. É notável que políticas públicas voltadas para gestão de risco do patrimônio em contextos de extremos climáticos devam ser desenvolvidas para preservar o patrimônio cultural, bem como o avanço nas políticas sociais para garantir a integridade das comunidades mais vulneráveis nessas situações. Mas, visualizar respostas e valorizar os seus agentes no território, é primordial para que a falácia do “capitalismo verde” não sobressaia como a única forma possível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A crise climática tem colocado o ecossistema do planeta em desequilíbrio, suas consequências diretas em diferentes setores promoveu a inclusão do debate na pauta de governos, órgãos e instituições, realizando eventos internacionais e criando metas anuais, na esperança de conter os danos causados e evitar novos. A partir disso, surgiu a ideia do “capitalismo verde” que busca o contínuo desenvolvimento econômico com a geração de renda através de atividades sustentáveis, ou com aproveitamento daquilo que antes era descartável. No entanto, esse discurso não altera, de fato, a estrutura do sistema para combater o principal problema: a desigualdade social. A reflexão possível é que da mesma forma que a busca pelo desenvolvimento tecnológico foi o que construiu um presente catastrófico, talvez o percurso inverso seja a solução, buscando uma reconexão com a natureza, ancestral comum da humanidade, conforme reflete o Krenak.

Povos e comunidades tradicionais que vivem do contato direto com a natureza são um exemplo de como é possível, através de um trabalho humanizado e do respeito ao meio ambiente, produzir alimentos, renda, cultura e manutenção religiosa de maneira sustentável. Mas também, por dependerem de um meio equilibrado são os primeiros a serem prejudicados nos casos de extremos climáticos, necessitando de políticas públicas específicas para a sua proteção. Este trabalho, portanto, buscou mostrar como a política de preservação do patrimônio cultural, realizada no âmbito federal pelo IPHAN, tem buscado, através do Registo de bens imateriais, da Portaria de Tombamento de Quilombo e das novas perspectivas de Educação Patrimonial, reconhecer o importância dos saberes tradicionais para nação

brasileira, incluindo tais comunidades nos processos decisórios no âmbito da formulação de políticas públicas e em espaços discursivos como autoridades no assunto. A falta de investimento do governo federal na cultura, é um fator que dificulta o avanço dos trabalhos dentro da área, se mostrando como um dos principais obstáculos.

Vale ressaltar que dentro do Iphan, outras atividades vêm sendo realizadas buscando a gestão de riscos do patrimônio diante das mudanças do clima e o mapeamento dos bens mais vulneráveis, mas que ainda carecem de evolução.

Buscar formas de geração de renda limpa, sem exploração humana e um respeito mínimo à natureza, é o primeiro passo para as outras decisões em macro escala, o que é possível ver nos sistemas tradicionais, por exemplo. Assim buscar a sustentabilidade vai além de observar indígenas e quilombolas no trato da natureza, mas entender, como eles, que quem dita os passos é o ancião.

REFERÊNCIAS

AQUINO, A. L. A.; CENCI, D. R. *Capitalismo Verde e a Sustentabilidade*. Salão do Conhecimento, [s. l.], v. 5, n. 5, 2019. Disponível em: <https://www.publicacoeseventos.unijui.edu.br/index.php/salaoconhecimento/article/view/12167>.

BRASIL. Artigo nº 215, 216. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Brasília, DF. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm.

CARVALHO, Diana; SCHIMIDT, Fernanda. *Racismo Ambiental: por que algumas comunidades são mais afetadas por problemas ambientais? Futuro depende do fim da desigualdade*. ECOA Uol. 3 ago. 2020. Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/reportagens-especiais/racismo-ambiental-comunidades-ne-gras-e-pobres-sao-mais-afetadas-por-crise-climatica/#cover>

CONVENÇÃO-QUADRO DAS NAÇÕES UNIDAS SOBRE MUDANÇA DO CLIMA (UNFCCC). *21ª Conferência das Partes (COP21)*. Acordo de Paris. 2015. Tradução: Ministério da Ciência, Tecnologia, Inovações e Comunicações – MCTIC, Coordenação-Geral do Clima.. Disponível em: https://www.gov.br/mcti/pt-br/acompanhe-o-mcti/sirene/publicacoes/acordo-de-paris-e-ndc/arquivos/pdf/acordo_paris.pdf

DICIONÁRIO ONLINE DE PORTUGUÊS. *Meio Ambiente*. Acesso em: 17 fev. 2025. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/meio-ambiente/>.

G20 BRASIL 2024. Ministério da Integração e do Desenvolvimento Regional. Gov.br.
Disponível em: <https://www.gov.br/mdr/pt-br/assuntos/protecao-e-defesa-civil/g20>

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. *Sistema Agrícola Quilombola*. Instituto
Socioambiental: 7 de Julho, 2016. 1 vídeo (24 min). Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=0B0ydEqJ8E&t=1282s>.

IPHAN. *Carta do Beijódromo*. Brasília, Distrito Federal, 21 de novembro de 2024.
Disponível em:
<https://www.gov.br/iphan/pt-br/patrimonio-cultural/educacao-patrimonial/carta-do-beijodromo>. Acesso: 2 abr. 2025.

IPHAN. *Dossiê de Registro da Cachoeira de Iauaretê*: Lugar Sagrado dos povos
indígenas dos Rios Uaupés e Papuri. Acesso em: 17 fev. 2025. Disponível em:
http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_iauarete_m.pdf.

IPHAN. *Dossiê de Registro do Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro*. Acesso em
18 nov. 2024. Disponível em:
<https://bcr.iphan.gov.br/bens-culturais/sistema-agricola-tradicional-do-rio-negro-am/>.

IPHAN. *Portaria Iphan Nº 135 de 20 de Novembro de 2023*: Dispõe sobre a
regulamentação do procedimento para a declaração do tombamento de documentos e
sítios detentores de reminiscências históricas dos antigos quilombos. Diário Oficial da
União, 20 nov. 2023, ed. 219, Seção: 1, p. 12. Disponível em:
<https://www.gov.br/iphan/pt-br/centrais-de-conteudo/legislacao/atos-normativos/2023/portaria-iphan-no-135-de-20-de-novembro-de-2023>. Acesso: 2 abr. 2025

IPHAN. Portaria IPHAN Nº 141 de 12 de Dezembro de 2023. *Aprova o Regimento
Interno do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e dá outras
providências*. Diário Oficial da União, 13 dez. 2022, ed. 236, seção: 1, p. 31.

KRENAK, Krenak. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

MOREIRA, Lana. *A falácia do capitalismo verde*. Programa de Educação Tutorial
(PET-RI). Dec 16, 2023. Disponível em:
<https://www.petripuc.com.br/post/artigo-a-fal%C3%A1cia-do-capitalismo-verde>.

NATIONAL GEOGRAPHIC BRASIL. *Ciência indígena e crise climática*: Sistema
Agrícola Tradicional do Rio Negro. National Geographic Brasil, 18 out. 2022. 1 vídeo
(11 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8Wwh3Nd3kyg>.

PACHECO, Tânia. *Racismo Ambiental*: expropriação do território e negação da
cidadania. In: Superintendência de Recursos Hídricos (org.). *Justiça pelas águas:
enfrentamento ao Racismo Ambiental*. Salvador: Superintendência de Recursos
Hídricos, 11-23. Disponível em:
<https://racismoambiental.net.br/textos-e-artigos/racismo-ambiental-expropriacao-do-territorio-e-negacao-da-cidadania-2/>

PLANETA PODE ULTRAPASSAR 1,5°C NOS PRÓXIMOS CINCO ANOS, DIZ RELATÓRIO DA ORGANIZAÇÃO METEOROLÓGICA MUNDIAL. Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação. Gov.br. Disponível em: <https://www.gov.br/mcti/pt-br/acompanhe-o-mcti/noticias/2024/06/planeta-pode-ultrapassar-1-5oc-nos-proximos-cinco-anos-diz-relatorio-da-organizacao-meteorologica-mundial>

WWF. *Efeito estufa e mudanças climáticas*. Disponível em: https://www.wwf.org.br/nossosconteudos/educacaoambiental/conceitos/efeitoestufa_e_mudancasclimaticas/. Acesso em: 17 fev. 2025.

LA CULTURA QUE RESPIRA: SOSTENIBILIDAD, REGULACIÓN Y AUTOGESTIÓN

Juan Banegas¹

RESUMEN: Este trabajo examina la relación entre sostenibilidad y políticas culturales a partir de la comparación de dos modelos contrastantes: el Green Deal Europeo, basado en regulaciones estatales estrictas, y la Autogestión Cultural en América Latina, que apuesta por estrategias descentralizadas y flexibles. A través del análisis de festivales emblemáticos, se identifican patrones comunes y diferencias en los impactos económicos, ambientales y socioculturales de cada modelo. Finalmente, se plantea la pregunta: ¿puede la sostenibilidad cultural evitar ser un mecanismo de exclusión y control, o inevitablemente favorece a quienes pueden costearla? Como alternativa, el ensayo propone el concepto de “una cultura que respira”, un modelo que busca equilibrar regulación, autonomía y acceso equitativo a la producción cultural sin sacrificar la diversidad ni precarizar la gestión.

PALABRAS CLAVE: huella de carbono; festivales; sostenibilidad; regulación; autogestión.

1. INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas, la sostenibilidad ha dejado de ser solo una cuestión ambiental para convertirse en un eje central de las políticas culturales contemporáneas. Su integración en la gestión cultural responde a un contexto global donde la cultura se presenta tanto como un bien común a proteger como un sector económico a regular. Sin embargo, la forma en que se implementan estas estrategias plantea una pregunta fundamental: ¿las políticas de sostenibilidad cultural impulsan un cambio real o son, en el fondo, una nueva forma de regulación y exclusión?

Este estudio compara dos enfoques contrastantes:

- El Green Deal Europeo, un marco regulatorio estatal que impone estándares ambientales estrictos en la producción cultural.
- La Autogestión Cultural en América Latina, un modelo descentralizado basado en estrategias flexibles y comunitarias, sin intervención gubernamental directa.

¹ Gestor Cultural, Maestrando en gestión de la Cultura, Universidad de San Andrés, Buenos Aires, Argentina. <https://udesa.edu.ar/>.
Asociación huella de carbono de España <https://www.asociacionhuelladecarbono.org/>.
Cultura de Datos, UNA. Cultura de datos . RGCP, <https://www.redgestioncultural.org/>.
Fundador de Docta Carbón, www.doctacarbon.com. Email: juanbanegas1920@gmail.com

Ambos modelos buscan minimizar el impacto ambiental en la cultura, pero operan con lógicas distintas. Mientras que Europa implementa regulaciones para garantizar estándares de sostenibilidad en festivales y eventos, en América Latina los gestores culturales recurren a la innovación y la cooperación comunitaria ante la falta de apoyo estructural.

Por ejemplo, el Festival de Aviñón en Francia se beneficia de normativas estatales que exigen el uso de fuentes de energía renovable y la implementación de sistemas avanzados de gestión de residuos, lo que ha permitido una reducción del 35% en sus emisiones de carbono. En contraste, el Cosquín Rock 2025 ha transitado de un modelo de autogestión a un enfoque híbrido, incorporando medidas de sostenibilidad gracias al apoyo del Gobierno de Córdoba y de la Municipalidad de Santa María de Punilla. Entre las acciones implementadas se destacan la incorporación al Registro de Eventos Sostenibles, la medición de la huella de carbono, la instalación de estaciones de reciclaje denominadas "Ecosquín" y la plantación de 500 árboles nativos para mitigar su impacto ambiental.

A nivel global, la sostenibilidad en el sector cultural es un desafío urgente. De acuerdo con Julie's Bicycle (2023), un festival de gran escala como Glastonbury en Reino Unido puede emitir hasta 1.9 kilotoneladas de CO₂ en cada edición, debido principalmente al transporte masivo de asistentes y artistas. Sin una regulación adecuada, este tipo de impacto ambiental seguirá siendo una realidad difícil de mitigar.

En este contexto, resulta urgente preguntarse: ¿Es posible diseñar políticas de sostenibilidad cultural que no limiten la diversidad ni impongan barreras económicas a los gestores culturales? ¿O la sostenibilidad, tal como se plantea en los marcos normativos actuales, favorece sólo a aquellos que pueden costearla?

Este ensayo aborda estas cuestiones desde un enfoque comparativo estructural, analizando festivales emblemáticos de Europa y América Latina, y considerando el marco de políticas culturales globales, incluyendo la Convención sobre la Diversidad Cultural de la UNESCO (2005) y la Agenda 2030 de las Naciones Unidas.

2. MARCO TEÓRICO: POLÍTICAS CULTURALES Y SOSTENIBILIDAD

2.1. Regulación Ambiental y Control Político

Bruno Latour (2018) plantea que la crisis climática ha generado un reordenamiento global donde las regulaciones ambientales son una estrategia de mitigación, y al mismo tiempo, una herramienta de poder. En este sentido, el Green Deal Europeo establece un marco regulador que no solo busca reducir el impacto ambiental, sino que también define qué prácticas culturales son sostenibles y cuáles no.

Dipesh Chakrabarty (2009) advierte que muchas de estas regulaciones, diseñadas desde el Norte Global, pueden terminar reproduciendo formas de neocolonialismo cultural, excluyendo a quienes no tienen los recursos para cumplirlas.

2.2. Ética del Cuidado y Sostenibilidad desde la Autogestión

Joan Tronto y María Puig de la Bellacasa (2017) proponen un modelo de sostenibilidad basado en el cuidado, donde las estrategias deben adaptarse a las necesidades y relaciones locales. Aquí, la sostenibilidad no se impone, sino que se construye colectivamente a través de redes de apoyo y gestión comunitaria.

Este enfoque de la ética del cuidado también resalta que la sostenibilidad debe garantizar condiciones justas para los trabajadores culturales, evitando la precarización laboral.

2.3. Globalización y Sostenibilidad Cultural

Néstor García Canclini (2005) analiza cómo la globalización ha convertido las políticas culturales en herramientas que pueden profundizar desigualdades económicas y ecológicas. Donna Haraway (2016) y Anna Tsing (2015) refuerzan esta idea al argumentar que la sostenibilidad debe entenderse como un sistema vivo, en constante interacción.

2.4. Modelos de Sostenibilidad Cultural

Como indicamos anteriormente, el Green Deal Europeo es un marco regulatorio estatal que impone estándares ambientales estrictos en la producción cultural, mientras que la autogestión cultural en América Latina es un modelo descentralizado basado en estrategias flexibles y comunitarias, sin intervención gubernamental directa.

Del análisis realizado emerge la necesidad de proponer un modelo al que llamaremos híbrido, que integra regulación y autonomía, promoviendo la sostenibilidad sin asfixiar la creatividad y evita la precarización laboral.

Quadro 1

Dimensão	Green Deal Europeo (Regulación Estatal)	Autogestión Cultural en América Latina	Modelo Híbrido
Marco normativo	Regulaciones estrictas y certificaciones obligatorias.	Normas flexibles según contexto, sin regulaciones estandarizadas.	Registro de Eventos Sostenibles, medición de huella de carbono.
Financiamiento	Fondos públicos y subvenciones condicionadas a criterios sostenibles.	Modelos de financiamiento colectivo, cooperativas y autofinanciamiento.	Apoyo del Gobierno y patrocinio empresarial.
Impacto económico	Incremento del 15-20% en costos de producción.	Mayor flexibilidad económica, pero sin acceso a fondos estatales directos.	Impacto fiscal positivo, de más de \$6.992 millones, 120.000 asistentes.
Estrategias de implementación	Normas estatales centralizadas con medidas estandarizadas.	Estrategias adaptativas, experimentación y colaboración comunitaria.	Estaciones Ecosquín, canje de residuos por ecomonedas.
Impacto ambiental	Reducción del 30-40% en emisiones.	Reducción variable según la iniciativa.	Gestión de residuos, plantación de 500 árboles nativos.
Impacto sociocultural	Protección del patrimonio, pero riesgo de uniformización.	Promoción de la identidad local, pero con desafíos de financiamiento.	Impulso de conciencia ambiental, enfoque integral de cultura y sostenibilidad.

3. ANÁLISIS COMPARATIVO DE FESTIVALES

Para evaluar cómo se implementan las estrategias de sostenibilidad en distintos contextos, se consideraron las siguientes dimensiones:

- a. Porcentaje de reducción de emisiones (comparativamente con ediciones anteriores):

medido sobre la base de estándares internacionales como la ISO 14064 y el Protocolo de Gases de Efecto Invernadero (GEI). Los cálculos de huella de carbono consideran factores como:

- transporte: emisiones derivadas del traslado de asistentes, artistas y personal;
- energía: consumo de electricidad y combustibles durante el evento;
- residuos: impacto de la gestión y disposición final de residuos sólidos;
- alojamiento: consumo de recursos relacionado con estadías.

Para garantizar la precisión, los datos se verifican mediante auditorías ambientales y se utilizan herramientas digitales específicas para la cuantificación de emisiones, como el software de cálculo de huella de carbono desarrollado por entidades especializadas.

- b. Impacto Económico (en Mill. USD): medido en cada caso sobre datos de ingresos, beneficios, retorno de inversión y crecimiento del empleo.
- c. Asistencia de personas
- d. Estrategia de sostenibilidad implementada
- e. Costo adicional: diferencial de costo a partir de la implementación de la estrategia de sostenibilidad y reglamentaciones aplicadas.

A continuación, se presenta una tabla comparativa que analiza festivales europeos y latinoamericanos como el Festival de Aviñón, Hay Festival, Glastonbury, Cosquín Rock 2025, Lollapalooza LATAM y Rock al Parque. De acuerdo al análisis se han categorizado los modelos.

Quadro 2

Festival	País	Modelo de Gestión	Reducción de Emisiones (%)	Impacto Económico (Mill. USD)	Asistencia (Personas)	Estrategia de Sostenibilidad	Costo Adicional (%)
Festival de Aviñón	Francia	Regulatorio Estatal	35%	50	100,000	Eficiencia energética y reducción de plásticos.	20%

Hay Festival	Reino Unido	Regulatorio Estatal	28%	30	50,000	Energía renovable y logística sostenible.	15%
Glastonbury Festival	Reino Unido	Regulatorio Estatal	32% (estimado)	60	150,000	Transporte sostenible y economía circular.	18%
Cosquín Rock 2025	Argentina	Modelo Híbrido	25%	49	120,000	Registro de eventos sostenibles, forestación, gestión de residuos.	12%
Lollapalooza LATAM	Varios países	Modelo Híbrido	25%	35	100,000	Transporte sostenible y reciclaje.	12%
Rock al Parque	Colombia	Autogestión Cultural	18%	12	80,000	Gestión comunitaria y reducción de plásticos.	4%

Como ejemplo, podemos observar el Festival de Aviñón, el cual se desarrolla sobre la base del modelo Green Deal. En este caso, el control político implica una conformidad estructurada que, si bien reduce emisiones, también puede uniformizar la producción cultural.

Finalmente, el Cosquín Rock 2025 demuestra cómo la sostenibilidad puede ser integrada mediante una combinación de apoyo estatal y autogestión, permitiendo mantener la diversidad cultural mientras se implementan prácticas sostenibles. En este caso se observa cómo un enfoque híbrido puede funcionar como un ejemplo de sostenibilidad viva: el festival combina el cuidado ambiental mediante acciones concretas como la medición de la huella de carbono, la forestación y la economía circular, al tiempo que promueve la participación activa de los asistentes a través de medidas como las Estaciones Ecosquín para el canje de residuos por ecomoneda

Al incorporar una visión de sostenibilidad viva, los festivales pueden superar el modelo de “control” regulatorio y convertirse en espacios donde la cultura y el ambiente coexisten y se fortalecen mutuamente.

3.1 Fortalezas y limitaciones en la implementación de medidas de sostenibilidad en eventos culturales.

Las estrategias de sostenibilidad no solo tienen un impacto ambiental directo, sino que también afectan la percepción y experiencia cultural del público. En estudios recientes, se ha observado que:

- Los asistentes valoran positivamente las medidas sostenibles, como el uso de energías renovables y la gestión responsable de residuos.
- Festivales como el Cosquín Rock 2025 han mejorado la percepción del público al promover la participación activa a través de acciones como el canje de residuos por ecomonedas en las Estaciones Ecosquín.
- La implementación de prácticas sostenibles puede generar mayor compromiso, participación y lealtad por parte de los asistentes, quienes perciben el evento como un espacio responsable y consciente del cuidado ambiental.

De esta manera, la sostenibilidad no solo minimiza el impacto ambiental, sino que también se convierte en un elemento diferenciador que contribuye a fortalecer la identidad cultural y la conexión emocional del público con el evento.

4. CONSIDERACIONES FINALES: HACIA UNA CULTURA QUE RESPIRA

En el contexto actual, la sostenibilidad cultural no puede limitarse a ser un privilegio accesible solo para aquellos que pueden costear medidas de certificación y regulación. La sostenibilidad debe entenderse como un derecho y una práctica inclusiva que equilibre regulación y autonomía, favoreciendo tanto la diversidad como la viabilidad económica de los proyectos culturales.

Este trabajo propone tres principios fundamentales para avanzar hacia una sostenibilidad cultural inclusiva y accesible:

1. Fondos Accesibles para Sostenibilidad: Se requieren mecanismos de financiamiento que permitan a proyectos independientes acceder a recursos

sostenibles sin barreras burocráticas excesivas. Modelos como el de IberCultura Viva podrían servir de inspiración al proporcionar financiamiento directo a proyectos comunitarios.

2. Incentivos Progresivos: En lugar de regulaciones rígidas, se pueden ofrecer incentivos fiscales o financieros a festivales que adopten prácticas ecológicas. Por ejemplo, festivales híbridos como el Cosquín Rock 2025, que combinan autogestión con apoyo estatal, pueden beneficiarse de estos incentivos progresivos para continuar desarrollando estrategias sostenibles.
3. Redes de Cooperación: La creación de alianzas entre festivales grandes y pequeños permite compartir recursos e infraestructura sostenible. Un ejemplo sería la cooperación entre eventos como Rock al Parque y Lollapalooza LATAM, donde el aprendizaje mutuo fortalece las capacidades de gestión ambiental en cada evento.

La cultura que respira es aquella que equilibra regulación y autonomía, promueve la sostenibilidad sin asfixiar la creatividad y evita la precarización laboral. Más allá de las certificaciones ambientales, la sostenibilidad debe centrarse en el cuidado, la diversidad y la participación activa de las comunidades.

Para que esta visión se materialice, es imprescindible el compromiso conjunto de:

- Gestores culturales, que deben incorporar prácticas sostenibles en sus proyectos.
- Gobiernos, que deben diseñar políticas públicas inclusivas y accesibles.
- La comunidad artística y cultural, que puede actuar como motor de cambio, promoviendo prácticas responsables y abogando por una cultura que respire y evolucione sin sacrificar su diversidad.

Una sostenibilidad cultural inclusiva no solo contribuye a reducir el impacto ambiental, sino que fortalece el papel de la cultura como espacio de innovación, conciencia y transformación social.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A GREENER FESTIVAL. **A Greener Festival Award**. 2025. Disponible en: <https://www.agreenerfestival.com>. Acceso en: 8 abr. 2025.

PARLAMENTO EUROPEO. **El Pacto Verde Europeo**: Estrategia para una economía sostenible y climáticamente neutral. 2020. Disponible en:

<https://www.europarl.europa.eu/topics/es/article/20200618STO81513/pacto-verde-europeo-clave-para-una-ue-climaticamente-neutral-y-sostenible>

INSTITUTO CULTURA CONTEMPORÁNEA & UNIVERSIDAD SIGLO 21. **Preinforme de impacto económico y tracción turística del Cosquín Rock 2025**. Córdoba: Instituto de Economía Política. 2025.

INTERNATIONAL ORGANIZATION FOR STANDARDIZATION. **ISO 14064**: Greenhouse gases – Part 1, 2, and 3. Ginebra, Suiza: ISO, 2019.

JULIE'S BICYCLE. **Creative climate tools and guidelines for sustainable events**. 2023. Disponible en: <https://www.juliesbicycle.com>. Acceso en: 8 abr. 2025.

LATOIR, Bruno. **Down to Earth: Politics in the New Climatic Regime**. Cambridge: Polity Press, 2018.

PRODUCCIÓN SUSTENTABLE. **Cosquín Rock 2025**: El festival con más medidas de sustentabilidad de Latinoamérica. 2025. Disponible en: <https://www.produccionsustentable.com>. Acceso en: 8 abr. 2025.

ROSKILDE FESTIVAL. **Sustainability report del festival Roskilde**. 2023. Disponible en: <https://www.roskilde-festival.dk>. Acceso en: 8 abr. 2025.

TSING, Anna Lowenhaupt. **The mushroom at the end of the world**: On the possibility of life in capitalist ruins. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015.

HARAWAY, Donna. **Staying with the trouble**: Making kin in the Chthulucene. Durham, NC: Duke University Press, 2016.

UNESCO. **Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales**. París, Francia: UNESCO, 2005.

PAISAGEM COMO CATEGORIA DO PATRIMÔNIO CULTURAL

Fábio Brasileiro¹Jorge Eremites de Oliveira²

RESUMO: Paisagem, antes de ser categoria da ciência ou instrumento de tutela e gestão dos territórios na política de cultura estatal, tem sua origem na redescoberta da cidade de Pompéia no século XVIII, quando ciência e arte andavam de mãos dadas. Na passagem do século XIX para o XX ela assume contornos exclusivos ao campo científico e a unidade e totalidade originais entre arte e ciência foram perdidas e, mesmo após a ‘captura’ do termo pela UNESCO em 1992 ou pelo IPHAN em 2009, a cisão permanece, como se lê em artigos, dicionários temáticos e pesquisas acadêmicas. Essa comunicação busca redimensionar como inteiro e uno algo que UNESCO e IPHAN (ou a ciência geográfica) tomam pela parte. Paisagem, como síntese entre natureza e cultura, espaço e tempo, permanece à margem dos usos contemporâneos, ignorada pelo campo do patrimônio cultural.

PALAVRAS-CHAVES: Paisagem, Arte, Ciência, Patrimônio Cultural.

PRÓLOGO:

No *Dicionário do Patrimônio Cultural*³ organizado pelo IPHAN, há dois verbetes: *Paisagem* e *Paisagem Cultural*. A fonte para o termo Paisagem utilizada pelo IPHAN é a mesma referenciada no dicionário organizado por Carvalho e Meneguello, e foi proposta por Rafael Winter Ribeiro. Já o verbete Paisagem Cultural foi elaborado por Simone Scifoni.

Em termos de UNESCO foi a necessidade de superação de dificuldades existentes nos critérios de enquadramento de determinados territórios – considerados híbridos e mistos, com valores naturais e humanos cristalizados, formadores de uma tradição – que conduziu a instituição a propor um caminho de classificação desses tipos de patrimônios culturais e naturais a partir de uma categoria que expressasse unidade e totalidade de diversidades, e que desde os anos de 1970 a caracterização deles como ‘mistos’ não resolvia impasses legais, administrativos, de gestão, naquele contexto histórico que a globalização econômica emergia ‘integrando’ mundos com o fim da Guerra Fria e queda do Muro de Berlim.

No entanto, como lembra Scifoni, a Paisagem Cultural não substituiu o patrimônio ‘misto’ mas, ao contrário, foi incorporada como uma subdivisão dentro do

¹ UFPel, doutorando, fabioborgesbrasileiro@gmail.com.

² UFPel, docente orientador, eremites@bol.com.br.

³ IPHAN, 2009.

patrimônio cultural, uma vez que, segundo a Unesco, as paisagens culturais são, antes de tudo, bens culturais. Essa foi uma estratégia de superação dos anacronismos que se acumularam a partir da Convenção do Patrimônio Mundial de 1972.

Como o IPHAN, a UNESCO também só considera a Paisagem como categoria de pensamento tomando o todo pela parte, afinal, como categoria da geografia do final do século XIX alemão e começo do XX estadunidense, ela já nasce como saber científico dissociado de seu duplo-complementar: suas origens nas artes de pintura de vista redescoberta com as escavações arqueológicas da cidade de Pompeia, perdida sob lavas vulcânicas desde 79 d.C. A Paisagem como categoria de pensamento na modernidade, antes de ser uma categoria da ciência ou instrumento de Estado na tutela e gestão dos territórios em termos de políticas públicas – na Alemanha ou nos EUA, no Brasil ou na UNESCO – tem sua origem no surgimento dos Estados Nacionais: na Alemanha em tempos do Romantismo, na Itália do Neoclassicismo, na França da Revolução Francesa e no Brasil do Arcadismo.

Nesse sentido, parece importante que esse ‘alargamento’⁴ que se busca aconteça também considerando na história conhecimentos que nasceram híbridos, na geografia e nas artes visuais e plásticas, alcançando no passado um tempo anterior, o século XVIII, e assim promova as condições histórias e conceituais originais para esse encontro, essa busca pela unidade e totalidade ‘perdidas’ e que se quer re-inventada, ainda mantida do lado de fora à margem do processo científico e estatal desde o século XIX, que já era evocada antes mesmo de Pompeia sucumbir às lavas vesuvianas.

Se paisagem Cultural expressa uma “unidade bilateral” que contém duas dimensões – natureza e cultura, tempo e espaço – segundo Sauer⁵, ela também carece de ter resgatada outra unidade bilateral, que reaproxima ciência e arte nos modos de percepção, interpretação, representação e gestão da vida humana em termos de ecologia, de morada, de lugar habitado onde a vida ocorre em todas as suas miríades de formas e expressões, como síntese artística que une em diferentes camadas essas marcas e rastros de tempos fixados na história do desenvolvimento do espaço. Essa supremacia do científico em detrimento do artístico, ou melhor, essa supressão e desprestígio do artístico em razão da visibilidade e sobrevalorização econômica do científico – espécie

⁴ Termo utilizado por LOPES, 2009.

⁵ Sauer é o fundador da Geografia Cultural nos EUA, quem reaproxima natureza e cultura como unidade na ciência geográfica.

de palimpsesto espetacular⁶ promovido pelo fim das fronteiras modernas que impediam o global desenvolvimento da economia mundial, que testemunhamos seu desenrolar – e que ganha força na ação de Estado em suas práticas de proteção dos territórios e culturas com a Queda do Muro de Berlim e fim da Guerra Fria, deveria ser reequilibrada a partir da história do desenvolvimento da ideia de Paisagem desde o século XVIII e não a partir do XIX, como se não houvesse um antes. Esquecimento? Apagamento? Porque?

A unidade que Ribeiro reconhece surgir com Sauer entre natureza e cultura, que se torna referência à UNESCO e IPHAN, se dá apenas dentro do discurso e visão-de-mundo da ciência geográfica tal qual surgiu no final do século XIX, muito motivada pelo pensamento iluminista e pela industrialização, dentro daquilo que Gui Debord chamou de ‘espetacular difuso’⁷, quando o centro da gravidade em torno da questão, epistemológica e instrumental, migra da Alemanha para os EUA. Então, tanto o resgate científico desde o XIX quanto aquele empreendido pelas instituições de Estado no final do XX, são superações ainda parciais, pois não reconectaram ciência e arte nos tratos da natureza e cultura na vida humana ou mesmo nas relações com as instituições de Estado e governos.

Simoni argumenta que foi a Constituição Federal de 1988 a condição jurídica que abriu caminho para efetivar mecanismos de proteção da Paisagem Cultural, contudo, desde o Estado Novo e a criação do SPHAN em 1937, o Estado brasileiro já perseguia a questão, esse objetivo, cujos mecanismos de efetivação só vieram em 1988. Segundo ela, nas origens em 1937

o que se designava como sítio paisagístico abarcava uma diversidade de objetos dos mais diferentes tipos, desde um morro, uma área verde, ou o envoltório natural que conferia situação de qualidade estética a um conjunto construído. Mas, ao final, o tombamento do que aparecia como paisagístico não se diferenciava de outros tipos de patrimônio, sejam edificações isoladas ou conjuntos. Do ponto de vista dos procedimentos metodológicos ou da atribuição de valor e da gestão, trata-se da mesma forma de ação pública sobre o patrimônio. (IPHAN, 2016).

⁶ A inspiração veio de Gui debord em seu livro *A Sociedade do Espetáculo*.

⁷ DEBORD, G. 1997.

Ela também situa as distinções entre as práticas da UNESCO e as práticas do IPHAN nos usos da categoria como instrumento de gestão estatal da cultura e dos lugares. Segundo ela,

“a chancela da paisagem cultural no Brasil se diferencia da categoria de mesma denominação criada pela Unesco, já que essa organização se utiliza de critérios muito rígidos de autenticidade e integridade”. No caso brasileiro, ao contrário, a chancela da paisagem cultural envolve “a constituição de uma rede de proteção (VIEIRA FILHO, 2011), que deve envolver a gestão compartilhada do patrimônio. Trata-se do reconhecimento de que a preservação das paisagens culturais envolve não somente patrimônio edificado, mas também o ambiente onde vivem e trabalham cotidianamente diversos grupos sociais, assim como as suas tradições, costumes e manifestações típicas. Sendo assim, esta é uma tarefa que deve ser compartilhada entre diferentes sujeitos, desde as diversas instâncias do poder público (municipal, estadual e federal), em vários de seus segmentos de políticas públicas (cultura, educação, turismo, desenvolvimento agrário, pesca, entre outros), até a sociedade civil, constituída pelos moradores dos lugares onde se atua, ONGs, movimento social e setor privado. (IPHAN, 2016).

Neste sentido, a perspectiva brasileira considera as populações e culturas vivas que compartilham desses territórios, cujas trajetórias historicamente vieram sendo associadas à dimensão cultural humana, à Paisagem Cultural, como instrumento de gestão compartilhada, muito no espírito da redemocratização brasileira ensejada pela Constituição Federal de 1988.

Em termos de institucionalização de proteção de bens culturais e naturais a partir da Paisagem Cultural, a autora também historiza seu percurso: na Unesco ela surge em 1992, na Europa surge em 1995 e no Brasil em 2009 com a portaria 127 do IPHAN (e que, segundo Ribeiro, até 2020 nunca foi utilizada como procedimento desejado para caracterização de patrimônios ditos ‘híbridos’⁸).

⁸ Desde 2006 acompanho os processos de abertura do Parque Nacional Cavernas do Peruaçu nos Gerais de Minas Gerais, na condição de Parceiro do *Mosaico Grande Sertão Peruaçu*. Nos últimos dez anos se intensificaram debates para que o sítio fosse pela UNESCO reconhecido como Geoparque. Ainda que desde 2009 o Brasil seja vanguardista em termos de formulação da Chancela de Paisagem Cultural como instrumento de proteção e conservação envolvendo patrimônios híbridos e, ainda que tenhamos no governo brasileiro atual o mesmo grupo político que formulou o instrumento em 2009, perdemos uma excelente oportunidade de por em prática esse instrumental tendo o Peruaçu como objeto dessa experiência, particularmente pelas posições adotadas pelos Primeiro e Segundo Setores frente às lutas dos povos originários e tradicionais, sobretudo da etnia Xacriabá, em suas lutas como sociedade civil pela regularização

Paisagem Cultural é um instrumento de proteção do patrimônio natural e cultural e nasce, como nas origens europeias, sob a égide de uma preocupação ambiental em face do espraiamento espacial das cidades e seus impactos sobre o desenvolvimento de todas as formas de vida, particularmente humanas. Em tese, a apropriação das instituições de Estado do conceito de Paisagem é, desde a década de 1990, uma tentativa de superação de uma cisão entre natureza e cultura, cujas raízes não estão numa consciência (de uma cisão e ruptura entre natureza e cultura) que se organiza a partir do surgimento dos estados nacionais, mas que já preexistia antes de Pompeia ser soterrada.

Quando na geografia alemã do final do século XIX a Paisagem surge como categoria de análise e representação do ‘belo’ espacial, ela já nasce cindida, distanciada das origens primitivas na pintura de vista, que aproximavam ciência e técnica, arte e política, cultura e natureza, tempo e espaço. Quando a centralidade da questão migra para a geografia estadunidense, a unificação entre natureza e cultura que se tentou retomar manteve-se circunscrita ao campo científico que se colocava à serviço da burocracia de Estado, deixando de fora até o presente do século XXI a arte.

Segundo Simone Scifoni,

Do ponto de vista da preservação, o que identifica as paisagens culturais a serem protegidas é o caráter peculiar dessa relação tecida ao longo do tempo e que se revela a partir das formas específicas de uso e apropriação da natureza pelo trabalho humano. (IPHAN, 2016).

Ou seja, a Paisagem é tanto um atributo do desenvolvimento de um ambiente ao longo dos tempos que sua peculiaridade exige preservação em termos de sustentabilidade e legado às gerações do futuro, quanto pode ser um atributo social, coletivo, atribuído a uma determinada porção do espaço geográfico, pelas suas peculiaridades humanas, naturais e culturais. Como categoria de unidade e totalidade, a Paisagem Cultural é valioso instrumento para a superação de um “tratamento compartimentado entre o patrimônio natural e cultural, (...) entre o material e imaterial, entendendo-os como um conjunto único, um todo vivo e dinâmico”. (IPHAN, 2016).

fundiária local, já que o território atual do parque foi, desde os últimos trinta ou vinte mil anos, habitado pelos ancestrais dessa etnia. Essa questão abordo em outro artigo em fase de elaboração.

Da leitura da Portaria 127 de 2009 do IPHAN ressalta-nos o grande vínculo entre o uso da categoria Paisagem Cultural como instrumento de proteção e gestão territorial e os princípios da Constituição Federal de 1988 na valorização das culturas vivas, populares, imateriais, sendo um instrumental de unidade e totalidade. Segundo a portaria,

a conceituação da Paisagem Cultural Brasileira fundamenta-se na Constituição da República Federativa do Brasil de 1988, segundo a qual o patrimônio cultural é formado por 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 as formas de expressão, os modos de criar, fazer e viver, as criações científicas, artísticas e tecnológicas, as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais, os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (IPHAN, 2009).

Como discurso ecológico, de consciência dos impasses da modernidade capitalista, preocupação com a expansão das cidades sobre o mundo rural e com os efeitos da globalização espetacular da cultura de massa de base industrial sobre a vida e a sociedade, a Paisagem Cultural como instrumento administrativo e institucional de preservação e proteção dos fatores que integram a Paisagem tem sido singular instrumento de transformação das visões de mundo da sociedade contemporânea, sobretudo porque traz para dentro do jogo político e decisório todos os grupos humanos que atuam dentro de um determinado ‘sítio’ caracterizado como sendo de interesse de uso da chancela da Paisagem Cultural.

E, nesse aspecto, fortalece um princípio da constituição Federal de 1988 de grande valor cívico em sociedades sob regime democrático de governo, que é a participação popular nos termos que lemos no livro de Inês Virginia Soares, nas tomadas de decisão. A Paisagem Cultural como instrumento de gestão de um território inova no sentido de envolver todos os grupos interessados com atuação dentro daquele lugar e, com isso, ela “valoriza a relação harmônica com a natureza, estimulando a dimensão afetiva com o território e tendo como premissa a qualidade de vida da população”, ou seja – a sociedade civil, o poder público e a iniciativa privada – em

busca de um modelo de gestão compartilhada daquela porção do território que se deseja chancelada como Paisagem Cultural.

Esgotado até mesmo na Estante Virtual, o livro *O Direito do(ao) Patrimônio*, de Inês Virginia Soares é o *Vade Mecum* do patrimônio cultural, referência de publicação que reúne o conjunto de todas as legislações, normativas, leis, recomendações associadas ao campo do patrimônio cultural, promovido pelo Ministério Público de Minas Gerais. Ao abordar os Instrumentos de Proteção, aborda a temática da Paisagem Cultural X Paisagem Cultural Chancelada, propondo uma leitura do que seria o funcionamento da Portaria 127 do IPHAN, em termos de procedimentos de preservação cultural e natural de um bem.

Em seu livro, a pesquisadora trata dos instrumentos de tutela do patrimônio cultural brasileiro em termos de bens materiais e imateriais, consolidados e também novos, no caso: Inventário, Vigilância, Tombamento e Registro. Faz um histórico constitucional demonstrando como o processo constituinte na redemocratização do país atualizou esses instrumentos e procedimentos de tutela e proteção de patrimônios e, ao mesmo tempo, se abriu a novos instrumentais de acautelamento, o que levou a um ‘alargamento’ das concepções e práticas sociais em torno do patrimônio cultural, principalmente, pela criação de dispositivos legais que permitem – tanto em termos de patrimônio tombado quanto de patrimônio registrado – interferências e corresponsabilidades nos usos e gestão da propriedade privada que estejam diretamente relacionadas a esses tipos de patrimônios culturais, no campo ou nas cidades.

É nesse espírito que se dá a renovação, o alargamento do campo patrimonial, que a autora discorre sobre o procedimento de chancela da Paisagem Cultural em termos legais e de novos instrumentos de proteção do patrimônio, permitidos pelo empenho de regulamentação dos princípios da CF/88. Seu ponto de partida é o mesmo da UNESCO, que toma a categoria Paisagem Cultural como instrumento de proteção em face dos impactos negativos advindos da expansão urbana das cidades em contextos globais, da massificação planetária das paisagens urbanas e rurais. Alguns desses fenômenos colocam em risco os contextos de vida e tradições locais em todos os cantos da Terra de modo permanente e irreversível.

A Paisagem Cultural, nesse sentido, seria uma porção peculiar do território na qual as interações entre cultura e natureza deixaram marcas do tempo no espaço às quais

atribuímos valores culturais, estéticos e de sublime, referências patrimoniais que se tornam valores coletivos, socialmente compartilhados em dimensões globalizantes nunca antes vistas. São marcas e referências ligadas à ação, à memória e à identidade dos grupos formadores da sociedade brasileira. Valores essenciais que são transferidos ao futuro a partir da Paisagem Cultural, nesses casos uma Paisagem Cultural Chancelada, já que esse reconhecimento advém do Estado em acordos com a sociedade civil organizada e com a iniciativa privada.

Segundo Soares, em termos da Portaria 127 de 2009 do IPHAN – onde foi previsto em lei os termos de Chancela como um bem cultural – a Paisagem é abordada como de ‘interesse difuso’ e a manutenção de suas características essenciais fica a cargo de um Plano de Gestão de Área. Como recurso espiritual e material, a Paisagem cultural fortalece e territorializa as relações sociais entre as comunidades localizadas nesses ambientes⁹.

A Paisagem Cultural Chancelada abre caminho para uma aproximação e reencontro entre irmãos afastados, cindidos pela modernidade prenunciada desde Homero, cultura e natureza vistos agora em unidade restaurada, ainda que por outros valores. De modo que o debate sobre o patrimônio em termos culturais se faz junto ao debate em termos ambientais e ecológicos, sustentáveis. Ampliando-se o campo de incidência.

Como já anunciado antes, no *Dicionário Temático de Patrimônio*, o verbete Paisagem Cultural tem a redação assinada por Rafael Winter Ribeiro. Logo de abertura, o autor reconhece a origem na geografia alemã do termo Paisagem na modernidade, porém, em geógrafos como Otto Schlüter e Siegfried Passarge¹⁰, ambos nascidos na segunda metade do século XIX, cem anos depois de Jacob P. Harckert, Goethe e Alexander von Humboldt, os criadores tanto na geografia quanto nas artes plásticas alemã do método de observação, descrição e representação dela, nos seus *Quadros da Natureza*.

⁹ A autora comenta os protocolos de tramitação da Chancela. Depois de instruir o processo de solicitação, anexando documentação comprobatória e justificativa, caso seja aberto o processo pelo IPHAN, ele terá que aguardar que também o IPHAN faça seu estudo, pesquisa e instrução sobre a matéria já instruída, ocasião em que a Instituição pode convocar as partes envolvidas para audiências e consultas, para firmar pactos, sobretudo de gestão compartilhada desses sítios paisagísticos chancelados. Após instruir o IPHAN encaminha à análise jurídica e em seguida expede o deferimento ou não no Diário Oficial da União, ação que dela pode-se recorrer.

¹⁰ RIBEIRO, 2022, p. 31.

Ribeiro ignora que as origens da categoria de pensamento Paisagem entre alemães se dá fora do campo científico da geografia e muito tempo antes do indicado, embora a geografia do romantismo alemão tivesse uma relação de intimidade, parentesco, com os pintores da natureza. Porque a geografia e a ciência se distanciaram das artes de representação do mundo, é um problema filosófico e epistêmico da ciência atual, ainda em aberto.

A geografia alemã do final do século XIX era simpática às distinções entre geografia física e geografia humana, entre natureza e cultura, entre natureza e trabalho, entre teoria e prática, dentro de uma visão científicista e tecnicista com origens aristotélicas nos modos de pensar, representar e organizar o mundo natural e cultural. Ou seja, como ciência, a Paisagem na geografia do XIX se distancia de suas origens artísticas na pintura de vista no século XVIII. Em termos históricos, o romantismo alemão e o neoclassicismo italiano se aproximaram do tema por causa das escavações de Pompéia no século XVIII, e assim nasceu a Paisagem como categoria de pensamento científico e artístico.

A história que nos conta Ribeiro já nasce da separação sem a consciência dela, seja em Otto Schlüter ou Siegfried Passarge, situação que começa a se transformar no começo do século XX com a geografia norte-americana de Carl Ortwin Sauer, contemporâneo de Schlüter e Passarge, fundador da Geografia Cultural com o artigo “A Morfologia da Paisagem”, com o qual resgata essa integração entre Natureza e Cultura a partir da ciência. A relação da Paisagem com a pintura de vista que foi de fundamental valor à formação dos nacionalismos europeus, tema de igual valor à geografia, é ignorada por ele também e, ao que parece, também pelo IPHAN e UNESCO.

A ‘captura’ do termo para uso nas políticas de patrimônio cultural em 1992 nasce da “necessidade de superação de um impasse que se agigantava com o nascimento da Lista de Patrimônio Mundial: a separação entre natureza e cultura”, de uma visão que compartimentava patrimônios naturais e culturais. Segundo Ribeiro, a Portaria 127 do IPHAN tem “pretensões bem mais amplas” em termos de Paisagem Cultural do que tem a UNESCO, porque defende que a

paisagem cultural seria capaz de englobar, de forma integrada, todos os bens previstos como patrimônio pela Constituição brasileira. Foi criada num contexto no qual se sobressai a preocupação em superar

uma visão compartimentada do patrimônio através de uma abordagem espacial. (RIBEIRO, 20022, p. 32-33).

Ao estabelecer a necessidade de um pacto entre diferentes agentes para que a chancela fosse conferida a uma área, a portaria se apresentou também como um instrumento fundamentalmente de gestão de território.

SOBRE O SURGIMENTO DA PAISAGEM NA CULTURA HUMANA

Tudo começou com o alemão Jakob Phillip Harcket durante a redescoberta arqueológica de Pompéia no final do século XVIII italiano, imersa em lava vulcânica pela erupção do Vesúvio no ano 79 d.C. A paisagem, que nasce como pintura de vista do mundo rural, é a primeira manifestação de uma consciência ecológica do desagregamento e ruir do mundo rural para dar lugar a outro mundo, urbano e industrial, que seria dominado pelas tecnologias do século XX, e vislumbrado desde o final da idade média. Nasce como consciência de uma unidade perdida de um mundo que se apresenta em colapso, se fragmentava, onde *tudo que é sólido se desmancha no ar...* Unidade essa que a aventura da modernidade busca recriar de modo tecnológico e simulado, como cultura do espetáculo já no contexto do capitalismo contemporâneo. Na redescoberta arqueológica de Pompeia surge na consciência cultural europeia a Paisagem como pintura, como artes plásticas, visuais, e é Harckert o primeiro formulador de uma ‘receita’ para pintar a Paisagem.

A redescoberta de Pompéia levou artistas e pensadores como Goethe a viajarem para Itália, ocasião em que o artista alemão se tornou amigo de Harckert e com ele aprendeu as regras da pintura de Paisagem. Alexander Von Humboldt, pai da climatologia moderna, que há tempos já vivia em viagens pelas Américas como fez Charles Darwin, sendo muito amigo de Goethe, aprendeu com Harckert a Pintura de Paisagem e, não apenas as aprendeu, mas ampliou as regras, o método, difundindo-as em todo mundo europeu que se organizava a partir de Paris, no contexto da Revolução Francesa no final do século XVIII, influenciando toda a tradição dos viajantes naturalistas que vieram ao Brasil a partir da França daquela época.

No Brasil, antes de ser a Paisagem um tema da geografia ou do patrimônio cultural, ou do modernismo literário do século XX (como se lê em Guimarães Rosa), ou do Estado em suas práticas e políticas de patrimônio e conservação a partir do Estado

Novo de Getúlio Vargas, ela foi tema introduzido pelas artes visuais e pela vasta literatura de viagem sobre o Brasil daquele período, a exemplo de Spix, Martius, Rugendas, Debret, Peter Lund, dentre outros naturalistas europeus. O nascimento da fotografia e em seguida do cinema pôs em crise, segundo Benjamin, o sentido existencial da pintura de Paisagem que florescia até o começo do século XIX. Quando aparecem no tecido social a máquina fotográfica e o cinema desaparece o artista que pinta a Paisagem. Esse dá lugar ao turista que fotografa patrimônios culturais, agora indo a eles – não mais a pé, no lombo de um cavalo, numa carroça de tração animal, etc. – mas de carro, avião e trem. Ícones da velocidade moderna permitida pela industrialização capitalista como fato da modernidade.

A Paisagem foi um modo de descrever um mundo cujos observadores testemunhavam seu desaparecimento em acelerado processo de degradação, desagregação, decomposição, fragmentação, ruínas, e que ocorreu num contexto social europeu *paripassu* à Revolução Francesa e à redescoberta da cidade perdida de Pompéia na Itália, impactados no espírito pelo extraordinário, sublime e monumental de fenômenos naturais que – de tão cataclísmicos, tsunâmicos e destrutivos – arruinam cidades inteiras e, junto delas, suas populações recobertas sob metros e metros de camadas de lava vulcânica e materiais piroclásticos, como se deu em Pompeia, e que ficou por mais de mil e quinhentos soterrada.

Em *O Real Daquela Terra: no tempo em que tudo era falante no inteiro dos Campos Gerais*, recompus uma história da ideia de Paisagem, de como ela das artes visuais alcançou a geografia mundial e brasileira, bem como a literatura de Guimarães Rosa¹¹. A ideia de paisagem no Brasil não nasceu com o surgimento da Geografia Escolar no pós-independência de 1822. Aliás, o geógrafo Claudinei Lourenço, que se dedicou num doutorado a compreender a *Paisagem no Kosmos de Humboldt* e na geografia brasileira, demonstrou que dentro da comunidade científica dos geógrafos a ampla maioria de pesquisadores atuantes no campo da história do pensamento geográfico brasileiro, em particular da Paisagem, e desde 1837, não sabem bem do que falavam, sobretudo aqueles em que o fazer da ciência se encontra apartado da arte ou da filosofia, que tomam como cisão, coisas separadas, natureza e cultura, Paisagem Natural

¹¹ SILVA, F. B. 2011.

e Paisagem Cultural, muitas vezes por contrastes, comparações, maniqueísmos, por procedimentos simplistas, rasos, pelo traço fenomenológico da percepção visual.

Com a intenção de pensar o patrimônio cultural, diria que a Paisagem em Guimarães Rosa nasce da consciência da absoluta impossibilidade de abarcar num só aspecto a totalidade múltipla da natureza que configura o real (ou, em nosso caso, o patrimônio cultural de uma civilização), a despeito da insistente tentativa de apreendê-lo em uma imagem-síntese, a fim de realizar uma visão poética do seu universo próprio. Para o escritor, era preciso “partir o difícil em reles pedacinhos”. Daí, por exemplo, recorrer o escritor à pintura de Paisagem transfigurando-a segundo regras da criação literária, bem como propor certo debate entre o mundo que se toma pelo desenho e o mundo que se toma pela palavra escrita.

Quase todos os viajantes que estiveram no Brasil desde o Império, trazidos pela coroa portuguesa quando da transferência da capital imperial para a colônia e que se interessaram pelo tema da pintura de paisagem brasileira, tornaram-se discípulos de Humboldt, dispondo de seu método composicional na feitura de seus *quadros da natureza*.

Se acompanharmos as formulações de Baudelaire e um de seus principais leitores, Walter Benjamin, quanto à pintura de Paisagem no nascedouro da fotografia, no século XIX, seus textos nos causam, de entrada, a impressão de haver uma crítica negativa a essa tensão entre pintura de Paisagem e fotografia, esta última sendo responsabilizada pelo fim daquela primeira. No bojo desse debate está uma leitura – também negativa – dos avanços para os quais a modernização capitalista apontava desde a intensificação da industrialização e urbanização no século XIX, sobretudo a partir do imperialismo que transformou a Europa, e os outros continentes sob sua influência mercantil, num extenso palco às intermináveis guerras ao longo do século XX.

Se a pintura de Paisagem, acompanhando o poeta francês e o filósofo frankfurtiano, a despeito da sua força originária, volta-se também à busca da poesia, sendo a consciência estética e crítica dos rumos assumidos pela modernização capitalista, e a fotografia se torna a forma industrial de supressão dessa estética pictórica, em Guimarães Rosa a Paisagem é a tentativa de recomposição de um mundo “perdido”, ou ainda, é tentativa de representação de um mundo que mesmo a

pluralidade é limitada quando a tarefa é abarcar a totalidade da natureza numa única imagem.

Por amor à Literatura ou à Geografia, Guimarães Rosa foi atento apreciador da pintura de Paisagem, mesmo porque a origem moderna dela esteve no ápice das transformações do mundo rural europeu. E, se sua obra esteve voltada para aquele mundo aberto dos Campos Gerais e suas abas sertanejas no Brasil central, abrangendo geograficamente a região entre o norte de Minas Gerais e o sul do Maranhão, submetida à mesma modernização que deflagrou o fim do mundo rural europeu, embora com evidentes distinções e particularidades, não haveria como o escritor fugir ao desafio da Esfinge: “Decifra-me ou devoro-te”.

O termo Paisagem, nas suas origens etimológicas, evidencia essa relação direta com a terra, portanto, com a formação dos Estados-Nacionais e seus territórios. Essa relação fez com que a pintura de vista – até o início do século XVIII tida como inferior na escala valorativa da arte (estando acima apenas da pintura de naturezas mortas) – se tornasse importante instrumento de justificação de ideologias, seja da colonização ou mesmo das várias formas de resistência aos imperialismos que se gestaram ao longo da modernidade fora da Europa, como podemos depreender das leituras de Mello no estudo realizado sobre a presença da Paisagem na Literatura francesa.

A pintura de Paisagem ao adquirir a posição principal na hierarquia das artes sugerindo como tema a relação entre homem e natureza, a partir do mundo rural em desfazimento, torna-se um tipo de resistência crítica à modernização em curso. Segundo Amaral, Paisagem advém de *pagus* e significa “o campo ou território cultivado”. De *pagus* se formou *pays*, depois, *paysan* e, finalmente *paysage* no francês; *paesaggio* no italiano; e *paisaje* no espanhol. Nas línguas anglo-saxônicas, o termo *land* tem o mesmo significado de *pagus*. Portanto, Paisagem no alemão se diz *landschaft*, no inglês *landscape*, no holandês *landschap* e, no sueco, *landskap*¹².

A pintura de Paisagem na sua origem assumiu uma busca por certa harmonia perdida entre homem e mundo. Nos estudos da Paisagem realizados por Goethe, ela não obliterou a história, ao contrário, constituiu-se como síntese possível entre natureza e história, arte e ciência. A ciência foi conclamada a servir a esse ideário humanista de reconquista de uma experiência utópica, perdida no florescer da sociedade grega

¹² AMARAL, 2001, p. 75-81.

helênica. A Itália, por suas características naturais e históricas (sobretudo a região de Campania, onde existiu a lendária Pompéia, muito influenciada pela cultura grega), era a possibilidade de retomada do ideal grego e romano, dessa harmonização do homem segundo as leis que regem a natureza. No entanto, por conta de suas características intrínsecas, a ciência moderna foi insuficiente na interpretação do mundo natural se consideramos os princípios da pintura de Paisagem, sobretudo aqueles dedicados à fixação do poético natural. E é nessa direção, da busca poética, que vejo caminhar o escritor mineiro.

Daí emerge a ideia de que a Paisagem não é exclusivamente um dado do real exterior ao homem, nem somente algo que emerge da subjetividade humana descolada do mundo sensível, mas existe na mediação entre homem e mundo, como síntese artística da realidade do mundo e da arte. Cabe ao artista causar no espírito do receptor a mesma sensação causada pela natureza sobre o espírito do pintor: a transitoriedade e a indeterminação das coisas. Princípio igual, podemos associar ao colecionador, ao museólogo, ao realizador de ações no campo do patrimônio cultural, pensando o público alvo e o campo de atuação profissional no momento presente.

Assim, a Paisagem é transformada em um olhar objetivado que permite fixar num quadro o que é transitório no real, eliminando na pintura as casualidades desse real formadas pelo seu perene movimento de transformação sem, no entanto, que isso signifique um dar de costas para a totalidade das coisas. Muito ao contrário. A Paisagem como fato pictórico é uma recriação do essencial do mundo que lhe é devolvido na forma de um *quadro da natureza*. Ou seja, há uma redução entre a natureza real e sua representação pictórica, uma relação escalar no processo de representação. Cabe ao artista saber o que deve ou não ser mantido. O pintor de Paisagem recria na linguagem da pintura o mundo que observa. Nesse sentido, ele seria um tradutor do mundo para a linguagem da arte pictórica, e o escritor, por sua conta, transfigura, seja do mundo real, ou do mundo contido nas pinturas, para seu “mundo-texto”.

CONCLUSÃO

Algumas questões aqui abordadas permitem algumas conclusões e que proponho em forma de recomendação e caminhos de aprofundamento e pesquisa:

- a) que todos os organismos internacionais e instituições de governos signatários do sistema ONU, a exemplo do Brasil o IPHAN, nessa captura da Paisagem Cultural do campo da ciência, da geografia alemã do século XIX para as agências governamentais em termos de mecanismo e instrumento de política pública de patrimônio cultural, tomem essa categoria de pensamento e representação do real nas suas origens históricas, num tempo em que arte e ciência não estavam separadas, ou seja, nos termos em que no século XVIII o romantismo alemão e o neoclassicismo italiano quando da redescoberta arqueológica de Pompéia, reconhecendo Harckert, Humboldt e Goethe nos primórdios do desenvolvimento da ideia e técnicas de pintura de vista. Uma revisão histórica do desenvolvimento da ideia de paisagem se faz necessária;
- b) que a unidade buscada entre Natureza e Cultura em termos de ciência geográfica (geografia alemã do século XIX e geografia estadunidense do século XX) ou ciência do Estado, também envolva outra unidade, entre arte e ciência, condição para retomarmos o ponto de partida de tudo, considerando todas as transformações ocorridas nos últimos 300 anos. A unidade circunscrita ao campo da ciência já é uma cisão e que, ao que parece, é por todos que utilizam essa categoria de pensamento sobre o patrimônio cultural, que atuam e incidem nele, vista como totalidade e unidade. Uma metade da laranja que é vista como laranja inteira. Nesse sentido, parece que a contradição ainda permanece envolvendo arte e ciência, num processo de apagamento e palimpsesto onde a ciência se projetou por um ocultamento do lugar e importância que dividia com a arte na produção do conhecimento sobre o real, a natureza e a cultura;
- c) considerando que a Paisagem Cultural em termos de instrumento estatal de proteção patrimonial em sua formulação atual só se adequa para contextos de culturas lineares, não-circulares, ou seja, as que se orientam em termos de passado, presente e futuro, se depreende que a categoria Paisagem Cultural serve às pretensões ocidentais sobre culturas ocidentais, industriais, tocadas pela urbanização. Então, é necessário – no caso de culturas cujas noções de tempo são circulares – como as ameríndias, ciganas e afrodescendentes – pensarmos sobre os limites de uso dessa categoria que, embora sua captura pelo Estado como instrumento de gestão territorial e social envolva princípios de unidade e totalidade, é ainda mantido à margem, fora do seu campo de atuação cultural, desses grupos referidos. Parafraseando José Reginaldo Santos Gonçalves, diria que não sendo a Paisagem uma “categoria exótica”

Nossa tarefa consiste em verificar em que medida ela também está presente em sistemas de pensamentos não modernos ou tradicionais e quais os contornos semânticos que ela pode assumir em contextos históricos e culturais distintos (GONÇALVES, 2009, p. 25).

d) a institucionalização em nível mundial e nacional da categoria Paisagem Cultural, iniciada no começo dos anos de 1990, coincide historicamente com a história da economia política mundial, capitalista, quando o Muro de Berlim – visto como a última fronteira que impedia a integração e unificação mundial em torno do modo de produção capitalista – foi demolido. Em nossa leitura, paisagem como categoria de totalidade e unidade, de integração, corresponde à essa etapa do capitalismo mundial inaugurada pelo neoliberalismo e, se a considerarmos do ponto de vista do materialismo histórico e dialético, particularmente, considerando a Teoria do Espetáculo de Guy Debord, ela corresponde ao que o francês chamou como “Espetacular Integrado”. No caso brasileiro (da Portaria 127 de 2009 do IPHAN), considerado com objetivos mais amplos que até mesmo que as abordagens da UNESCO, Rafael Winter Ribeiro diz que “*a paisagem cultural seria capaz de englobar, de forma integrada, todos os bens previstos como patrimônio pela Constituição Brasileira*”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS ESPECÍFICAS:

Sobre Paisagem em Jacob Philip Harkert, Goethe e Humboldt:

BENJAMIN, Walter. *Ensaio Reunidos: escritos sobre Goethe*. Trad. Mônica Krausz Bornebusch e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2009. (Coleção Espírito Crítico).

LOURENÇO, Claudinei. *Paisagem no Kosmos de Humboldt: um diálogo entre a abstração e a sensibilidade*. Tese de Doutorado. São Paulo: Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2002.

MATTOS, Cláudia Valladão (Org.). *Goethe e Hackert: sobre a pintura de paisagem – quadros da natureza na Europa e no Brasil*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

MATTOS, Cláudia Valladão. A Pintura de Paisagem entre Arte e Ciência: Goethe, Hackert e Humboldt. In: *TERCEIRA MARGEM: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes da Faculdade de Letras*, Ano IX, n. 10, 2004, p. 152-169.

MELLO, Celina Maria M. *A literatura francesa e a pintura: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: 7 Letras/FALE/UFRJ, 2004.

Sobre Paisagem nas artes e ciência brasileira, no modernismo de Guimarães Rosa:

ALVES, Ida Ferreira; FEITOSA, Márcia M. M. (Orgs.). *Literatura e Paisagem: perspectivas e diálogos*. Rio de Janeiro: Editora UFF, 2010.

AMARAL, Ilídio do. *Acerca de Paisagem: apontamentos para um debate*. In: Revista FINISTERRA, ano XXXVI, 72, 2001, p.75-81.

CARVALHO, Flávia P. *A Natureza na Literatura Brasileira: regionalismo pré-modernista*. São Paulo: Hucitec: Terceira Margem, 2005.

FRANCO, José Luiz A.; DRUMMOND, José A. *Proteção à Natureza e Identidade Nacional no Brasil, anos 1920-1940*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2009.

SILVA, F.B. *O Real Daquela Terra: No Tempo em que tudo era falante no inteiro dos Campos Gerais*. Dissertação de Mestrado, Brasília, unb, 2011.

BAUDELAIRE, Charles & RUSKIN, John. *Paisagem Moderna: Baudelaire e Ruskin Org. e Trad. Daniela Kern*. Porto Alegre: Sulina, 2010.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS GERAIS:

BENJAMIN, W. *A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução*. In: Textos Escolhidos: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor Adorno, Jürgen Habermas. Tradução: José Lino Grünewald, et.al. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores).

CARVALHO, Aline & MENEGUELLO, Cristina (orgs.). *Dicionário Temático de Patrimônio: Debates Contemporâneos*. São Paulo: Editora Unicamp, 2020.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O Patrimônio como Categoria de Pensamento. In: ABREU, Regina & CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e Patrimônio: Ensaios Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2009.

IPHAN. CADERNOS DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DO IPHAN 3. Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural. 2016. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/>. Acesso em: 02/02/2025.

IPHAN. Portaria IPHAN nº 127 de 30/04/2009. Norma Federal - Publicado no DO em 05 mai 2009. Estabelece a chancela da Paisagem Cultural Brasileira. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/>. Acesso em: 02/02/2025.

PRATT, Mary Louise. *Os Olhos do Império: relatos de viagem e transculturação*. Trad. Jézio Hernane Bonfim Gutierre. Bauru: EDUSC, 1999.

ROSENFELD, Kathrin H. Introdução. In: LAGES, Susana Kampff. *João Guimarães Rosa e a Saudade*. São Paulo: Ateliê Editora/Fapesp, 2002. p. 19-21.

SOARES, Inês Virginia Prado. Instrumentos de tutela do patrimônio cultural brasileiro. In: *Direito ao (do) Patrimônio Cultural Brasileiro*. Belo Horizonte: Editora Fórum, 2009. pp. 281-370.

MESA XL

Políticas Culturais Setoriais

**HOMEM, PÓS-GRADUADO E SUDESTINO:
BREVE ANÁLISE SOBRE O PERFIL DE ARTISTAS PARTICIPANTES EM
PLATAFORMAS BRASILEIRAS DE VISIBILIDADE E CIRCULAÇÃO EM
ARTES VISUAIS**

Sandro Ouriques Cardoso (UFMG)¹

Maria Luísa de Souza (UFMG)²

Patrick Carvalho Moreira (UFMG)³

RESUMO: O artigo apresenta reflexões acerca do perfil de artistas participantes em plataformas de visibilidade e circulação das Artes Visuais. A pesquisa se desenvolve a partir da análise quantitativa e qualitativa de dados do Bolsa Pampulha e do Ciclo de Mostras BDMG, de Belo Horizonte/MG, e do Prêmio PIPA, de abrangência nacional, de suas primeiras edições até 2023. Toma como referencial teórico as ideias Bulhões (2014), Caldas (2020) e Marcondes (2021). Partindo das categorias de idade, gênero, naturalidade e formação, o estudo identificou padrões recorrentes quanto aos participantes, bem como evidenciou disparidades e oportunidades desiguais na construção de trajetórias artísticas, produzindo apontamentos e indagações na construção de políticas culturais efetivas e equânimes para o campo das Artes Visuais no país.

PALAVRAS-CHAVE: Plataformas de visibilidade e circulação, Sistema da arte, Profissionalização em arte, Políticas Culturais, Artes Visuais.

¹ Artista visual, professor e pesquisador (EBA/UFMG). Doutor em Artes Visuais (PPGAV/UFRGS). Email: ka.sandro@gmail.com.

² Artista visual, graduada em Artes Visuais - habilitação: Desenho (EBA/UFMG). Email: luisamaria3103@gmail.com.

³ Graduando em Artes Visuais - habilitação: Desenho (EBA/UFMG). Email: patrick145carvalho@gmail.com.

INTRODUÇÃO

No campo das Artes Visuais, a atuação artística na contemporaneidade borra fronteiras entre linguagens, suportes e espaços, evidenciando processos que demandam agenciamentos diversos de modos de produção para além do itinerário ateliê-galeria, criar-expor. Trata-se de ações transdisciplinares que exigem, especialmente do artista visual, o desenvolvimento de habilidades e competências variadas no seu fazer laboral e que evidenciam a necessidade de formação, organização e qualificação contínuas na construção de sua carreira profissional. Em outras palavras, o trabalho do artista contemporâneo não se restringe ao fazer artístico, estritamente. Ele se revela, sobretudo, nas formas de atuação desse profissional no sistema da arte que possui dinâmicas próprias de funcionamento.

A partir dessas reflexões e com o objetivo de levantar indicadores e questões acerca de tal contexto, o presente trabalho analisou, de forma quantitativa e qualitativa, a participação de artistas em plataformas de visibilidade e circulação no circuito brasileiro de Artes Visuais.⁴ Tomando como objeto de análise as categorias *idade*, *gênero*, *naturalidade* e *formação*⁵ obtidas nas listas de participantes e indicados/as⁶ nas plataformas Bolsa Pampulha, Ciclo de Mostras BDMG e Prêmio PIPA, de suas primeiras edições até 2023, buscamos refletir sobre o perfil desses, bem como acerca das iniquidades na construção de carreiras artísticas.⁷

Como um *modus operandi* bastante singular se comparado a outros sistemas artísticos, o Sistema da Arte compreende o funcionamento e o conjunto de agentes e de instituições das Artes Visuais atuantes em rede voltados para a “[...] produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos e responsáveis também pela definição dos padrões e limites da arte para toda uma sociedade [...]” (Bulhões, 1990 apud Bulhões, 2014, p. 15-16). Sua existência, conforme a autora,

⁴ A pesquisa foi desenvolvida no âmbito do projeto de iniciação científica Profissionalização em arte: relações cruciais entre Artes Visuais e Produção Cultural no desenvolvimento de trajetórias artísticas (EBA/UFGM/2023-25).

⁵ Como critério de análise na categoria formação, tomamos como base a situação formativa atual dos/as artistas.

⁶ No caso do Bolsa Pampulha e do Ciclo de Mostras BDMG, consideramos os artistas selecionados e, no caso do Prêmio PIPA, consideramos os artistas indicados ao prêmio.

⁷ A investigação foi realizada no âmbito do projeto de pesquisa Profissionalização em arte: relações cruciais entre Artes Visuais e Produção Cultural no desenvolvimento de trajetórias artísticas, realizado na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, que visa investigar estratégias de profissionalização nos modos de atuação no campo artístico das Artes Visuais.

implica no funcionamento de um sistema que se autorregula e se legitima dentro de um contexto histórico estabelecido por uma “[...] crença coletiva nos valores por ele estabelecidos” (Bulhões, 1990 apud Bulhões, 2014, p. 18).

Nessa rede, entre seus agentes, as plataformas de circulação e visibilidade como editais, salões, prêmios e residências artísticas facilitam o encontro entre os agentes do sistema da arte e servem como ponte entre produção artística e o público, fomentando a análise crítica, a criação de redes e a disseminação de conteúdo (BRASIL, 2017). Elas são essenciais para ampliar e diversificar as atividades no campo da arte e desempenham um papel crucial na introdução de artistas no cenário estabelecido, servindo como filtro e credencial, sobretudo, para emergentes. Trata-se de meios reconhecidos pelo sistema da arte e essenciais para a circulação e atuação dos artistas em uma época em que atuar é, também, produzir-se artista. Assim como a noção de “artista-etc” (Basbaum, 2013), sobre a fluidez e as múltiplas formas de atuação do artista na contemporaneidade, cada vez menos restrita, como artista-professor, artista-pesquisador, artista-produtor, etc. Sobretudo, no contexto brasileiro, o trabalho do artista, bem como de qualquer agente cultural, é atravessado por demandas de precarização e dificuldades. E, no campo da arte, bem como de competitividade, num sistema em que, dificilmente, todos os agentes “acenderão”, ao que se compreende como tornar-se relevante e reconhecido por seus pares.

Conforme Caldas (2020), “em um mundo com práticas artísticas múltiplas e entendimentos diversos, parece às vezes que todos miramos o mesmo objetivo - visibilidade/reconhecimento. [...] (p. 141). Para o autor, “visibilidade significa tornar-se visível, ser percebido, ser visto. Enquanto reconhecimento depende de uma relação entre ser visto e associado a algo.” (2020, p. 144-145). Nesse contexto, estratégias de visibilidade e circulação são essenciais a trajetórias artísticas em projeção, tornando, assim, a presença nessas uma etapa crucial na construção da carreira do artista visual profissional, visando ao reconhecimento junto ao sistema da arte (BRASIL, 2017). Dessa forma, elas servem como filtro e credencial, sobretudo para artistas emergentes, como é o caso das três plataformas analisadas neste estudo.

PLATAFORMAS DE VISIBILIDADE E CIRCULAÇÃO ARTÍSTICA

As três plataformas de visibilidade e circulação artísticas analisadas são iniciativas consolidadas junto ao sistema da arte brasileiro. Elas visam promover a cena junto a artistas e instituições, estimulando o desenvolvimento do circuito artístico.

Criado em 2019, o Ciclo de Mostras BDMG é exclusivo para artistas mineiros ou residentes no estado, focando na ocupação da Galeria BDMG Cultural, localizada em Belo Horizonte/MG. De abrangência nacional, o Bolsa Pampulha é um dos mais longevos programas de residência artística do Brasil, funcionando nesse formato desde 2003. Para participação em ambas as plataformas, os candidatos são selecionados via projetos e avaliados por bancas especializadas. Já o Prêmio PIPA, criado em 2010, possui realização anual e é conduzido por indicação e votação de júri especializado formado por agentes do sistema (pesquisadores, artistas, professores, críticos, curadores e galeristas, entre outros) e, também, por votação do público. Não há inscrição. Ao longo dos anos, o prêmio consolidou-se como uma plataforma de projeção da arte contemporânea brasileira, tanto nacional quanto internacionalmente. Legitimadas, essas três iniciativas destacam-se por seu papel no apoio e na promoção de artistas emergentes no sistema da arte do país⁸.

CICLO DE MOSTRAS BDMG CULTURAL

Tendo funcionado de 2000 a 2024⁹, o Ciclo de Mostras BDMG Cultural, subsidiado pelo Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais (BDMG), era um programa de estímulo à produção das artes visuais, voltado à produção de artistas mineiros ou residentes no estado. Em seu formato, o programa oferecia apoio financeiro de produção e de premiação aos artistas selecionados para a realização de exposições em sua sede. As mostras eram acompanhadas pela produção de catálogos e ações

⁸ Para além de sua importância no circuito artístico local e nacional, cabe destacar que a opção pelo *Bolsa Pampulha* e pelo *Ciclo BDMG* deu-se pelas possibilidades de acesso a seus arquivos e notoriedade junto à cena na qual a pesquisa se desenvolve, e a opção pelo *PIPA* deu-se em virtude de sua relevância e projeção nacional.

⁹ Durante a fase de pesquisa de dados na plataforma do BDMG, deu-se o encerramento das atividades do *BDMG Cultural*, anunciado em abril de 2024. A decisão pelo encerramento das atividades, tomada pelo Conselho do BDMG, gerou ampla indignação entre agentes culturais e a comunidade artística, devido à falta de transparência no processo e às incertezas quanto à continuidade dos projetos culturais previamente apoiados pela instituição. Essa ação destacou a vulnerabilidade das políticas culturais e os desafios enfrentados para manter o apoio ao setor, aspectos relevantes na análise dos dados e do impacto das plataformas de visibilidade e circulação de artistas no contexto mineiro.

educativas que ampliavam o diálogo com o público, tornando-se uma das principais instituições com esse perfil no estado mineiro.

A análise dos dados disponibilizados pelo Ciclo de Mostras BDMG Cultural, com foco nas edições realizadas entre 2019 e 2023, revelou a participação de 21 artistas, com idade média de 37 anos. Em relação à distribuição de gênero, apresentou uma distribuição quase equitativa, embora houvesse uma pequena margem de vantagem para o gênero masculino (53,6% de artistas do gênero masculino e 46,4% do gênero feminino, sem distinções acerca da cisgeneridade ou transgeneridade).

No que tange à origem dos participantes, de acordo com as prerrogativas do edital, observou-se a predominância de artistas naturais de Minas Gerais, com 14 participações. Registrou-se apenas uma participação do Peru, uma da Bahia e duas de São Paulo. Três participantes não tiveram sua naturalidade informada.

Por fim, a formação acadêmica em nível superior revelou-se um aspecto central entre os participantes do Ciclo de Mostras BDMG. A análise, tomando como base a situação formativa atual dos artistas, mostrou que a maioria dos artistas selecionados possui formação em Artes Visuais, sendo 52,4% pós-graduados e 47,6% graduados na área.

BOLSA PAMPULHA

Com um funcionamento diferente do ciclo de exposições, o Programa de Residência Artística Bolsa Pampulha representa uma iniciativa legitimada no cenário brasileiro das artes visuais. Sua origem remonta ao Salão Nacional de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte que, em sua primeira edição, em 1937, deu início ao acervo do Museu da Arte da Pampulha (MAP). No ano de 2003, o programa passou por uma reformulação significativa assumindo a configuração de residência artística para se alinhar às demandas e características do sistema das artes vigente.

No formato de residência, distinto do modelo dos editais de exposição, os artistas recebem auxílio financeiro para participar de uma imersão, na qual se concentra o desenvolvimento de projetos artísticos autorais, sob acompanhamento de agentes especializados, como curadores, críticos e outros artistas. De abrangência nacional na

maior parte de suas edições¹⁰, a residência é conduzida pelo MAP e administrada pela Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte. As inscrições são bienais e os participantes são avaliados por um júri de curadores, críticos e artistas consagrados, responsáveis pelo acompanhamento do trabalho durante a residência, com foco na pesquisa em arte.

A partir da análise de dados das edições do Bolsa realizadas entre 2003 e 2021, identificamos a presença de 86 artistas com idade entre 21 a 42 anos, revelando a idade média dos participantes de 25 anos no período da realização de suas edições. Em relação à categoria gênero, a maior parte dos participantes é masculina (52,9%), seguida por 47,1% feminina, sem distinção entre pessoas cisgêneras ou trans; embora, nos últimos anos, tenha se evidenciado a presença de artistas travestis e transexuais (1,1%).

Outro aspecto relevante no levantamento foi a abrangência do programa que, embora oriente-se a partir da prerrogativa da participação nacional, tem a maior parte de seus participantes mineira ou residente nesse estado, na ocasião de realização de suas edições. Destaca-se também a participação majoritária de artistas advindos de cidades de Minas Gerais e São Paulo. No que diz respeito aos aspectos de formação, a maior parte dos participantes possuem grau elevado de escolaridade: 42,5% pós-graduado em Artes, 36,8% com graduação em Artes e apenas 5,7% têm graduação em outras áreas.

PRÊMIO PIPA

De abrangência nacional, o Prêmio PIPA é reconhecido como uma das mais prestigiadas premiações de arte contemporânea no Brasil, realizado desde 2010, pela PIPA Investimentos, em parceria com o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio). Seu objetivo principal é promover artistas visuais brasileiros que têm se destacado no cenário artístico, ano a ano.

O prêmio é dividido em várias categorias, sendo a principal delas o Prêmio PIPA, que oferece premiação em dinheiro e a participação em residências artísticas, além de outras categorias, como o Prêmio PIPA Online, que envolve a participação do público por meio de votação online. Nessa plataforma, os artistas são indicados por um comitê

¹⁰ A edição de 2020/ 2021 foi realizada apenas com artistas mineiros e/ ou residentes em Minas Gerais, devido à pandemia do COVID-19.

de especialistas e os vencedores são escolhidos por um júri composto por outro grupo de profissionais do campo das Artes Visuais.

Com objetivo de elucidar o perfil dos indicados/as ao PIPA entre os anos de 2010 a 2022, identificamos a presença de 904 artistas, com idades entre 22 a 81 anos, consistindo na média de 37 anos. Revelou-se também uma premiação majoritariamente masculina, ocupando 58,3% das indicações, seguido por 40,0% de representação feminina e 1,8% sem informação específica.

Quanto à naturalidade dos indicados, é notável a predominância de artistas advindos da região sudeste, com quase metade dos indicados pertencentes ao eixo Rio-São Paulo. No que diz respeito à formação, entre os indicados ao prêmio, 45,5% possuem pós-graduação em Artes e 34,1% são graduados em Artes.

BREVE ANÁLISE DOS DADOS

Os resultados parciais da pesquisa, em breve análise qualitativa, indicam a predominância de artistas homens, pós-graduados e habitantes da região sudeste do país, participantes nas três plataformas analisadas. Essas respostas podem ser interpretadas à luz de complexas estruturas de desigualdades geográficas, etárias, de gênero e territoriais — reforçando padrões hegemônicos — e indicam a necessidade urgente da formulação de políticas públicas e práticas que promovam estratégias de diversidade e inclusão junto às dinâmicas do sistema da arte.

Cruzando os dados, identificamos que os artistas possuíam a idade média de 33 anos à época de sua participação nas plataformas analisadas, suscitando reflexões sobre a noção de jovem artista — ou artista emergente — e de sua presença na universidade. Embora a noção de jovem artista não esteja diretamente ligada ao elemento idade e, sim, à ideia de “novidade” (Caldas, 2021), o fator juventude — em termos etários — é uma característica marcante entre os participantes das plataformas analisadas. Essa característica pode ser associada com o dado sobre formação, pois a formação acadêmica no currículo dos perfis analisados constitui-se como um importante ponto de qualificação profissional. Não por acaso, conforme indica Marcondes (2021), a valorização da formação acadêmica beneficia jovens artistas em diversas frentes, como aumento das oportunidades em editais e na construção de redes profissionais. A esse perfil de artistas emergentes, articulamos a noção de “jovem artista contemporâneo”

que, conforme o autor, refere-se a um perfil que reconhece a presença na universidade como propícia a trocas e acesso a conhecimentos e informações oportunas na construção de suas carreiras.

A predominância de artistas com formação acadêmica, especialmente na área das Artes Visuais, tanto na graduação quanto na pós-graduação, reafirma a importância da qualificação formal e de nível superior como elemento de validação no sistema da arte. No entanto, uma vez que a formação acadêmica continua a ser um fator determinante para o reconhecimento no circuito artístico, também suscita a necessidade de refletirmos sobre a acessibilidade de oportunidades educacionais e artísticas de modo mais amplo.

Nem todas as regiões do país possuem cursos de Artes Visuais bem estruturados, o que impacta na constituição e qualificação de sistemas artísticos locais e regionais. Por outro lado, o privilégio conferido à formação acadêmica produz apagamentos à produção de artistas outsiders, artistas autodidatas ou que não tiveram acesso à formação superior, que acabam sendo marginalizados, o que limita a visibilidade e a diversidade de vozes e experiências estéticas e criativas.

Outro aspecto notável é a concentração de artistas advindos da região sudeste do país. Tal dado reflete uma dinâmica histórica e socioeconômica de exclusão que ressalta disparidades da região em relação a outras regiões do país, em termos de oportunidades de acesso, formação e circulação artística. Essa discrepância se evidencia também na constituição de circuitos artísticos fora da região, o que se reflete na presença desigual de equipamentos culturais e na presença de instituições superiores de ensino das Artes entre as cinco regiões do país.

No caso do BDMG Cultural, a concentração de participantes de Minas Gerais é definida por uma exigência do edital. Todavia, no caso do Bolsa Pampulha e do PIPA, essa participação reflete as escolhas definidas pelos júris de seleção ou indicação e, consequentemente, reflete uma posição institucional. Nesse sentido, é crucial pensarmos em estratégias equitativas que visibilizem uma representação equânime e que reflita, de forma mais equilibrada, o perfil da arte brasileira emergente, evitando naturalizar iniquidades, sobretudo em plataformas que têm como premissa apresentar lampejos da produção nacional.

Tal concentração de artistas atuantes ou naturais dos estados sudestinos, especialmente advindos dos estados do Rio de Janeiro e São Paulo, sublinha a

necessidade de descentralizar recursos e somar esforços públicos e privados para desenvolver outros modos de visibilidade artística. Para isso, as políticas culturais podem incluir incentivos e apoios a iniciativas locais e regionais, bem como a promoção de prêmios voltados às Artes Visuais que fomentem a criação de espaços de arte, galerias e eventos em outras regiões do país.

Por fim, no que diz respeito à categoria de gênero, há uma predominância da presença de artistas homens nas três plataformas estudadas, embora não muito maior do que a presença feminina. Destaca-se uma crescente equidade nas análises de tendência com o passar das edições. Esse dado nos revela como os privilégios de gênero, que se afirmam em diversos setores da vida política e social, influenciam, também, o acesso, a visibilidade e o reconhecimento às artes e à cultura, de forma desigual entre artistas homens e mulheres.

Essa disparidade pode ser entendida como uma manifestação de desigualdades estruturais mais amplas, atravessada pelo machismo e pela misoginia, em que homens, em geral, têm maior acesso a recursos e redes de apoio em diversos campos da vida pessoal e profissional e, conseqüentemente, também no campo artístico. Nesse sentido, urge refletirmos sobre as diferentes formas de acesso e de oportunidades entre homens e mulheres quanto ao desenvolvimento de práticas e formações no campo artístico de modo equânime. Além de privilégios de gênero, essa informação evidencia hierarquias de poder que permeiam distintas trajetórias na esfera das artes, transparecendo, assim, um sistema excludente.

Entretanto, de modo dicotômico, a pesquisa também nos informou sobre preocupações recentes com a equidade de gênero. Se pensarmos na perspectiva das Políticas Públicas de Cultura, são valiosas as iniciativas que busquem promover representações mais equitativas em relação à diversidade em suas seleções e/ou indicações. No caso das plataformas analisadas, a análise das tendências evidenciou uma crescente preocupação com a diversidade na criação de ações e posicionamentos afirmativos voltados à inclusão de segmentos vulnerabilizados, como artistas mulheres, pretos e pretas, e pessoas LGBTQIA+, por exemplo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisar os perfis desses artistas, por meio de sua presença em três reconhecidas plataformas de visibilidade e circulação artística, é importante para compreendermos os modos e as formas de atuação do e no sistema da arte brasileiro contemporâneo. A análise de dados provenientes do Bolsa Pampulha, do Ciclo de Mostras BDMG e do Prêmio PIPA refletiu perfis semelhantes: o artista emergente é homem, sudestino e acadêmico.

De modo geral, os dados coletados e analisados podem ser interpretados à luz de diversos fatores, podendo ser pensados como reflexos de desigualdades estruturais preexistentes no acesso à educação e às oportunidades culturais no Brasil. Não são específicas do campo da arte, mas, sim, um reflexo de uma engrenagem social mais ampla de manutenção das dinâmicas de poder e dos processos de violência e exclusão.

Embora tal constatação não traga evidentes novidades a este campo, a elucidação acerca das disparidades e velamentos que estruturam o sistema da arte sugere a urgência pela construção de políticas públicas de fomento e equidade quanto ao acesso, fruição e produção nas Artes Visuais. Identificar lacunas e desigualdades que ainda persistem no campo da Arte pode fornecer subsídios valiosos para a elaboração de políticas culturais mais inclusivas e equitativas, que ampliem a representação de artistas de diferentes idades, origens, gêneros e trajetórias no sistema das artes e que reflitam a produção em nosso país.

Embora a pesquisa se foque num recorte específico, sobretudo ao destacarmos os problemas a serem enfrentados, é possível pensarmos nela como um reflexo do cenário brasileiro de forma mais ampla. Essa condição nos fornece bases importantes para a formulação de estratégias e posicionamentos políticos institucionais que promovam um ambiente mais inclusivo e representativo no campo da arte.

Por meio da promoção da equidade de gênero, da inclusão regional e da valorização da diversidade, é possível fomentar a produção de arte contemporânea brasileira de forma mais rica, plural e acessível. Essas ações não apenas beneficiariam os artistas, mas também enriqueceriam a formação de público com uma gama mais ampla de perspectivas e experiências artísticas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASBAUM, Ricardo Roelaw. *Manual do artista-etc.* 1. ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

BDMG Cultural. *Ciclo de Mostras 2020/2019*. Disponível em: <<https://bdmgcultural.mg.gov.br/biblioteca/ciclo-mostras-2019-2020-catalogos/>>. Acesso em: 3 ago. 2024.

BDMG Cultural. *Ciclo de Mostras 2021*. Disponível em: <<https://bdmgcultural.mg.gov.br/biblioteca/ciclo-de-mostras-2021-catalogos/>>. Acesso em: 3 ago. 2024.

BDMG Cultural. *Ciclo de Mostras 2022*. Disponível em: <<https://bdmgcultural.mg.gov.br/biblioteca/ciclo-de-mostras-2022-catalogos/>>. Acesso em: 3 ago. 2024.

BDMG Cultural. *Ciclo de Mostras 2023*. Disponível em: <<https://bdmgcultural.mg.gov.br/biblioteca/ciclo-de-mostras-2023-catalogos/>>. Acesso em: 3 ago. 2024.

BRASIL. Ministério da Cultura. FONTES, Martins Bruna; MAIA, Carolina Maria (Ed.). *Guia do artista visual: inserção e internacionalização*. Brasília, DF: 2017, p. 29-51.

BULHÕES, Maria Amélia (org.). *As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2015.

CALDAS, Felipe. *Vende-se artista*. Porto Alegre: Azulejo Arte Impressa, 2020.

INSTITUTO PIPA. *Prêmio PIPA*. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/artistas/>>. Acesso em: 19 set. 2023.

JACA. *Bolsa Pampulha*. Disponível em: <<https://www.jaca.center/bolsa-pampulha/>>. Acesso em: 05 set. 2023.

MARCONDES, Guilherme. *Procuram-se artistas: aspectos da legitimação de (jovens) artistas da arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Telha, 2021.

OSÓRIO, Luiz Camilo. O PIPA e o Museu de Arte Moderna. In: *Prêmio Investidor Profissional de Arte*, Catálogo 2010. Rio de Janeiro: Instituto Investidor Profissional, 2010.

PREFEITURA DE BELO HORIZONTE. *Fundação Municipal de Cultura*. Disponível em:

<<https://prefeitura.pbh.gov.br/fundacao-municipal-de-cultura/centros-culturais/bibliotecas/biblioteca-virtual>>. Acesso em: 05 set. 2023.

PARA QUE SERVE UM FESTIVAL DE BONECOS? UMA PROPOSTA PARA O ESTUDO DOS IMPACTOS DO SISTEMA DE CIRCULAÇÃO DE TEATRO DE ANIMAÇÃO NO BRASIL¹

Mario Ferreira Piragibe²

RESUMO: O artigo discute o esforço de avaliar o impacto dos festivais de Teatro de Animação no Brasil, tema da pesquisa pós-doutoral desenvolvida pelo autor. Aborda a história desses festivais desde a década de 1960, destacando sua importância para a modernização dos teatros de bonecos no país. Além disso, discute evolução dos festivais e apresenta os desafios encontrados para avaliar seus efeitos econômicos, sociais e culturais nas comunidades locais. Em seguida, apresenta o trabalho de mapeamento dos Festivais de Teatro de Animação brasileiros, realizado no ano de 2024, considerado uma primeira etapa necessária para o devido estudo dos impactos desses eventos, e finaliza apontando as articulações entre os festivais e sistemas de educação e assistência como matérias para o seguimento do estudo desses impactos.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro de Animação, teatro de bonecos, festivais de teatro de bonecos, impacto cultural.

Este artigo parte de um trabalho de mapeamento dos festivais de Teatro de Animação em atividade no Brasil, realizado em 2024 como etapa da minha pesquisa de pós-doutorado, para abordar alguns pontos de discussão sobre como os dados levantados podem ampliar a compreensão do panorama atual dos teatros de bonecos em nosso país, apontar possíveis ações para a manutenção (e provável ampliação) do presente circuito e caminhos para um maior entendimento dos impactos regionais dessas atividades. Tais discussões são parte de um projeto de estudos mais amplo sobre os sistemas de circulação do teatro de animação brasileiro e o desenvolvimento de ferramentas e parâmetros de análise da importância desses eventos, a partir das perspectivas econômica, social e cultural.

Os festivais de teatro de bonecos são parte fundamental da história recente do Teatro de Animação³ brasileiro, participando mesmo do movimento de modernização

¹O presente artigo é resultado parcial da pesquisa pós-doutoral intitulada: Festivais de Teatro de Bonecos: impactos da difusão do teatro de animação no Brasil, realizado com bolsa CNPq, por meio da chamada CNPq n. 32/2003 – Pós-doutorado Sênior. PDS 2023.

²Doutor em Artes Cênicas pela UNIRIO (2011), e professor do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Endereço eletrônico: mpiragibe@gmail.com.

³O termo engloba manifestações teatrais derivadas ou assemelhadas ao entendimento tradicional de teatro de bonecos, levando em consideração a variedade das linguagens utilizadas, transformações e experiências verificadas, sobretudo a partir do século XX.

dessa arte no Brasil, em colaboração tanto com seu desenvolvimento artístico quanto com as práticas associativas de constituição de uma comunidade bonequeira em nosso país. Os três primeiros festivais conhecidos que celebraram as artes da marionete no Brasil ocorreram entre 1966 e 1968, na cidade do Rio de Janeiro. Esses eventos, criados pelos pioneiros Clorys Daly e Claudio Ferreira, aconteceram em estreita relação com o desenvolvimento da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB), fundada em 1974. Os quarenta anos seguintes a esses eventos, especialmente as duas primeiras décadas, moldaram o que pode ser chamado de Teatro de Animação brasileiro moderno, testemunhando uma vibrante variedade de experimentos e transformações propostas por artista e coletivos, locais e visitantes, tais como Álvaro Apocalypse, Ilo Krugli, Pedro Dominguez, Marcos e Rachel Ribas, Maria Luiza Lacerda, Luiz Anddré Cherubini, Sandra Vargas, Miguel Vellinho, Osvaldo Gabrieli, Manoel e Marilda Kobachuck, Tácito Freire Borralho, Ana Maria Amaral, dentre muitos outros. Ao longo dessa história, os festivais serviram como local de encontro e observação desses desenvolvimentos sob diversos aspectos: poético, técnico, pedagógico, político, econômico, e assim por diante.

Assim, não é exagero argumentar que os festivais dialogam de maneira especial com as artes bonequeiras no Brasil, tradicionalmente reconhecidas como manifestações menores das artes da cena. As artes bonequeiras encontraram em sistemas específicos de circulação mais que meios de subsistência a seus praticantes, mas espaços de reconhecimento de sua comunidade, dispersa em um país continental e meios para estabelecer relações mais duradouras e frutíferas com diversas comunidades. Os impactos dessas relações merecem ser reconhecidas e estudadas.

Em um país tão grande e diverso como o Brasil, construir uma comunidade artística capaz de se reconhecer em meio a um amplo sistema de circulação é tão vital quanto desafiador, sobretudo para uma manifestação artística que ocupa tradicionalmente espaços intersticiais. Os festivais de teatro de bonecos foram, desde o início, ocasiões para os artistas se encontrarem e trocarem experiências. Nas palavras do professor e diretor de Teatro de Animação Miguel Vellinho, os festivais são “a escola máxima para artistas nacionais que escolhem usar os bonecos como meio de expressão artística” (Vellinho, 2010, p.211). Esse entendimento se encontra em sintonia com os de outros pensadores e praticantes, em compilação realizada por Humberto Braga (2009), que afirmou que os festivais não apenas resgataram os artistas de marionetes brasileiros do

isolamento e do estigma, mas também impulsionaram a qualidade de seus trabalhos por meio de referências ampliadas, experiências de aprendizado e colaborações criativas.

Inicialmente organizados pela ABTB e algumas de suas ramificações regionais, os festivais gradualmente passaram a ser realizados por produtores locais e companhias de Teatro de Animação. Essa aparentemente simples mudança impulsionou duas grandes transformações no cenário dos festivais de marionetes, sendo a primeira um aumento perceptível na quantidade de festivais, com maior variedade de propostas, tais como festivais de teatro de sombras e dos Bonecos Populares do Nordeste Brasileiro⁴. A segunda foi que alguns festivais adquiriram algumas características mais comerciais ao longo do tempo, deixando assim de exibir a aparência de um *encontro entre amigos*. Luiz André Cherubini, bonequeiro, diretor e fundador do Grupo Sobrevento, uma das companhias de marionetes mais influentes do país, atesta a Braga que:

Hoje em dia, a maioria dos festivais são mostras, exibições de espetáculos. Por questões comerciais, o convite para se apresentar e acompanhar o festival se resume em chegar na véspera e partir no dia seguinte à apresentação. Por comodidade ou até mesmo por redução nos orçamentos, os festivais, muitas vezes, optam por dar vales-refeição em lugar de reunir todos os artistas em uma mesa de almoço e de jantar. Com isto, hoje, poucos festivais ainda são espaços de encontro, de intercâmbio e de convívio entre artistas (Cherubini apud Braga, 2009, p. 115-116).

Essa queixa revela uma situação ambivalente, na qual, à medida que os festivais crescem em tamanho e alcance, torna-se mais difícil proporcionar aos artistas as mesmas experiências de comunhão do passado que foram responsáveis pelo desenvolvimento que o Teatro de Animação brasileiro experimentou desde o início dos anos setenta. Por outro lado, esse alegado retrocesso pode ser entendido como um dos resultados do desenvolvimento das estruturas dos festivais, amparados pela tradição construída, pelos sistemas de subsídios estatais para o setor cultural, pelo crescente interesse do público e pela organização de equipes de produção mais profissionais.

Quinze anos após o desabafo de Cherubini sobre como se render às demandas do mercado poderia alienar os festivais de teatros de bonecos de suas origens, algumas diferentes maneiras de se lidar com esse dilema estão sendo oferecidas pelos próprios

⁴ O termo identifica teatros de bonecos populares registrados sobretudo na região Nordeste do Brasil, e foi cunhado de modo a compreender manifestações como Mamulengo, João Redondo, Babau e Cassimiro Coco. Foi proposto no contexto da solicitação da ABTB junto ao IPHAN, para o reconhecimento desses teatros como Patrimônio Imaterial da Cultura Brasileira, concedido no ano de 2015.

festivais. Há eventos que investem radicalmente em proporcionar uma experiência de encontro aos artistas enquanto buscam públicos em áreas rurais e por meio de parcerias com instituições educacionais e de assistência, como é o caso do FIS, Festival Internacional de Teatro de Sombras, produzido pela Companhia Quase Cinema, na cidade de Taubaté (São Paulo). Outros melhoraram suas práticas organizacionais e visaram aprofundar seu relacionamento com a comunidade local, tanto o empresariado quanto o público direto, como o Festival Animaneco, em Joinville (Santa Catarina); e alguns deles são criados para serem pontos de encontro para artistas solo que se reúnem para se apresentar simultaneamente em espaços públicos, caso que se dá no FESTIM, organizado em Belo Horizonte pelo Grupo Girino, e na maioria dos festivais e eventos dedicados ao Teatro *Lambe Lambe*. É justo afirmar que os festivais dedicados ao Teatro de Animação no Brasil passaram da fase de serem eventos feitos primariamente para os praticantes se encontrarem e avançarem com a arte, e voltaram seus olhos para a interação com o público e com a comunidade circundante ao ponto de se tornarem empreendimentos com alguma perspectiva de retorno. Alguns deles, pelo menos.

Como será demonstrado mais adiante neste artigo, festivais e encontros dedicados às linguagens do Teatro de Animação existem hoje no país em quantidade e variedade consideráveis, ocorrendo ao longo de razoável extensão do território nacional. Um estudo dos impactos desses eventos sobre as comunidades que os recebem, em seus aspectos econômicos, sociais e culturais, pode ser capaz de apontar caminhos para a manutenção e ampliação dessa tradição de cinquenta anos, e mesmo encaminhar discussões acerca de políticas voltadas para essas atividades. Para além da valorosa, embora restrita, função de mantenedora da comunidade artística dedicada a essa forma de arte, o vigor e a longevidade da cultura de festivais de teatro de bonecos no Brasil parecem indicar potências que ainda não foram devidamente compreendidas e exploradas.

Conhecer melhor as maneiras como a difusão das formas animadas ocorrem, quais diálogos e legados deixam em diferentes configurações comunitárias são valiosas, a princípio, para a própria comunidade de artistas e produtores do Teatro de Animação, que se tornam capazes de observar sobre outros ângulos as suas contribuições e passam assim a poder trabalhar com mais propriedade para a preservação e ampliação da sua arte. Para além disso, o estudo pode tornar mais visíveis os modos pelos quais as peculiaridades do Teatro de Animação o tornam capaz de potencializar iniciativas em ação social,

educacional e em outras perspectivas, e de quais maneiras essas atividades desempenham funções regenerativas e sustentáveis, contribuindo para o desenvolvimento regional, não apenas da cultura.

No entanto, e por mais que o atual estágio deste estudo já tenha produzido dados úteis para a perseguição desses objetivos, identificar e avaliar impactos de atividades culturais é uma tarefa muito mais árdua do que se pode imaginar. Valiati evoca um aspecto eloquente da percepção comum ao apontar: “percebemos que a ciência e a cultura são fatores que proporcionam saúde mental e física, bem-estar, liberdade e, portanto, desenvolvimento” (2023, p. 9). A radical subjetividade de tais perspectivas impõem graves obstáculos a uma percepção mais concreta da capacidade que cultura e a arte têm de promoverem esses tratos em âmbito coletivo. Crossick e Kaszynska (2022) compilam estudos que buscaram relacionar o que definiram como *engajamento cultural* (ou seja: a dedicação de indivíduos a atividades de produção e/ou apreciação artística) com o desenvolvimento de empatia, autoconhecimento e percepção da diversidade humana, ainda que apontem as dificuldades em quantificar tais resultados.

Nos tempos que correm, e por diversos motivos, tem se tornado bastante usuais discussões e tentativas de medição econômica das atividades culturais, transfiguradas em indicadores tais como o PIB da Cultura⁵, calculado no contexto do Brasil, e práticas semelhantes observadas em países do Reino Unido, por exemplo. O entendimento de que as atividades culturais se constituem em parcela considerável da economia, gerando emprego e desenvolvimento, estimulando atividades produtivas e comerciais e qualificando outras atividades tais como a educação e a indústria, aponta para a possibilidade de tornar palpáveis seus prováveis resultados, incorporados ao cálculo das atividades produtivas. Klamer reconhece a importância da atividade cultural para a economia, mas discute a tendência de valoração da cultura por critérios eminentemente econômicos com certa dose de acidez:

Os argumentos econômicos estão na moda, e os defensores dos subsídios a arte gostariam de poder alegar que sua arte tem contribuições econômicas consideráveis. Se um subsídio a um museu ou festival se traduz em empregos e renda para a economia local eles teriam mais uma boa razão para concedê-lo. Os economistas são os

⁵ PIB da Cultura se trata de uma medida econômica que quantifica o valor total de bens e serviços produzidos pelas atividades em cultura em uma localidade, em recortes usualmente anuais. No Brasil esse cálculo é realizado pelo Observatório Itaú Cultural (Fundação Itaú) e o Ministério da Cultura.

beneficiários imediatos desse raciocínio pois são eles que fazem os cálculos (Klamer, 2022, p.91).

Não restam dúvidas de que as atividades culturais se encontram incorporadas ao panorama da economia, e que a cultura pode ser entendida como um setor capaz de produzir desenvolvimento. No entanto, e de acordo com argumentos de autores como Klamer e Throsby, o cálculo eminentemente econômico é insuficiente, e potencialmente problemático, para a discussão do impacto das atividades culturais. Essas críticas se ancoram nas concepções de valor cultural, que consistentemente escapam aos mecanismos de quantificação e percepção atribuídos aos cálculos do valor econômico. Throsby desdobra o valor cultural potencial de uma obra de arte em seis aspectos: estético, espiritual, social, histórico, simbólico e de autenticidade (Throsby, 2022, p.:29-30), ao passo que Crossick e Kraszynka (2022) relacionam a capacidade de promover transformações individuais (tais como o desenvolvimento de atos de empatia e ampliação do repertório experiencial) como sendo um componente-chave do valor cultural de uma obra ou ação. Claro, é lícito argumentar que o investimento em tais valores pode produzir impactos sobre o desenvolvimento econômico regional, manifestos na construção de identidade, na manutenção de comunidades e grupos, nas colaborações com o aparato educacional e no fomento à criatividade e resolução de problemas. O que precisa restar como claro é que tais desenvolvimentos possuem valores em si mesmos, e não se submetem ou se resumem aos resultados numéricos da economia financeira.

Documentos recentes sobre política cultural na Escócia⁶ e no País de Gales⁷, adaptam uma estrutura contábil de John Elkington, para estabelecer um sistema que interliga os âmbitos cultural, social e econômico sob a forma de um *triple bottom line*, (ou tripé de balanceamento), para identificar o espaço da influência positiva da implementação de políticas voltadas ao desenvolvimento das atividades culturais. Essa escolha parece, ao menos por hora, definir com mais segurança o campo de impacto de atividades em cultura, como festivais de teatro de bonecos. Entretanto, ao aparentemente

⁶ <https://www.gov.scot/publications/policy-statement-creative-industries/pages/4/> . Última consulta: 12/02/2025.

⁷ <https://www.gov.wales/sites/default/files/publications/2019-06/culture-and-poverty-harnessing-the-power-of-the-arts-culture-and-heritage-to-promote-social-justice-in-wales.pdf> . Última consulta: 12/02/2025.

desviarmos da armadilha de redução dessa influência ao cálculo econômico, deparamo-nos com um desafio metodológico considerável.

O desenvolvimento de ferramentas de coleta e parâmetros analíticos que consigam identificar e avaliar os impactos de ações em cultura demandam alta amostragem e atenção estrita a inúmeras variáveis. Crossick reconhece que a abordagem qualitativa tende a oferecer mais subsídios a esses entendimentos do que a medição direta de ações e resultados:

A pesquisa qualitativa costuma ser a maneira mais eficaz de captar o que muitas vezes são experiências complexas e cheias de nuances. Os estudos de caso sobre a arte no sistema de justiça criminal e o apoio aos cuidadores na área de saúde oferecem exemplos concretos de processos bastante amplos. Eles reforçam o argumento de que a distinção entre intrínseco e instrumental em relação ao valor cultural é analiticamente inútil porque os 2 se entrelaçam de forma muito clara. Obviamente ter o foco em como os indivíduos são afetados não é tudo, e pode não ser suficiente (Crossick, 2022, p.52).

No caso dos festivais de Teatro de Animação no Brasil há um volume respeitável de eventos produzidos ao longo de uma grande extensão do território do país, como será demonstrado mais adiante, em cidades que vivenciam realidades diferentes em termos de economia, sociedade e cultura. Essas realidades locais são determinantes sobre a forma como os festivais são realizados e como estabelecem relacionamentos com a comunidade à sua volta, com grande impacto sobre a seleção de artistas e performances, mas também sobre estratégias de gerenciamento, meios de financiamento e interação com o público.

Essa diversidade é adicionada ao desafio de se buscar ferramentas e parâmetros para avaliar como esses eventos podem afetar as realidades locais e como isso pode ser rastreado em uma perspectiva nacional. Outro grande desafio a ser enfrentado por este estudo está justamente no levantamento e na organização de dados. Espalhados ao longo de um país continental, os festivais são, em grande parte, resultados de iniciativas de pequenos coletivos e de artistas, que não cultivam o hábito de registrar dados como quantidade de público e características demográficas. A pesquisa precisava, assim, encontrar meios de recuperar, ou iniciar uma tradição de coleta e organização dos dados cuja análise responderiam às suas questões.

Pareceu a mim que qualquer tentativa séria em direção a esses objetivos deveria começar por uma etapa descritiva de mapeamento dos festivais brasileiros de Teatro de Animação, com a coleta de dados básicos: quantos estão ativos, onde ocorrem, como se

sustentam e quais as suas linhas curatoriais. Este seria o primeiro passo de uma caminhada mais longa do que a inicialmente planejada.

O mapa

Ao final de 2023 a ABTB – UNIMA Brasil realizou um levantamento de festivais de Teatro de Animação entre seus associados, em que organizadores de festivais preencheram voluntariamente um formulário a partir do sistema Google Forms®. Esse primeiro esforço serviu como ponto de partida para a pesquisa que este artigo relata parcialmente, que se encarregou de buscar ampliar o levantamento já feito. Para isso, primeiramente, os eventos registrados foram selecionados a partir de critérios de inclusão e exclusão⁸, que buscaram identificar quais festivais e encontros se encontravam ativos, e quais poderiam ser considerados eventos de dedicação exclusiva ou preferencial às linguagens do Teatro de Animação. Em seguida, foram adicionadas perguntas ao formulário original, e se iniciou um esforço de busca ativa, o que ampliou a quantidade de eventos levantados. Ao final de agosto de 2024, a pesquisa listava 52 festivais de teatro de bonecos ativos ao longo de 15 dos 23 estados brasileiros, organizados por lugar (estado; região), ano da primeira edição, número de edições, período do ano, estilos de marionetes, meios de financiamento, presença de seminários e atividades de formação, e interações com sistemas educacionais⁹.

O processo de levantamento serviu em grande medida para confirmar o quanto de trabalho ainda precisa ser realizado para que possamos chegar a uma compreensão dos impactos dessas ações, é verdade. Ainda assim, os dados conseguidos até o momento revelam bastante sobre o panorama dos festivais de teatro de bonecos no Brasil, e já oferecem informações que podem animar discussões, tanto sobre o valor dessas ações, quanto a respeito de alternativas para a preservação e ampliação dos sistemas de circulação do Teatro de Animação no Brasil.

⁸ Os critérios adotados foram: se o festival apresenta dedicação exclusiva ou preferencial às linguagens do Teatro de Animação, e se encontra ativo. Considerando os impactos prolongados da Pandemia COVID-19 sobre os setores de cultura e eventos, foram considerados ativos os festivais com última edição realizada até o ano de 2022, ou com ações de produção já realizadas para realização ao longo do ano de 2025.

⁹ O levantamento foi organizado sob a forma de um e-book de acesso gratuito intitulado Festivais Brasileiros de Teatro de Animação: um mapa (2024). Seu lançamento está previsto para o mês de maio de 2025, pela editora Pimenta Cultural.

O processo de coleta de dados complementares sobre cada festival e encontro se deu, primordialmente, mediante contatos telefônicos, o que se revelou uma ferramenta útil, combinando aspectos quantitativos e qualitativos de aquisição das informações. Um bom exemplo dos benefícios dessa escolha é que o contato direto com programadores e organizadores permitiu que o preenchimento do questionário fosse complementado, no mais das vezes de maneira espontânea, com dados sobre a história de cada evento, exemplos de experiências relacionadas aos itens do questionário, e mesmo informações sobre outros eventos similares, ativos ou não.

A pesquisa considera respeitável o número levantado de cinquenta e dois eventos dedicados ao Teatro de Animação ativos no território brasileiro no ano de 2024, sobretudo se levarmos em consideração que há a presença de teatros de bonecos em eventos que não se dedicam exclusivamente a essas linguagens (tais como festivais de artes para a infância, de teatro, de teatro de rua, dentre outros), junto aos impactos ainda perceptíveis da Pandemia COVID-19 (2020-2021) sobre setores de cultura e eventos.

Mais que isso, o trabalho de coleta de dados junto a artistas e produtores comprova o fato de que o volume de eventos registrados se encontra encadeado a um panorama histórico de eventos que remonta, provavelmente, desde o momento fundacional do moderno teatro de bonecos mencionado ao início deste artigo.

Independente da compreensão de que o trabalho de mapeamento se constitui num estágio bastante introdutório do esforço de identificação e entendimento dos impactos dos festivais de teatro de bonecos, este vem se mostrando valioso, e não apenas como subsídio aos estudos específicos desta pesquisa. O mapa vem se revelando útil para conhecer dados específicos sobre o panorama dos festivais brasileiros de Teatro de Animação. Alguns eram de alguma forma esperados, como o fato de que o estado mais rico do país, São Paulo, é aquele com o maior número de eventos (15%), superando estados das regiões Sul e Nordeste, que são os repositórios mais relevantes de tradições bonequeiras no país. Estes seriam os estados da região Sul, devido às influências sofridas pelas migrações europeias do século XX, principalmente alemãs, italianas e polonesas, e os estados da região Nordeste devido à sua rica tradição de bonecos populares, presente em diversos estados dessa região.

Independente da compreensão de que o trabalho de mapeamento se constitui num estágio bastante introdutório do esforço de identificação e entendimento dos impactos dos

festivais de teatro de bonecos, este vem se mostrando valioso, e não apenas como subsídio aos estudos específicos desta pesquisa. O mapa vem se revelando útil para conhecer dados específicos sobre o panorama dos festivais brasileiros de Teatro de Animação. Alguns eram de alguma forma esperados, como o fato de que o estado mais rico do país, São Paulo, é aquele com o maior número de eventos (15%), superando estados das regiões Sul e Nordeste, que são os repositórios mais relevantes de tradições bonequeiras no país. Estes seriam os estados da região Sul, devido às influências sofridas pelas migrações europeias do século XX, principalmente alemãs, italianas e polonesas, e os estados da região Nordeste devido à sua rica tradição de bonecos populares, presente em diversos estados dessa região.

Figura 1 – Mapa da distribuição dos Festivais por estado brasileiro

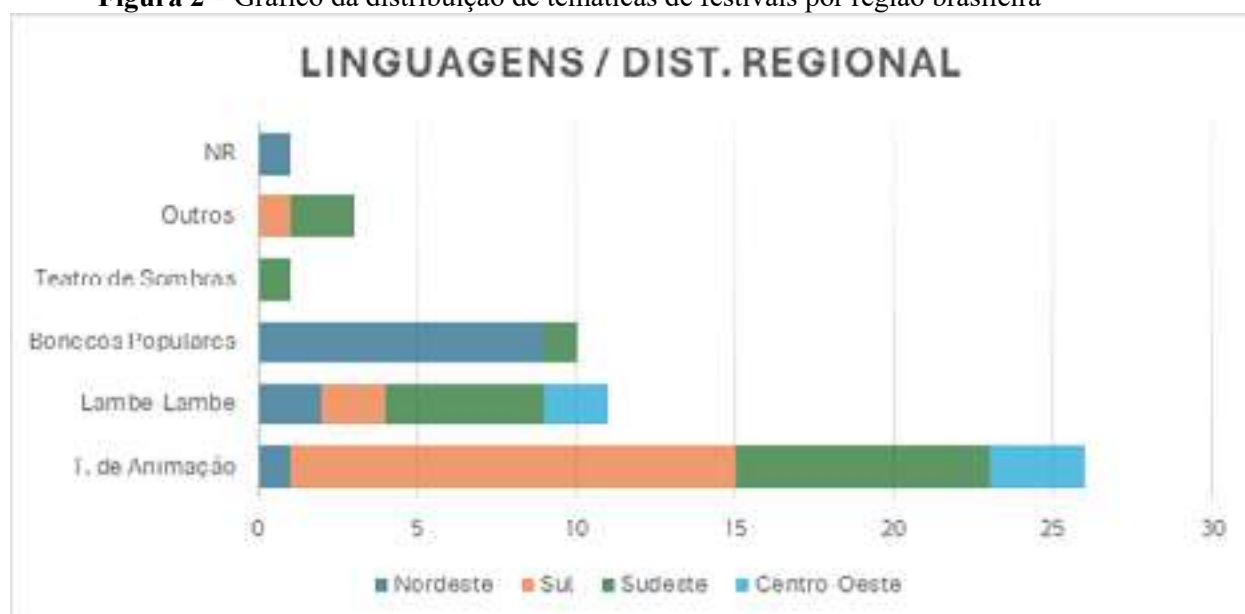


Fonte: elaborado pelo autor, 2024.

Em termos de repertório, o mapeamento mostrou que 21% dos festivais de marionetes ativos no Brasil são dedicados exclusivamente ao Teatro Lambe Lambe, um tipo de espetáculo em miniatura apresentado a uma única pessoa por récita, desenvolvido pelas artistas e professoras Ismine Lima e Denise di Santos. Se olharmos para um quadro em que festivais abertos a todos os tipos de marionetes também admitam os artistas do Lambe Lambe, isso pode revelar um tipo de dominância que merece uma reflexão mais aprofundada.

Quando se trata Teatros de Bonecos Populares do Nordeste Brasileiro, não é surpresa que a maioria dos festivais dedicados exclusivamente a eles ocorra em estados da Região Nordeste, onde tiveram sua origem. O único evento dedicado apenas aos bonecos populares brasileiros fora do Nordeste acontece em São Paulo. O dado surpreende, não tanto pela influência da cultura nordestina, mas pela não incidência de evento similar no Distrito Federal, onde além da alta afluência populacional do Nordeste, ocorre de constar no processo de reconhecimento de Patrimônio Imaterial (2014) como único não pertencente à Região Nordeste.

Figura 2 – Gráfico da distribuição de temáticas de festivais por região brasileira



Fonte: elaborado pelo autor, 2024

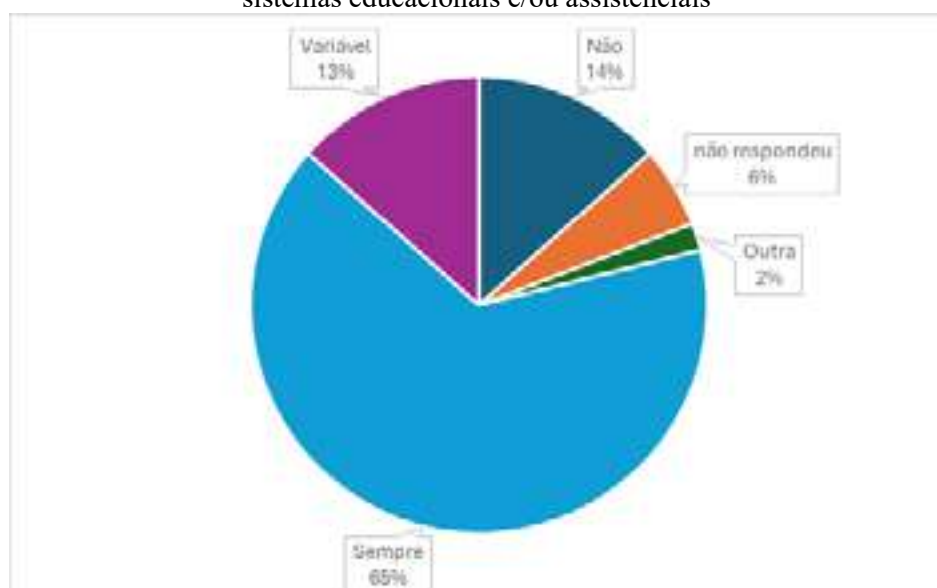
O mapa de festivais de Teatro de Animação aborda ainda muitos outros aspectos tais como duração dos festivais, épocas do ano preferenciais, modelos de financiamento, linguagens preferenciais, atividades desenvolvidas e personalidades proponentes. Espero ter conseguido demonstrar o quanto essa iniciativa inédita pode oferecer informações que permitam a preservação e o desenvolvimento do circuito de festivais, um sistema de circulação imbricado ao Teatro de Animação brasileiros desde as suas origens modernas.

Um dos dados mais consistentes entre os levantados se refere à existência de ações de integração dos festivais com escolas, sistemas educacionais e/ou entidades assistenciais. Entre ações consistentes, eventuais, ou articuladas em arranjos específicos, 81% dos eventos participantes do levantamento declararam estabelecer acordos para

desenvolver atividades junto aos sistemas escolares e de atendimento a grupos com necessidades especiais (Figura 3). A princípio essa consistência pode ser pensada em articulação ao levantamento dos modelos de financiamento dos eventos, que apontam alta participação de políticas governamentais sob a forma de leis de incentivo, editais de apoio e prêmios, que geralmente solicitam ações dessa natureza como contrapartida parcial ao apoio.

Outra discussão a respeito da alta incidência de ações de articulação dos festivais com os sistemas educacionais e assistenciais têm relação com a grande afinidade dos teatros de bonecos com a educação e a infância, em termos temáticos, de metodologia poética, mas também pela versatilidade dos seus formatos, que permitem maior presença das suas linguagens em espaços alternativos e precários, como salas de aula, refeitórios e pátios.

Figura 3 – Gráfico da distribuição dos Festivais por presença de ações de integração com sistemas educacionais e/ou assistenciais



Fonte: elaborado pelo autor, 2024.

Foi assim que o trabalho de levantamento dos Festivais de Teatro de Animação brasileiros ativos no ano de 2024 encaminhou a compreensão de diversos aspectos da realidade (ainda que momentânea) desses sistemas de circulação, ao mesmo tempo em que abriu a possibilidade de se construir metodologicamente um caminho para a compreensão do impacto dos festivais, tendo a escola como o ambiente a partir do qual esse estudo pode ser realizado.

A escola propicia maior segurança e confiança para o levantamento de dados que, quando subordinados a processos de prestação de contas de programas de subvenção são ainda submetidas a outras instâncias de verificação. Conduzida com as devidas precauções metodológicas e observância da ética, a pesquisa a partir das escolas pode oferecer, além dos dados amplos, confiáveis e que permitem razoável recuperação de eventos anteriores, o que pode oferecer novas pistas quanto ao desvelamento dos impactos dos festivais estudados. A escola se oferece, ainda, como um espaço que oferece uma visão bem mais nítida das prováveis transformações proporcionadas por eventos de periodicidade consistente, do que o panorama do público em geral, ou mesmo do amplo escopo do desenvolvimento regional. A razoável literatura existente sobre o Teatro de Animação na escola é bastante suficiente para caracterizar essa interação, bem como as suas potências. Essa discussão pode apontar caminhos que conduzam a novas perguntas e ferramentas, e abrem caminhos para a verificação dos valores prováveis dos Festivais de Teatro de Animação, justamente em um dos ambientes mais propícios a esse exercício.

Enquanto festivais com registros de público em ações de interação com sistemas educacionais vem sendo mapeados, compreendemos a necessidade de dar continuidade ao trabalho do mapa de festivais brasileiros de Teatro de Animação. Alternativas para a busca de recursos e ampliação de equipe que permitam levantamentos bienais já estão sendo estudadas, e reconhecemos a necessidade do aperfeiçoamento das ferramentas de coleta e análise utilizadas até o momento. Um projeto de pós-doutorado inicialmente pensado para durar algo entre 12 e 16 meses vai aos poucos se tornando um trabalho para décadas de dedicação. Em um país anestesiado para a arte e o conhecimento, tão pouco afeito aos seus pesquisadores e artistas, seria de uma ousadia tremenda tentar contar para as pessoas de que maneira as suas vidas poderiam ser transformadas por algo tão singelo quanto teatro de bonecos. Um passo após o outro.

REFERENCIAS

ABRAMOVICH, Fanny. 1980 – *XIII Festival Internacional de Teatro de Bonecos da UNIMA*. **Revista MAMULENGO**. n. 10. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, 1981. p. 33-34. Disponível em: <https://abtbcentrounimabrasil.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/06/mamulengo-nc2ba10-1981.pdf> . Acesso em 20/02/2025.

BRAGA, Humberto. *O papel dos Festivais de Teatro de Bonecos na formação do ator animador brasileiro*. **Móin-Móin. Revista de Estudos sobre teatro de formas animadas**.

Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC. Ano 05, vol.6, 2009. pp.: 105 - 121. Disponível em:
<https://revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701062009103/7970>.
Acesso em: 20/02/2025.

_____. *Aspectos da história recente do Teatro de Animação no Brasil*. **Móin-Móin. Revista de Estudos sobre teatro de formas animadas**. Florianópolis: SCAR/UDESC. Vol.2, n.4. 2007. pp.: 243 - 274. Disponível em:
<https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034702042007243/8067>.
Acesso em: 20/02/2025.

CROSSICK, Geoffrey; KASZYNSKA, Patrycja. *Entendendo o valor da arte e da cultura: o indivíduo reflexivo*. In: VALIATI, Leandro (org.). **Economia da cultura e indústrias criativas. Fundamentos e evidências** (Tomo 1). São Paulo: Itaú Cultural; WMF Martins Fontes, 2022. p.: 51-88.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Prêmio Teatro de Bonecos Popular do Nordeste**. Mamulengo, Cassimiro Coco, Babau e João Redondo. Brasília: IPHAN, 2016.

KLAMER, Arjo. *O valor da cultura*. In: VALIATI, Leandro (org.). **Economia da cultura e indústrias criativas. Fundamentos e evidências** (Tomo 1). São Paulo: Itaú Cultural; WMF Martins Fontes, 2022. p.: 89-112.

Revista MAMULENGO. n.1. Guanabara: Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, 1973. Disponível em: <https://abtbcentrounimabrazil.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/06/mamulengo-nc2ba1-1973.pdf>. Acesso em: 28/10/2024.

Revista MAMULENGO. n.4. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, 1973. Disponível em: <https://abtbcentrounimabrazil.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/06/mamulengo-nc2ba4-1975.pdf>. Acesso em: 28/10/2024.

PIB da Economia da Cultura e Indústrias Criativas: a importância da Cultura e da criatividade para o Produto Interno Bruto brasileiro. **Painel de dados Observatório Itaú Cultural**, 2023. Disponível em:
<https://www.itaucultural.org.br/observatorio/paineldedados/publicacoes/boletins/pib-da-economia-da-cultura-e-das-industrias-criativas-a-importancia-da-cultura-e-da-criatividade-para-o-produto-interno-bruto-brasileiro?form=MG0AV3>. Acesso em: 20/05/2025.

PIRAGIBE, Mario. *O que os pequenos formatos têm a ver com os caminhos da formação em Teatro de Animação do Brasil de hoje?* **Móin-Móin. Revista de Estudos sobre teatro de formas animadas**. Florianópolis: UDESC. V.2, n.30, 2024. p.: 116-136 - 121. Available:
<https://revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/26039/17753>. Acesso em 06/12/2024.

SHIACH, Morag. *Um “acordo setorial” e um precariado criativo: moldando a política de economia criativa no Reino Unido desde 2010*. In: VALIATI, Leandro (org.). **Economia da cultura e indústrias criativas. Políticas públicas, evidências e modelos** (Tomo 2). São Paulo: Itaú Cultural; WMF Martins Fontes, 2023. p.13-32.

THROSBY, David. *Teorias do valor*. in: VALIATI, Leandro (org.). **Economia da cultura e indústrias criativas. Fundamentos e evidências** (Tomo 1). São Paulo: Itaú Cultural; WMF Martins Fontes, 2022. p. 19-50.

VALIATI, Leandro. *Introdução*. In.: VALIATI, Leandro (org.). **Economia da cultura e indústrias criativas. Políticas públicas, evidências e modelos** (Tomo 2). São Paulo: Itaú Cultural; WMF Martins Fontes, 2023. p.9-11.

VELLINHO, Miguel. *Festivais de Teatro de Animação no Brasil (2000 - 2009)*. **Móin-Móin. Revista de Estudos sobre teatro de formas animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC. Ano 6, n.7, 2010. p.: 208-222.

FLIPELÔ E A MALEABILIDADE DA DEMOCRACIA

Joice de Oliveira Faria¹

RESUMO: A literatura é um meio de transformação social e por ela pensamos a sociedade. As escritas ressoam confirmando a produção de sentimentos que transpassa a subjetividade do leitor que identifica na literatura uma produção artística baseada na palavra como forma de transformação do sujeito. Os recursos para acesso ao livro e as experiências produzidas por ele são inúmeras, mas vamos nos atentar às que ocorrem por via dos festivais literários. Sendo assim, a proposta é investigar as dimensões histórico-política e estética da Festas Literária Internacional de Salvador (FLIPELÔ), estimulando a reflexão acerca da democratização, financiamento, território e cultura.

PALAVRAS-CHAVE: Festas Literárias, Neoliberalismo, Território, Democracia

Sobre as Festas Literárias e a Flipelô

Ao analisar o índice de leitura no Brasil, publicado em 2024, nos deparamos com a realidade de que mais da metade da população brasileira não leu um livro inteiro. As estatísticas apresentadas na pesquisa Retratos de Leitura² revelam que 7 milhões de pessoas deixaram de ler em 2024. Os dados por região de leitores são: Norte (3,38%); Centro Oeste (3,81%); Nordeste (2,88%); Sudeste (4,45%) e Sul (4,96%). Identificaram que o livro mais lido entre as pessoas que não estão estudando é a bíblia e entre os estudantes são os contos. No entanto, diante desta realidade, existe um contraponto: o crescimento dos eventos literários como bienais, feiras e festas literárias. Eles estão se multiplicando e fortalecendo o impacto econômico através da indústria do livro.

Estas realidades marcam um contraste de movimentos que deveriam seguir na mesma direção, ou seja, se os eventos literários estão crescendo, o índice de leitura também deveria crescer, mas foi exatamente o contrário. Entende-se também que o possível aumento dos eventos literários acarretaria no crescimento da circulação das literaturas brasileiras em território nacional, nas suas periferias e entre as literaturas clássicas. O que não impede a existência de outros interesses envolvendo estes eventos.

¹ Doutoranda Literatura e Cultura - UFBA - joicefaria.lit@gmail.com

² Pesquisa aponta que mais da metade dos brasileiros não lê livros — Rádio Senado

Não são somente os intelectuais, leitores e escritores que são beneficiados pela experiência de uma Festa Literária, existem outros grupos que se interessam pelo debate da arte e cultura e outros que, acima de tudo, lucram com a existência das Festas Literárias, como as redes de hotéis, restaurantes, *big techs*, mercado editorial, comerciantes locais, Estado. Cada um da sua forma e dentro da sua margem de lucro.

[...] o festival literário não tem sido entendido como uma referência nos debates literários, embora opere, num sentido amplo, como um significante para o campo literário. Os festivais literários são espaços em que autores e leitores se identificam entre si e em que esses autores e leitores, ao lado de editores, diretores de festivais, governos e patrocinadores, competem por legitimidade por meio da aquisição de capital cultural, social e econômico (WEBER, [Apud] DAMATTA, 2018, p. 32)

Muitas vezes as Festas Literárias são espaços ambíguos de disputa de poder: de um lado, a representação do capitalismo e do outro, manifestação do pensamento crítico. Sobre estes interesses surgem críticas apontadas por intelectuais que acreditam que estes festivais são eventos de marketing feitos estrategicamente para divulgação de escritores e editoras com o objetivo de movimentar o mercado editorial. Suzana Vargas em artigo para o Jornal O Globo, afirma que:

Eventos não levam ninguém a ler mais ou a comprar mais livros. Eventos literários, sejam eles festas, feiras, bienais com maior ou menor projeção nacional, são fenômenos de marketing. Ou seja: eventualmente ouve-se falar num produto chamado livro, em seus autores, como quem anuncia uma nova marca de refrigerante. O cidadão escuta através da mídia que livros são essenciais, que ler faz bem, acontece às feiras, as escolas se movimentam, as prefeituras distribuem o vale livro ou que nome tenha essa ajuda essencial dos órgãos envolvidos. Na verdade, feiras e eventos cumprem essa missão de popularizar o objeto livro, divulgar alguns nomes da produção literária nacional e internacional, mas são, (...), eventuais. (VARGAS, 2015)³.

É importante pontuar que as Festas Literárias, bem como bienais e feiras, estão ligadas a interesses que não necessariamente têm a ver com a promoção da leitura ou com o aumento do índice de leitura dos brasileiros, mas há nelas um interesse em promover cultura, em fazer circular nomes de escritores que são promessas do mercado. Destaco também a promoção de temas públicos ou que interessam ao grande grupo de leitores ou pesquisadores como as pautas ambientais, da população LGBTQIA +, pautas indígenas,

³ O que se festeja nas festas literárias? - Jornal O Globo

negras, de segurança pública e outros temas. Os debates da pós-cultura invadiram o mercado e os empresários começaram a investir mais nesses nichos editoriais porque entenderam que há um grande corpo público consumidor.

A existência dessa diversidade cultural é simbólica, sobretudo em uma Festa Literária, quando isso acontece é o resultado da tentativa de contribuição para formação de cultura mais democrática, criando e reforçando valores comuns, através da discussão das culturas identitárias e da diversidade cultural na perspectiva de dialogar com diferentes grupos sociais.

Festas Literárias são o lugar da troca e do contato entre o novo e o antigo. Estes eventos funcionam como pontes que, quando atravessamos, nossos olhares se cruzam. Elas ainda proporcionam essa sensação comum de universalização do sentimento, das trocas de afetos, olhares, da experiência. O leitor-espectador é marcado pela emoção do encontro com seu autor preferido em um momento único e quase que particular que é quando consegue apertar a mão dele e pegar no livro que acabou de ser autografado, onde a tinta está fresca e a página precisa ficar aberta para a mensagem não borrar. As Festas Literárias nos proporcionam aquela cervejinha gelada depois de uma mesa que desestabiliza com as nossas emoções. Os shows, as trocas de sorrisos e de afetos nos possibilitam diluir aqueles desafios ou aquela discussão acalorada.

A literatura brasileira que se promove nestes espaços é carregada de experiências que traduzem os movimentos de quem está presente no mundo e se relaciona com ele, são escritas que denunciam a resistência de povos, que falam de amor, são escritas capazes de traduzir as linguagens de um país particular que se faz muitos, culturalmente rico e desobediente na sua forma de fazer cultura, porque somos atravessados por uma diáspora significativa, considerando a história de violência que marca a fundação no nosso país. É fundamental que esta literatura brasileira seja mediada pela presença de escritores que traduzam esse Brasil de múltiplas linguagens e subjetividades, neste intercâmbio promovido pelas Festas e Festivais Literários entre e com outros países.

Estes eventos têm uma função social e suas trajetórias são desenhadas através da literatura, mas nas programações incluem apresentações teatrais, performances, minicursos e outras experiências de linguagem artística. Esse é talvez um modo muito particular de se fazer arte no Brasil, de incluir, não apenas outras linguagens artísticas, mas a própria experiência da vida.

A Festa Literária Internacional do Pelourinho (Flipelô), em especial, busca cumprir um papel de democratização da cultura e de prática das políticas de democracia cultural, no sentido de ampliarem o acesso às atividades e aos produtos, porque as pessoas podem consumir sem necessariamente comprar e fazer troca de livros. Ela acontece desde 2017 na cidade de Salvador, capital baiana, no bairro do Pelourinho. A festa tem como objetivo valorizar a memória do escritor Jorge Amado e estimular a leitura, sobretudo, entre os jovens. O evento costuma ocupar parte dessa circunferência da cidade e as programações são distribuídas entre os espaços de patrimônios públicos, como igrejas, Casa do Benin, Teatro Sesc, Faculdade de Medicina, Casa Jorge Amado e as praças. A curadoria propõe uma programação dinâmica com a participação dos intelectuais locais em diálogos com intelectuais de outras regiões do Brasil e exterior. Como boa parte dos eventos literários, a Flipelô recebe apoio de uma livraria oficial, a LDM, mas também conta com a participação da Casa das Editoras Baianas, que também oferece uma programação especial. Na rua, em frente a Casa Jorge Amado, a organização costuma montar um palco com shows e na Praça Terreiro de Jesus, a organização junto com algumas instituições, articulam atividades como coleta e distribuição de livros usados, distribuição de mudas de plantas e a Fundação Pedro Calmon leva uma biblioteca itinerante⁴.

A Flipelô carrega na sua identidade a Bahia, não somente pela presença dos intelectuais baianos, mas por agregar e articular uma ponte com outras áreas de conhecimento, ao mesmo tempo que o cotidiano do bairro é explorado: a roda de capoeira acontece normalmente no Terreiro de Jesus, a Cantina da Lua está aberta durante o horário de almoço tocando partido alto, as baianas de acarajé nas ruas com seus tabuleiros, as trancistas trabalhando entre as ruas e os meninos fazendo as pinturas da Timbalada.

Os desafios de democratizar uma festa literária na Pérola Negra do Atlântico

A fim de dar continuidade ao debate sobre as políticas culturais na Flipelô vale um passeio pelo contexto histórico de Salvador. Sua história é marcada por narrativas violentas, com costumes que correspondem a signos que remontam o período da escravidão e marcam a subjetividade dos negros que moram na cidade, mas que, diante

⁴ Fundação Pedro Calmon leva Biblioteca Itinerante e projeto Leve e Leia para a Flipelô - Secom GOVBA

desta realidade, elaboraram modos de “fugitividade”⁵, meios de anarquização da condição do sujeito negro, através da subversão das políticas impostas no contexto. Aqui uso como exemplo a experiência com as igrejas católicas, que impunham sua religião e repudiavam as pessoas de manifestarem suas práticas religiosas e as pessoas negras se (re)organizaram para continuar (r)existindo a partir das suas experiências religiosas.

Dentro deste contexto é importante a reflexão sobre a presença dos aspectos de violência que marcam o cotidiano das pessoas que vivem na capital baiana, que é também reforçado por um processo de manutenção perpetuação de lógicas que desumanizam o sujeito negro através da negação ou precarização de serviços, incluindo a questão de acesso às culturas. Qualquer tentativa de dificultar esse acesso tem a ver com a desumanização de um grupo. O intelectual Achille Mbembé cunha o conceito de necropolítica como estratégia atualizada de:

destruição máxima de pessoas e de criação de “mundos de morte”, formas novas e únicas de existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o status de “mortos-vivos”. (MBEMBE, 2016, p.146)

A percepção é que a precarização dos serviços públicos é um meio que as instituições públicas e privadas têm de lucrar. Assim os serviços oferecidos são instáveis, como saúde, educação, transporte público e cultura. Eles estão disponíveis para população, mas quais os meios de acesso a estes sistemas, quais as facilidades e os embates de uso desses recursos? Se olharmos para a geocultura como uma disputa de quem tem acesso à cultura no território ou espaço, poderemos emergir em um debate profundo sobre quem tem direito à cidade a partir do uso dos espaços públicos como bens de cultura.

Quem são as pessoas que frequentam a Flipelô? Como ficaram sabendo do evento? Onde elas moram? Qual o transporte que usaram para chegar até o pelourinho? Quanto tempo levaram para chegar?

Marilena Chaui complementa, a partir de uma reflexão sobre o abandono das políticas sociais como prática do Estado. Segundo a intelectual, no Brasil:

o neoliberalismo significa levar ao extremo a polarização carência-privilegio, a exclusão sócio-política das camadas populares, a desorganização da sociedade civil como massa dos

⁵ Conceito criado por Moten, Fred; Harney, Stefano, que explora a capacidade do sujeito de elaborar tecnologias para sobreviver. Texto: Pretitude e Governança.

desempregados, a natureza oligárquica e teológica da política, o autoritarismo social e o bloqueio à democracia (CHAUI, 1994.p, 78)

Até que ponto estes espaços realmente são democráticos, para além de como o público chega no local, mas quando ele chega, como é recebido? Como manter o vínculo depois que a festa acaba? A democracia é uma condição virtuosa para o desenvolvimento da cultura, ela é parte da sociedade e se transforma de acordo com as demandas sociais, mas a democracia não abraça a todos, ela não é “universal”, ela existe porque existe a autocracia.

A Flipelô está localizada na região central e no seu entorno existem becos, vielas, comunidades e toda uma diversidade linguística e cultural que habita no mesmo espaço que centro histórico, local que cotidianamente recebe milhares de turistas do mundo inteiro. Essas diversidades culturais se comunicam e tem a possibilidade de compartilhar o mesmo espaço de formas distintas, trazendo perspectivas diferentes, ouvindo, falando e sendo ouvido, tudo isso é possível dentro de um evento literário que pretende democrático.

Ainda assim a cidade não é acessível para todos, existe uma dificuldade de locomoção associada ao uso do transporte público pelos moradores que, mesmo com a passagem mais barata aos domingos, tem uma diminuição significativa da quantidade de transportes públicos que circulam pela cidade nesse dia. Por que o fluxo de transporte público diminui aos finais de semana? Como se dá essa relação extrema entre o trabalho e o lazer (cultural)? Considero como lazer cultural o samba da praça, o pagodão, o passeio na praia, mas também afirmo que a população que vive na periferia precisa de teatro, cinema, museu e literatura. Inviabilizar o acesso a um determinado grupo é reduzi-lo à condição de desumano e instaurar um tipo de polarização, isso lava a condição da democracia a fragilidade. Segundo Motem e Harney:

A governança é o empregado da democracia. Quando a representação se torna obrigação de todos, quando política se torna o trabalho de todos, a democracia é trabalhada. A democracia não pode mais prometer o retorno de algo perdido no local de trabalho, mas, ao contrário, ela mesma se torna uma extensão do local de trabalho. E nem mesmo a democracia pode conter a governança, mas é apenas uma ferramenta em sua caixa. (MOTEN. HARNEY, 2019.p,120)

A governança é a comunicação de todas as formas institucionais e ela emprega a democracia quando todo esse sistema comunicacional funciona organicamente. O

professor Albino Rubim⁶ diz que se a sociedade está sendo invadida pelas relações de poder, é necessário que a democracia seja ampliada, ela não pode ser restrita ao Estado. Nesse sentido, a Festa literária inclui e distribui e ela forma um corpo público que se move a partir de um centro que é a literatura. Entretanto, para que este movimento aconteça, são necessários recursos que chegam através das leis de incentivo, patrocínios e apoios, contribuindo para que estes eventos aconteçam e sejam divulgados. Atualmente, a Flipelô é um evento que recebe apoio por meio das leis de incentivo fiscal, segundo Luana Vilutis, trata-se de um

fazerem o investimento cultural que, no caso brasileiro, em sua maioria são empresas mecanismo que permite empresas e pessoas físicas destinarem parte de seus impostos para financiar projetos culturais aprovados previamente em comissão específica de avaliação, podendo deduzir do Imposto de Renda uma parte ou 100% do valor investido. Os recursos não são oferecidos diretamente pelo Estado, mas ele concede o incentivo fiscal para terceiros (VILUTIS, 2024.p,42).

Abaixo destaquei o folder da Flipelô do ano de 2024 que destaca quem são os patrocinadores e quem são os apoiadores. O principal deles é o Nubank que está com nome em destaque na parte de cima, ao lado do Ministério da Cultura e também é o primeiro da fileira dos patrocinadores, com destaque no tamanho da fonte, o que indica que esta empresa foi a que fez o maior investimento.

⁶ Aula de Políticas Culturais no programa de Pós-Cultura da Universidade Federal da Bahia. 15/10/2024

Imagem 1



Fonte: MinC

Muitas empresas são responsáveis pela realização da Flipelô e contribuem financeiramente ou dando outros tipos de suporte como apoio para fechar as ruas, fornecimento de água e tantas outras demandas que uma festa literária exige.

Obviamente esta não é uma crítica aos apoios, sem eles inúmeras ações culturais e sociais não existiriam no Brasil, mas é um ponto de imponderação sobre a realidade que está sendo construída nas linhas da cultura, como grandes empresas estão tomando o papel do Estado e investindo, mas também decidindo o que “vale” ser financiado. Chauí vai classificar essa prática no Brasil como neoliberal:

que identifica cultural e evento de massa, consagra todas as manifestações do narcisismo desenvolvidas pela mídia, e tende a privatizar as instituições públicas de cultura deixando-as sob a responsabilidade de empresários culturais (CHAUI, 1994,p, 81)

Quem é responsável pela manutenção da “instituição cultura”? O que estes responsáveis compreendem como cultura e qual a importância dela para a população

brasileira? Talvez os princípios do Estado brasileiro não sejam os mesmos das big techs. Nem mesmo no Brasil a ideia de cultura é universal. A “elite intelectual” brasileira costuma segregar e classificar como menor o que vem da periferia. Será que os responsáveis pelas instituições privadas têm a mesma compreensão de cultura que o seu “grupo social”?

E para este investimento, cada uma dessas empresas tem suas marcas espalhadas e sendo divulgadas até depois que a festa acaba. Ao que parece, todo mundo é beneficiado e a cultura e a economia estão sendo incrementadas. No entanto, a circulação do dinheiro e o interesse dos setores público e privado neste evento não transforma a realidade do Pelourinho ou da Cidade de Salvador, esse dinheiro e nem essa Festa chegaram no cotidiano das pessoas que moram na cidade baixa ou no bairro de Valéria.

As políticas vinculadas à perspectiva liberal baseiam-se majoritariamente na concessão de isenção tributária, por meio da qual doadores privados não apenas deduzem os seus impostos como definem o destino do financiamento, exercendo um poder discricionário sobre o que será subsidiado. (LIMA, 2013.p,13)

As políticas de financiamento à cultura chegam trazendo um contexto complexo e dual que sana uma necessidade da população de modo individual e coletivo, no que tange a transversalidade com as linguagens artísticas, no entanto estes doadores, ao definirem o destino do financiamento, definem qual cultura e arte devem ser subsidiadas e popularizadas, e isso pode ser um problema. O neoliberalismo, representado por grandes empresas, pode se movimentar em oposição à democracia.

Apesar de hoje existirem diversos mecanismos federais de financiamento à cultura, lamentavelmente essa realidade concentrada em lógicas clientelistas ainda é vivenciada em muitos municípios, o que fragiliza o aprofundamento democrático do fomento à cultura e à diversidade cultural no país (VILUTIS, 2024.p,41)

A existência desta festa no pelourinho também pode ser complexa diante do reflexo da degradação ou da gentrificação do centro histórico de Salvador que por sua vez acarreta nos modos de participação do público no evento. Existe um contexto político social de segurança pública que ultrapassa as dinâmicas das políticas culturais e paralisa a população, talvez este seja um dos motivos que justifique a ausência de um trânsito cultural entre os bairros da cidade. Há um fato que perpassa a realidade do soteropolitano,

esse constante diálogo entre a cultura da arte e a cultura da violência, talvez esse diálogo marque a subjetividade de todo brasileiro.

As intercorrências sociais que colocam a cultura da arte no confronto com essa cultura da violência reverberam em manifestações, muitas vezes públicas, que é a “fugitividade”, o modo que as pessoas encontraram de subverter e reivindicar pautas e direitos de humanidade que transformam e alteram uma lógica cartesiana de se viver e de se fazer cultura no Brasil. Transformar é o esperado e, em casos como Festas Literárias, o público normalmente faz resistência. Em 2019, a professora Geovana Xavier do Rio de Janeiro, fez uma carta aberta direcionada a Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP), chamada “Arraiá da Branquitude⁷”. O contexto era sobre a ausência de intelectuais negros na festa literária. Quais as reverberações disso para fora do Brasil? Que Brasil é esse que estamos mostrando? A carta rompeu com um padrão, e a dimensão que tomou provocou um repensar da organização para com a curadoria e curadores da Festa. Esta ação produz um repensar nas políticas que atravessam a metodologia conservadora que tem se feito horizontal na promoção do debate literário. Nesse universo de eventos literários, a FLIP é o modelo nacional de festas literárias, o que significa que as demais Festas também passaram a repensar e grande parte dos eventos literários passaram a experimentar as diversidades poéticas brasileiras.

“O Brasil é o país que tem uma neurose cultural e o seu sintoma é o racismo” Lélia Gonzalez, ela nos convoca a pensar de como é negada a identidade *ladino-amefricana* brasileira, talvez nem seja a negação, afinal existe um modo de lucro com as identidades negras, e um lucro perverso que fatura com a vida e com morte através das exaustivas tentativas de apagamento a partir de práticas de *necropolítica*⁸.

O intelectual negro brasileiro, bem como o artista que combate as violências epistemológicas que carimbam o negro como não produtor de cultura, se alimentam com os manejos da construção de novas ideias de superação dos vícios estéticos e intelectuais do racismo.

A FLUP (Festa Literária das Periferias), surgiu da demanda de espaços que desse visibilidade aos escritores da periferia, dos morros do Rio de Janeiro. Objetivo é que essas vozes sejam ouvidas e lidas entre as comunidades. Atualmente a programação inclui

⁷ Em carta aberta, professoras da UFRJ acusam Flip de promover ‘Arraiá da Branquidade’ - Jornal O Globo

⁸ Achille Mbembe. *Necropolítica* (2018)

peças mais conhecidas no mundo da literatura. Sobre esse projeto, há de se pensar sobre o deslocamento territorial, já que as pessoas convidadas ou que tem interesse no evento precisam se deslocar até a comunidade. Isso também reforça a tentativa de reconstrução desse imaginário violento da periferia porque ali também existe a produção de conhecimento, de leitura e escrita.

A falta de imaginação de que as periferias, sejam elas quais for, produzem conhecimento a partir de tecnologias retiradas destes territórios, é uma prática comum e invisibiliza, na contracorrente desta violência epistemológica, as pessoas seguem reinventando novas formas de viver em um país onde a marca da violência é constante. As Festas Literárias, principalmente as que estão fora do eixo Rio de Janeiro e São Paulo, representam essas tecnologias criadas para insurgir diante das realidades hegemônicas. Neste sentido as Festas Literárias que surgem, são carregadas de identidades que possivelmente são traçadas a partir da realidade de cada território onde o evento acontece.

Os festivais são um dos ambientes onde a ação de seus agentes tem por princípio a redefinição de uma ordem dentro de um sistema de produção cultural, em que os vínculos com participantes passam por uma rede de afetos. Refletir sobre essa rede de afetos implica compreender a identidade de um festival, de modo a avançar para além do discurso apologético enraizado na ideia de “um negócio em que todos ganham”. Para uma definição ad hoc de identidade de um festival estamos considerando as formas de dar visibilidade ao evento e de como ele é concebido por seus organizadores, que, em certo sentido, estão cientes dos conflitos de ordem estética, política e econômica que sua proposta de festival dimensiona. Questões como a profundidade com a qual o evento se integra à cultura local, o grau de irreverência e a dessacralização de instituições ou personalidades do campo literário ou acadêmico, a crítica ou favorecimento a práticas comerciais, a origem dos patrocínios e financiamentos, bem como o número de participantes são indicadores que delineiam a identidade de um festival. (FERNANDES, 2021, p.05)

Ainda com as realidades que se apresentam nas Festas Literárias, este ainda resiste como um espaço democrático, por parte dos seus leitores, das editoras baianas, dos trabalhadores locais, do soteropolitano, dos artistas e escritores baianos e outros, onde há a existência de um público social pluralista, que mesmo diante das diferenças se constituem enquanto corpos múltiplos afetados pelo poético, e como tal, buscam cada vez

mais tornar o espaço da festa literária mais democrático, mas marcar a importância de determinados grupos que sobretudo se recusam e resistem a passar por qualquer movimento que seja considerado violento ou que negue a existência de um público diverso.

Conclusão

Este texto é uma breve tentativa de traduzir parcialmente a democracia a partir da Festa Literária Internacional do Pelourinho. Inicialmente a percepção foi de que este aspecto não é fixo, a democracia pode estar presente ou não a depender das questões sociais, políticas e culturais. Essa tradução é atravessada pelo contexto racial fruto da história do Brasil, mas sobretudo da cidade de Salvador. Neste contexto outras questões que polarizam emergem, como a relação de poder entre os setores público e privado no que diz respeito ao setor da cultura. Quem é responsável pela manutenção e preservação da cultura enquanto patrimônio imaterial? A cultura é um patrimônio ou um objeto de mercado? E nós, os leitores, escritores, editoras, qual a nossa responsabilidade enquanto mantenedores da cultura literária? Estas são algumas lacunas que surgem e a partir do pensar a democracia em um evento literário realizado em uma das capitais mais negras do Brasil, através dos recursos das instituições privadas este investimento impacta uma parcela dos moradores da capital, ainda assim tem o potencial para se tornar um dos maiores eventos literários da Bahia. As reflexões direcionam a pensar que a transformação de uma sociedade pode colaborar para transformar também uma democracia.

Bibliografia:

- CHAUI, Marilena. Cultura Política e Política Cultural. **Conferência IEA-USP**- São Paulo, p. 71-84, dezembro 1994.
- DAMATTA, R. **A Casa & a Rua**: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil (Cap. 1 e 2). Rio de Janeiro: Ed. Rocco, p. 19-68, 1997
- DEWEY, J. Em busca do público. In: **Democracia Cooperativa**: escritos políticos escolhidos de John Dewey (1927-1939). Porto Alegre: Ed. PUCRS, 2008, p. 1-24
- FERNANDES, F. G. Festivais para quê? Afeto e performance na literatura. **Todas as Letras—Revista de Língua e Literatura**, São Paulo, v. 23, n. 1, p. 1-9, jan./abr. 2021. DOI 10.5935/1980-6914/eLETLT2114285

LIMA, Luciana; ORTELLADO, Pablo Ortellado; SOUZA, Valmir. O que são as políticas culturais? uma revisão crítica das modalidades de atuação do Estado no campo da Cultura. Rio de Janeiro: **IV. Seminário Internacional- Políticas Culturais**, 2013.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. Arte & Ensaios. **Revista do ppgav/eba/ufrj**. Rio de Janeiro, nº 32, dezembro 2016.

MOTTEN, Fred; HARNEY, Stefano. Pretitude e Governança. **Revista do ppgav/eba/ufrj**. Rio de Janeiro, nº 37, p.112-121, março 2019.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas culturais no Brasil**: tristes tradições. revista Galáxia, São Paulo, n. 13, p. 101-113, jun. 2007.

VILUTIS, Luana. **Economia e financiamento de cultura**. Pesquisa-Ação Agentes Culturais Democráticos. Ufba/Ufrb. Bahia, 2024.

WARNER, Michael. Públicos e Contrapúblicos. **Revista Periódico Permanente**. São Paulo, n.6, p.1-17, fev.2016.

Sites:

[Calendário 2025: As feiras, festas e eventos literários já confirmados no Brasil e no exterior | PublishNews](#)

[Apresentação Retratos da Leitura 2024 13-11 SITE.pdf](#)

CULTURA E ACESSO AO LIVRO EM NITERÓI: DESAFIOS E POTENCIALIDADES DAS POLÍTICAS PÚBLICAS

Amanda do Nascimento dos Santos Almeida¹

RESUMO: Este artigo discute a política do livro e da leitura em Niterói, analisando os desafios e as potencialidades das políticas públicas voltadas para o fomento da literatura e do acesso ao livro. A partir da atuação da Secretaria Municipal das Culturas de Niterói e do Conselho Municipal de Política Cultural, são analisadas as estratégias adotadas para promover a inclusão cultural e ampliar o acesso à literatura em diferentes territórios da cidade. Além disso, o estudo avalia o impacto de programas e editais, como o Plano Municipal do Livro, Leitura, Literatura e Biblioteca (PMLLLB), na democratização da leitura e na valorização da produção literária local. A importância da descentralização das ações e da participação ativa da sociedade civil também são aspectos fundamentais para que as políticas públicas sejam mais eficazes e inclusivas.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas culturais. Leitura. Acesso ao livro.

INTRODUÇÃO

A cidade de Niterói, reconhecida por sua rica produção cultural, vem investindo de forma crescente em políticas públicas para promover a inclusão cultural e o acesso à arte para diferentes segmentos da população. Entre as diversas iniciativas, destaca-se a política do livro e leitura, que tem como objetivo não apenas incentivar a leitura, mas também fortalecer as práticas culturais e literárias nos mais diversos territórios da cidade. A atuação da Secretaria Municipal das Culturas de Niterói (SMC) e seus programas voltados para o fomento à literatura, como feiras literárias, premiações e editais de apoio à produção literária, é fundamental nesse cenário.

¹Doutoranda em Educação pela Universidade Federal Fluminense (UFF); Presidente do Conselho Municipal de Política Cultural de Niterói; Escritora e pesquisadora na área de políticas públicas culturais e acesso ao livro. E-mail: almeidaamanda@id.uff.br.

Como presidente do Conselho Municipal de Política Cultural, tenho acompanhado de perto as transformações que Niterói tem experimentado na área cultural. A cidade tem se empenhado em criar políticas que respeitam as especificidades de seus diversos grupos sociais, garantindo que as práticas culturais não sejam apenas preservadas, mas também ampliadas e inovadas. A atuação do conselho se baseia na participação ativa da sociedade civil, proporcionando um espaço democrático onde as propostas e sugestões da população são ouvidas e integradas nas ações e projetos que envolvem o setor cultural.

O fortalecimento da política cultural de Niterói se reflete em diversas iniciativas que buscam ampliar o acesso à cultura, seja por meio de editais de incentivo, programas de capacitação para agentes culturais ou pela criação de espaços culturais que permitem a fruição e a produção artística em todas as suas formas. A cidade tem investido em um modelo de gestão cultural que dialoga diretamente com as necessidades e demandas da população, proporcionando, assim, uma integração mais profunda entre os cidadãos e as políticas públicas.

A cidade de Niterói tem se preocupado com a promoção da cultura local, estimulando a produção artística nas mais diversas linguagens, desde as manifestações populares até as práticas culturais contemporâneas. A valorização das tradições culturais niteroienses, aliada à inclusão de novas linguagens artísticas, tem se mostrado uma estratégia eficaz para fortalecer o tecido cultural da cidade, promovendo um ambiente dinâmico e plural.

Além disso, a criação e a implementação de editais de fomento à cultura, como o Prêmio Cultura e Território e o Ativos Culturais, têm sido instrumentos essenciais para a valorização e a visibilidade das iniciativas culturais na cidade. No entanto, apesar de sua importância, essas ações ainda enfrentam desafios, principalmente no que diz respeito à distribuição de recursos, à acessibilidade dos processos de inscrição e à promoção da participação de grupos periféricos e minorias.

A integração entre as políticas culturais e as políticas de leitura é um tema central para a reflexão sobre as possíveis melhorias nas políticas públicas da cidade, permitindo não apenas o fortalecimento da identidade local, mas também o incentivo à produção e circulação de conhecimento, especialmente por meio do livro e da leitura. Este artigo tem como objetivo

analisar a relação entre essas políticas, avaliando os impactos de programas e editais voltados para a promoção do livro, leitura e produção literária na cidade de Niterói.

O PAPEL DAS POLÍTICAS CULTURAIS E DA POLÍTICA DO LIVRO

As políticas culturais têm um papel fundamental na democratização do acesso ao livro e na construção de uma sociedade mais leitora. No Brasil, o Programa Nacional do Livro e da Leitura (PNLL), instituído em 2006, buscou articular ações de incentivo à leitura em diferentes níveis de governo, reconhecendo a leitura como um direito básico da cidadania (CANDIDO, 2004). Niterói, alinhada a esse princípio, desenvolveu o Plano Municipal do Livro, Leitura, Literatura e Biblioteca (PMLLLB), com diretrizes para fortalecer a cultura literária local e garantir maior acesso às práticas de leitura.

As políticas de fomento, por meio de editais e incentivos, têm permitido que diferentes vozes literárias ganhem espaço, incluindo a literatura periférica, indígena e negra. No entanto, a burocracia e a falta de capacitação de escritores independentes e comunidades menos favorecidas ainda limitam a abrangência dessas iniciativas.

Contudo, a distribuição dos recursos e a acessibilidade aos editais ainda são desafios apontados pelos participantes do Conselho Municipal de Política Cultural. Muitas vezes, a burocracia e a falta de capacitação específica em áreas mais periféricas dificultam o acesso de artistas e escritores de comunidades menos favorecidas aos recursos.

No entanto, precisamos ir além da política de editais para alcançar a política pública que almejamos, que para o setor do livro – como é popularmente conhecido, encarna-se no Plano Municipal do Livro, Leitura, Literatura e Biblioteca. O Plano Municipal do Livro, Leitura, Literatura e Biblioteca (PMLLLB) representa um avanço significativo para Niterói, pois estabelece diretrizes e ações estratégicas para o desenvolvimento e fortalecimento da política de leitura, literatura e acesso ao livro na cidade. Este plano é um instrumento essencial para promover uma cultura democrática e inclusiva, alinhada com as necessidades e potencialidades da população de Niterói. Sua importância vai além da promoção da leitura;

ele tem o poder de criar uma infraestrutura sólida para o desenvolvimento cultural e educacional da cidade, impactando diretamente a vida de crianças, jovens, adultos e idosos.

A INTERCONEXÃO ENTRE POLÍTICAS DE LEITURA E EDUCAÇÃO

O PMLLLB representa um avanço significativo ao articular políticas educacionais e culturais, reconhecendo o livro como um instrumento essencial na formação cidadã. A implementação de bibliotecas comunitárias e a promoção de feiras literárias são exemplos de ações que ampliam o acesso ao livro e incentivam a leitura como prática cotidiana (Freire, 1987).

O fortalecimento da mediação da leitura nas escolas municipais também tem sido uma estratégia relevante. A literatura, quando integrada ao currículo escolar de forma criativa, pode desenvolver o pensamento crítico e ampliar os horizontes dos estudantes. No entanto, a formação de mediadores de leitura ainda carece de investimentos que garantam a continuidade dessas ações.

Além disso, a integração entre educação e cultura é um dos principais pontos do plano. Ao envolver as escolas e outras instituições de ensino, o PMLLLB cria uma conexão direta entre a educação formal e as práticas culturais. A leitura e a literatura se tornam ferramentas essenciais para o desenvolvimento acadêmico e social, impactando diretamente o desempenho dos estudantes e proporcionando a eles uma formação mais ampla e enriquecedora. Isso fortalece a educação básica e amplia o repertório de crianças e adolescentes, criando um ambiente propício para o desenvolvimento de competências cognitivas e criativas.

A integração entre as políticas culturais e educacionais é um aspecto fundamental da política do livro e leitura em Niterói. Iniciativas como o Programa de Alfabetização, Leitura e Autoria desenvolvido pela cidade buscam articular a leitura com a educação básica, promovendo o desenvolvimento da leitura crítica e da autoria literária entre alunos da rede municipal de ensino. Essas ações visam não apenas melhorar os índices de leitura e escrita, mas também estimular a criatividade literária, permitindo que os estudantes se percebam como produtores culturais.

Nesse contexto, o acesso ao livro e à leitura é fundamental para diminuir as desigualdades educacionais e culturais, ampliando as oportunidades de expressão e oferecendo mais equidade social. A implementação de projetos que integrem literatura, arte e educação tem sido uma das formas mais eficazes de fortalecer a base cultural de Niterói, levando em conta a diversidade de públicos e a necessidade de fomentar um ambiente cultural que acolha todas as vozes.

DESAFIOS E PERSPECTIVAS PARA A POLÍTICA DO LIVRO E LEITURA EM NITERÓI

Apesar dos avanços, muitos desafios ainda persistem na implementação de uma política do livro e leitura eficaz. O fortalecimento da rede de bibliotecas públicas e a ampliação de espaços de leitura e encontro para as populações marginalizadas são essenciais para superar essas limitações.

Além disso, a formação de mediadores culturais capacitados para trabalhar com a literatura de forma criativa e contextualizada é fundamental para a perpetuação das políticas públicas de leitura. A mediação literária em espaços como bibliotecas, escolas e centros culturais pode ser uma ponte importante para aproximar o público jovem da literatura e da produção literária local.

A política do livro e leitura em Niterói, precisa cada vez mais estar articulada com as políticas culturais da cidade, contribuindo significativamente para a valorização da produção literária e para a expansão do acesso à cultura. No entanto, é necessário avançar em algumas frentes, como a descentralização dos recursos, a ampliação do acesso aos editais de cultura, a capacitação contínua de mediadores culturais e o fortalecimento das ações educativas. A construção de um ecossistema cultural literário robusto em Niterói passa pela criação de mais oportunidades de inclusão social, pela formação de leitores e escritores e pela consolidação de um ambiente favorável à diversidade literária.

A promoção da leitura e o fomento à produção literária em Niterói, por meio do Plano Municipal do Livro, Leitura, Literatura e Biblioteca (PMLLLB), representam um marco

importante na construção de uma cidade mais inclusiva e culturalmente rica. No entanto, apesar dos avanços, é possível observar que a implementação dessas políticas culturais ainda enfrenta desafios significativos relacionados à ampliação do acesso à cultura e à formação de uma rede literária mais robusta e interligada. As políticas públicas voltadas para o incentivo à leitura e à valorização da literatura local, se não forem acompanhadas de um esforço contínuo, podem resultar em desigualdades que comprometem sua efetividade.

Primeiramente, é necessário destacar a importância de integrar a literatura à vida cotidiana das pessoas. Em Niterói, a leitura crítica e a reflexão sobre o papel social da literatura são fundamentais para que a cidade seja, de fato, um centro literário dinâmico. No entanto, muitas vezes a literatura é tratada de forma acadêmica, distante da realidade e das necessidades da população. Para que as políticas públicas tenham um impacto real, é necessário que as ações de fomento à leitura não se restrinjam a eventos pontuais ou à distribuição de livros, mas que criem um vínculo mais profundo com a comunidade. Feiras literárias, encontros com escritores locais, clubes de leitura e outras iniciativas de mediação de leitura ativa são essenciais para garantir que o leitor se envolva de maneira significativa com os textos. O papel das bibliotecas comunitárias e das instituições culturais locais nesse processo deve ser maximizado, pois são elas que têm a capacidade de criar laços duradouros com o público e de promover a literatura como uma ferramenta de transformação social.

Por outro lado, o sucesso de qualquer plano cultural depende da formação contínua de mediadores culturais e educadores de leitura. No caso de Niterói, a capacitação de professores, bibliotecários e facilitadores de leitura é um aspecto crucial para o sucesso das políticas culturais. Esses profissionais não devem apenas ser responsáveis por distribuir livros, mas por estimular a leitura crítica, fomentar o pensamento criativo e apresentar diferentes perspectivas literárias. A formação desses profissionais deve ser um investimento permanente, envolvendo a criação de cursos de capacitação e a promoção de trocas de experiências entre os educadores. Os mediadores de leitura, ao trabalharem diretamente nas comunidades, podem atuar como pontes entre os livros e os leitores, criando um ambiente em que a literatura não seja apenas uma atividade isolada, mas uma parte integrada da experiência cultural de cada indivíduo.

Ainda mais importante é a necessidade de expandir a infraestrutura cultural na cidade, garantindo que a literatura não seja apenas algo disponível no centro, mas que seja acessível em todos os cantos de Niterói. Em um contexto onde a mobilidade urbana e o acesso aos espaços culturais ainda são um desafio para muitas pessoas, a distribuição estratégica de bibliotecas públicas e centros culturais é essencial. A criação de pontos de leitura em áreas periféricas, como bibliotecas móveis e centros de leitura comunitários, pode ser uma alternativa eficaz para garantir que a literatura chegue a todos. A descentralização das atividades culturais é um fator-chave para promover uma cultura literária mais democrática, permitindo que diferentes grupos sociais se vejam representados e tenham oportunidades para participar ativamente do universo literário.

Outro aspecto que deve ser considerado é a diversidade cultural e literária que Niterói abriga, refletindo a pluralidade de seus cidadãos. As políticas culturais de leitura devem estar atentas à necessidade de promover e apoiar diversas vozes literárias, especialmente aquelas de grupos marginalizados, como as populações periféricas, indígenas e negras. A literatura deve ser uma ferramenta de inclusão, e a promoção de escritores e escritoras locais desses grupos é fundamental para construir uma identidade literária rica e plural. A valorização de narrativas diversas não só enriquece o panorama cultural da cidade, mas também contribui para o fortalecimento da cidadania cultural e da identidade social da população.

Além disso, é imprescindível que as políticas públicas culturais sejam avaliadas de maneira constante para garantir que as ações de fomento à leitura estejam realmente atendendo às necessidades da população. A avaliação contínua dos resultados, por meio de pesquisas de impacto e consultas à comunidade, pode ajudar a identificar falhas, perceber lacunas e propor ajustes nas estratégias. A partir dessas análises, será possível definir novas metas para a expansão da leitura crítica e da produção literária, alinhando as ações do PMLLLB aos objetivos reais da população.

Em síntese, para que as políticas culturais de Niterói, especialmente as relacionadas à promoção da leitura e ao fomento à literatura, sejam bem-sucedidas, é essencial que haja investimentos contínuos em infraestrutura, formação de mediadores culturais e diversificação da oferta literária. A leitura deve ser tratada não apenas como um objetivo educacional, mas como uma ferramenta de transformação social e identidade cultural, capaz de conectar as

diferentes realidades da cidade. As políticas culturais devem ir além da simples promoção de livros, sendo construídas de maneira integrada, dinâmica e acessível para todos, garantindo que a literatura de Niterói alcance todas as camadas sociais e se torne uma prática cotidiana e democrática.

CONCLUSÃO

O presente artigo abordou as políticas culturais e o impacto da promoção da leitura em Niterói, com foco no Plano Municipal do Livro, Leitura, Literatura e Biblioteca (PMLLLB) e nas estratégias de fomento à literatura na cidade. A análise demonstrou que, embora Niterói tenha avançado consideravelmente na promoção da leitura e no incentivo à produção literária, ainda há desafios a serem enfrentados, especialmente no que diz respeito à equidade no acesso à cultura. A cidade possui um cenário promissor, com ações voltadas ao fortalecimento da leitura, mas a implementação dessas políticas ainda carece de maior abrangência e eficácia, principalmente nas regiões periféricas.

Um dos principais pontos abordados neste estudo foi a percepção sobre a eficácia das iniciativas culturais e de leitura, que, embora bem avaliadas por muitos, ainda apresentam limitações no alcance aos diversos públicos da cidade. A disparidade no acesso às políticas culturais continua sendo uma questão relevante, com áreas periféricas e comunidades marginalizadas tendo menos acesso aos benefícios proporcionados pelas ações culturais, como bibliotecas e eventos literários. A acessibilidade ao livro e a promoção da leitura em bairros mais distantes do centro da cidade ainda precisam de uma atenção maior para que a cultura literária seja, de fato, universal e democrática.

Outro aspecto importante é a implementação do PMLLLB, que, embora tenha se mostrado um passo fundamental para integrar a educação e a cultura, ainda não alcançou seu pleno potencial. Para que o plano seja efetivo, é necessário que haja um esforço conjunto entre a administração pública e as comunidades, buscando criar uma infraestrutura mais robusta para o fomento à leitura. A criação de mais bibliotecas públicas e a promoção de espaços literários acessíveis são essenciais para garantir que todos os cidadãos tenham as mesmas oportunidades de acesso ao livro e à literatura.

A formação de mediadores culturais, como educadores de leitura e bibliotecários, é outra área que precisa ser mais explorada e fortalecida. Esses profissionais são fundamentais para a criação de experiências literárias enriquecedoras que promovam não apenas o acesso ao livro, mas também o desenvolvimento do pensamento crítico e da leitura reflexiva. A educação deve ser vista como uma aliada nesse processo, com ações que envolvam as escolas e outras instituições educacionais na formação de novos leitores e na promoção de atividades culturais voltadas para a literatura.

Além disso, a integração das políticas culturais e educacionais é essencial para que as ações de fomento à leitura possam ser sustentáveis e eficazes. A criação de programas que envolvam tanto o ensino formal quanto o informal pode potencializar o impacto da promoção da leitura, tornando-a parte do cotidiano das pessoas. A implementação de estratégias colaborativas entre diferentes setores da sociedade pode criar um ecossistema cultural mais rico e inclusivo, no qual todos os cidadãos, independentemente de sua origem social, tenham acesso ao livro e à literatura.

A ampliação das políticas públicas de incentivo à leitura também deve ser acompanhada de estratégias de avaliação contínua para medir os resultados e identificar pontos de melhoria. A partir dessa análise constante, será possível ajustar as ações e direcionar os recursos de forma mais eficiente, atendendo às necessidades específicas de cada região da cidade. O papel do governo municipal, das escolas e das comunidades será crucial para o êxito dessas políticas, que devem ser vistas como um investimento de longo prazo na formação de leitores, na criação de novos escritores e na construção de uma sociedade mais culturalmente rica e diversificada.

Em síntese, as políticas culturais de Niterói, especialmente aquelas voltadas para o incentivo à leitura e à literatura, têm um grande potencial para transformar a cidade em um centro de produção literária e de reflexão cultural. No entanto, para que esse potencial seja plenamente realizado, é necessário um comprometimento contínuo e uma integração eficaz entre as diferentes instâncias da administração pública, os educadores, as instituições culturais e a comunidade. A cultura literária deve ser encarada como um direito universal, acessível a todos, e as políticas públicas precisam ser mais inclusivas, garantindo que as oportunidades de acesso à leitura e ao livro sejam amplamente distribuídas. Somente com um esforço conjunto

e uma visão de longo prazo será possível transformar Niterói em um verdadeiro polo literário, onde a leitura e a escrita sejam celebradas como ferramentas essenciais para o desenvolvimento humano e social.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. *O direito à literatura*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*. São Paulo: Cortez, 1987.

LEAL, Ezequiel Theodoro. *Leitura e formação do leitor*. Campinas: Mercado de Letras, 1999.

ZILBERMAN, Regina. *A leitura e o ensino*. São Paulo: Contexto, 2008.

POR UMA POLÍTICA DE PROMOÇÃO DA LEITURA PARA O ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UM ESTUDO DE CASO¹

Jorge Teles²

RESUMO: Este artigo apresenta um estudo de caso do Plano Estadual de Livro, Leitura Literatura e Bibliotecas do Rio de Janeiro – PELLB-RJ. A realidade local é analisada em termos de perfil leitor, para se compreender o contexto das práticas sociais de leitura, a partir da pesquisa “Retratos da Leitura”. Esse plano é apresentado e analisado à luz do arcabouço das legislações federais, mais especificamente da PNLE e do PNLL. Considerando a realidade trazida pelos dados e pelo cenário legal, são explorados os desafios e possibilidades de uma política de promoção da leitura para o estado que seja realmente democrática e republicana.

PALAVRAS-CHAVE: Política de leitura, plano de livro e leitura, PELLB-RJ, PNLL, PNLE.

1. Introdução

O Rio de Janeiro continua lindo. Mas seus habitantes estão lendo? O que leem? Como leem? O que fazem com essa leitura? Essas questões são pertinentes para uma agenda de política pública que visa o desenvolvimento social e o pleno exercício da cidadania para os habitantes do estado. Este artigo apresenta alguns resultados obtidos na pesquisa maior, que investiga as políticas de promoção da leitura que existiram no estado do Rio de Janeiro entre os anos de 1990 e 2023. O objetivo é entender como o poder público nesse estado tem cumprido seu papel na garantia efetiva do direito à leitura, enquanto parte e, ao mesmo tempo, elemento essencial e estruturante para a garantia dos direitos à educação e à cultura.

Além do respaldo constitucional, o direito à leitura é uma peça fundamental para as sociedades no século XXI. Não há como pensar objetivos de desenvolvimento sustentáveis tendo grande parcela da população excluída desse direito. As sociedades que mais avançaram no século XX foram as que entenderam que precisavam universalizar o acesso à leitura para potencializar suas políticas desenvolvimentistas. O Brasil ainda está

¹ Este artigo é um dos frutos da pesquisa sobre políticas de leitura no estado do Rio de Janeiro realizada com apoio da FAPERJ, por meio de bolsa APQ1.

² Doutor em educação pela UFF, da carreira de Especialista em Políticas Públicas e Gestão Governamental, do Ministério da Gestão e Inovação em Serviços Públicos. E-mail: jl.teles@yahoo.com.br.

patinando neste quesito. O número de analfabetos ainda é grande – cerca de 9 milhões, segundo o IBGE. A situação agrava-se quando se percebe que os “incluídos” são “excluídos do interior” (Bourdieu e Champagne, 1999). Ou seja, houve uma redução significativa do analfabetismo absoluto no país no século XX, porém, a maioria dos que saíram desse analfabetismo absoluto caíram no analfabetismo funcional. As perspectivas de letramento e de leitor pleno, ou proficiente, ainda são um desafio para a política pública brasileira. No estado do Rio a situação não é diferente.

Este artigo analisa uma experiência de políticas pública para o enfrentamento da situação de baixa leitura e para a promoção tanto do acesso ao livro quanto da promoção da leitura. A próxima seção trará um breve cenário da necessidade desse tipo de política para o Rio de Janeiro. A seção seguinte apresentará a resposta do governo do estado. A quarta seção analisa a solução adotada pelo governo fluminense diante do contexto nacional de leis e decretos para acesso ao livro e promoção da leitura. A quinta seção procura avaliar o plano fluminense diante das realidades desse estado. Por fim, são apresentadas as considerações finais e apontados os desafios para tornar o Rio de Janeiro um estado de leitores.

2. Por que precisa de plano de leitura?

Para traçar um cenário da leitura no Rio de Janeiro, foram analisados os dados da Pesquisa Retratos da Leitura (PRL)³. Essa pesquisa é realizada quadrienalmente pelo Instituto Pró-Livro para todo o Brasil desde 2000. A partir da edição de 2019, ela trouxe dados específicos para as capitais do país.

Na edição de 2019 dessa pesquisa, 47% dos cariocas figuram como leitores. Este percentual é inferior à média nacional, revelando a premência de promoção da leitura na cidade (e no estado) do Rio para reverter esse quadro. Desses leitores, 55% eram do sexo feminino – peso similar ao nacional. Em termos de idade, 45% dos leitores cariocas tinham 40 anos ou mais. Em relação à escolaridade, o peso daqueles com ensino superior era de 40%. Desses leitores, 75% não estão mais estudando. Entre os leitores, 45% eram da classe C – peso menor do que esta classe apresenta para o total de habitantes do Rio

³ Não há pesquisas sobre perfil leitor para o estado do Rio de Janeiro, por isso foram utilizados os únicos dados disponíveis da PRL para a cidade do Rio de Janeiro, capital do referido estado, como uma proxy para tentar uma aproximação ao que está ocorrendo nesse estado.

de Janeiro. As classes D e E aparecem juntas, com 9%, o que configura uma subparticipação significativa de leitores.

Isto aponta para a necessidade de se promover a leitura entre os mais jovens, principalmente entre os moradores das classes D e E, para que as novas gerações cariocas também sejam de leitores. Apesar de não haver pesquisa anterior para o Rio, fica o alerta do que está acontecendo no nacional: o recuo do percentual de leitores. Com um quadro de concentração da leitura em determinados grupos sociais, o Rio precisa urgentemente de políticas de universalização do alfabetismo, para crianças, adolescentes, jovens, adultos e idosos, e de promoção da leitura. Isto se torna um desafio ainda maior pois a situação nacional se reproduz no estado: os maiores níveis de leitura estão nas capitais e regiões metropolitanas, caindo quando se trata de municípios do interior e de pequenas cidades. Será necessária uma articulação entre as pastas de educação e cultura, para fazer frente a tal desafio.

Em termos de livros lidos, os cariocas leram 2,43 livros nos três meses que antecederam a pesquisa em 2019. Quando perguntados se a leitura foi do livro inteiro, esta média caía para 0,89, ou seja, não chegava a um livro inteiro. Esses percentuais se aproximam das médias nacionais (2,60 e 1,05 respectivamente), mas ainda são inferiores. Aqueles que leram livros inteiros eram 30% no Rio frente a 31% nacional, enquanto aqueles que leram apenas partes eram 39% frente a 45% no âmbito nacional. Se forem considerados os livros lidos por indicação da escola, o percentual para os cariocas era de 9% frente a 13% nacional. Mesmo os livros lidos por vontade própria apresentam um percentual menor de leitores no Rio (44%) do que nacional (47%).

Se for considerado o período de um ano, os leitores cariocas leram nos últimos 12 meses anteriores à pesquisa 3,93 livros, destes 1,92 foram lidos inteiros e 2,01 lidos apenas em parte. Estas médias estão abaixo das nacionais (4,95 livros lidos, com 2,55 inteiros e 2,41 em partes em 2019). Se o cenário nacional já era preocupante, mais grave está se apresentando o da capital do estado. Pode-se projetar a situação mais crítica ainda para as cidades do interior do estado, principalmente as com menor população.

Estes dados refletem a realidade de uma cidade que já foi capital do país e que tem a maior concentração de universidades públicas do Brasil – isto sem contar as universidades e faculdades privadas. Tal cenário favorável do ponto de vista educacional

não se traduz em situação similar do ponto de vista da leitura, evidenciando um problema estrutural na escolarização do município.

No que se refere à cidade do Rio de Janeiro, as principais razões para ler apresentadas por quem leu algum livro nos três meses anteriores à pesquisa foram: gosto (24%), crescimento pessoal (19%) e atualização cultural ou conhecimento geral (19%). O peso dos que responderam “gosto” foi inferior ao nacional (que era de 24% em 2019), enquanto as razões ligadas a crescimento, atualização e conhecimento foram mais presentes entre os cariocas – no Brasil estas duas razões foram apontadas por 17% e 13% dos leitores, respectivamente. Estes dados podem estar apontando para um maior pragmatismo dos cariocas quando se trata de objetivos com a leitura, ou simplesmente estarem refletindo um público mais escolarizado, com maior idade e melhor nível de vida, em termos de classe social, que figura como leitor na cidade do Rio em relação ao padrão nacional.

Em termos dos fatores que influenciam a leitura de um livro, 45% dos leitores cariocas apontaram “tema ou assunto” como principal fator – contra 33% no âmbito nacional. Os dois fatores que figuram em segundo e terceiro lugar de acordo com os leitores cariocas foram: “dicas de outras pessoas” (14%) e “autor” (12%). O fator “dicas de outras pessoas” também figura em segundo lugar no país, com peso menor (12%), enquanto o fator “autor” está na sexta posição dos mais citados (9%). Esses dados reforçam as hipóteses de pragmatismo ou de perfil mais elitizado do leitor carioca – sendo que uma não exclui a outra.

Na cidade do Rio de Janeiro, ao serem perguntados sobre os motivos de não ter lido mais, metade dos leitores respondeu por falta de tempo. Este percentual é maior que o nacional (47%) e pode estar refletindo os problemas históricos da cidade com trânsito, descolamento, jornadas de trabalho prolongadas (principalmente no setor informal) etc. Isto pode ser corroborado pelas motivações que aparecem em segundo e terceiro lugar: porque se sentia muito cansado para ler (10%) e porque não tinha dinheiro para comprar ou paciência para ler (ambos com 6%). O peso dessas razões é muito inferior à primeira e podem reforçar a tese de intensidade do trabalho somada às dificuldades de deslocamento pela cidade, além de outros fatores psicológicos, como a violência, mas também a outros fatores que podem ser considerados como positivos – tais como a maior concorrência de uso do tempo devida à maior oferta de atividades culturais. Todavia, esta

última possibilidade de concorrência não encontra base nos dados. Quando comparado ao padrão de respostas nacional, os brasileiros estão menos cansados para ler (9%) que os cariocas, tem mais falta de paciência para ler (8%) e usam menos a justificativa de falta de dinheiro para comprar livros (4%).

Em termos de dificuldades para ler, os cariocas apontaram como principais fatores não ter paciência para ler, ter problemas de visão ou outra limitação física que dificulta a leitura, ler muito devagar e não tem concentração suficiente para ler. Essas respostas são muito similares às nacionais, corroborando as sugestões de políticas complementares à de leitura que articulem consultas e exames oftalmológicos, provisão de óculos, atendimento e exames psicológicos e atenção especial para as pessoas com deficiências. Qualquer política de leitura que se pretenda universal tem que promover a inclusão. O direito à leitura é de todos e de cada um e precisa ser pensado a partir das necessidades específicas de cada grupo de cidadãos.

No caso do Rio de Janeiro, a proporção das respostas de quem não tinha dificuldade nenhuma para ler era inferior à nacional – inclusive inferior àqueles que alegaram não ter paciência. Isto reforça a necessidade de políticas de inclusão voltadas especificamente para a promoção da leitura. Por exemplo, os governos deveriam aproveitar o fato do Instituto Benjamin Constant ficar no Rio e articular a produção e distribuição de literatura em Braille e audiolivros para as bibliotecas públicas e comunitárias, além de fornecer cursos para bibliotecários e mediadores de leitura, a fim de atender adequadamente as pessoas com deficiência visual. Outro ponto importante é a adequação dos espaços de bibliotecas, para serem sinalizados, terem mobiliário e equipamentos apropriados e principalmente acesso físico e banheiros adaptados, a fim de que as pessoas com deficiência possam transitar livremente e aproveitar ao máximo essas bibliotecas.

No Rio de Janeiro a situação é mais grave: 85% dos cariocas não participaram de nenhum evento literário nos últimos 12 meses. Apesar do percentual ser similar ao nacional, o número de bienais, feiras de livros e festivais de literatura é relativamente grande na cidade do Rio. Não ter ido por vontade própria significa que estes eventos não estão sendo suficientemente divulgados, ou que esta divulgação não está sendo efetiva. Também pode estar ocorrendo uma focalização da comunicação que visa um público mais seletivo e termina por afastar quem não se encaixa nesse padrão. Entretanto, há uma vida

pulsante nas periferias que tem aumentado recentemente no Rio, com atividades de promoção da leitura, como a Festa Literária das Periferias (FLUP) que está cada vez mais tendo atenção da mídia e atraindo mais participantes. A questão que se coloca é o quanto estes eventos conseguem ser traduzidos em mais leitores. Todavia, há mérito por si só na realização de eventos como esses. Eles próprios já se constituem como atividades de promoção do livro e da leitura. Quanto mais ocorrerem, melhor será para a estimulação da leitura e propagação da mesma enquanto valor social de todas as classes, todas as escolaridades e todas as idades.

Quando se observa a cidade do Rio de Janeiro, 74% dos cariocas não frequentam bibliotecas – percentual muito superior ao nacional (68%). Além disso, 51% dos cariocas afirmam não haver uma biblioteca pública ou comunitária em sua cidade ou bairro! Só 38% afirmam ter uma biblioteca pública em sua cidade ou seu bairro! Enquanto 17% afirmam ter uma biblioteca comunitária e 8% não soube ou não respondeu à pergunta. O que se torna uma surpresa, dado os investimentos governamentais em bibliotecas parque, além de contar com inúmeras bibliotecas de universidades e faculdades, bem como ser esta cidade o local onde está instalada a Biblioteca Nacional. Como a pesquisa foi realizada para apenas um ano (2019), não se pode conhecer a evolução temporal deste comportamento e se todo este investimento em bibliotecas conseguiu modificar as práticas dos cariocas. Também há de se ponderar que se trata de cidade de praia com grande oferta de atividades culturais, esportivas e de lazer. Ainda assim, ter menores percentuais de quem frequenta bibliotecas demanda ação pública para reforçar o valor social das bibliotecas e promover maior visitação às mesmas. Isto passa por políticas de atualização de acervos, mas também de reconfiguração das bibliotecas, para explorar todo o seu potencial enquanto equipamentos culturais públicos.

3. O plano de livro e leitura do estado do Rio de Janeiro

O Plano Nacional de Livro e Leitura – PNLL, foi instituído em 2006, pela Portaria Interministerial nº 1.442, editada pelos Ministérios da Cultura e da Educação. Este plano incentivava a criação de planos similares nos âmbitos estadual e municipal. O PNLL virou Decreto Presidencial (nº 7.559/2011), assinado pela então presidente Dilma Rousseff na XX Bial Internacional do Livro no Rio de Janeiro. Apesar de algumas tratativas para formulação de um plano estadual do livro e leitura do Rio de Janeiro desde o início do

PNLL, não houve a finalização da proposta, tampouco a promulgação de lei ou decreto com esse plano até o ano de 2018, quando, então, foi promulgada a Lei nº 8.246, de 10 de dezembro de 2018 – que estabelece em seu primeiro artigo:

Fica criado o Plano Estadual de Livro, Leitura, Literatura e Biblioteca - PELLB-RJ, com a finalidade de desenvolver e assegurar estratégias permanentes de planejamento, apoio e articulação para a execução de ações voltadas para o fomento da produção e circulação do livro, da leitura e da literatura no Estado do Rio de Janeiro, com os seguintes objetivos:

- I - democratizar o acesso ao livro;
- II - fomentar a leitura e formar mediadores;
- III - valorizar institucionalmente a leitura e incrementar o seu valor simbólico;
- IV - desenvolver a economia do livro;
- V - fomentar a criação e a produção literária.

A estrutura do PELLB-RJ segue bem de perto a organização e diretrizes do PNLL, com um desdobramento importante quando se trata de fomento, ao destacar à parte da economia do livro o fomento à criação e à produção literária. Este é um ponto importante, principalmente devido a várias avaliações do mercado editorial contemporâneo que salientam a dificuldade de publicação de certos gêneros literários – com primazia para as barreiras sofridas pela poesia. No art 3º, inciso V, a lei reitera esse ponto, dispondo como um de seus princípios “estimular a criação, produção e circulação da produção literária fluminense”. Somando-se, essa Lei também institui o Prêmio Fluminense de Literatura, exatamente para “promover, estimular, fomentar e reconhecer as diversas produções literárias no Estado do Rio de Janeiro” (Art. 12).

Outro ponto importante está na assertiva da leitura enquanto direito humano inalienável e na asseveração de sua garantia para todos, inclusive com explicitação dos públicos de pessoas com deficiências e de pessoas em cumprimento de pena privativa de liberdade, “sendo vedada qualquer medida com o objetivo de impedir o seu exercício” (Art 2º). Por exemplo, essa Lei estipula que não poderão participar de editais de compra de livros as editoras que “não ofereçam sua produção também em formatos acessíveis” (Art. 5º, §2º). Isto é um avanço em termos legais, mas que ainda necessita de ser plenamente implementado.

Em termos de participação da sociedade civil, a Lei em questão cria um Conselho Consultivo, que fica responsabilizado pela gestão do PELLB- RJ (Art. 8º, inciso II). A

composição desse conselho prevê representantes do poder executivo (secretarias estaduais de cultura e de educação), do poder legislativo (Assembleia Legislativa do Estado), da sociedade civil (com atuação nas cadeias produtiva, criativa e mediadora do livro), da Academia Fluminense de Letras, de Instituições Públicas de Ensino Superior sediadas no Estado do Rio de Janeiro, da Associação Estadual de Livrarias do Estado do Rio de Janeiro e do Conselho Regional de Biblioteconomia (Art. 9º). O Art. 10º da referida Lei define como atribuições desse Conselho:

- I - estabelecer as estratégias para fomento, implementação e execução do Plano;
- II - assessorar os municípios fluminenses na implementação dos Planos Municipais;
- III - promover meios para favorecer a articulação entre as instituições públicas ou privadas para implementação do PELLB-RJ;
- IV - acompanhar os trabalhos desenvolvidos pelo órgão estadual competente do suporte técnico-operacional;
- V - exercer outras atribuições correlatas visando ao pleno cumprimento de sua finalidade;
- VI - colaborar com diretrizes o prêmio fluminense de literatura.

Por fim, o plano foi amplificado para abarcar não só as bibliotecas públicas, mas igualmente as bibliotecas comunitárias e outros equipamentos similares, desde que considerados de relevante serviço público, no tocante aos objetivos e finalidades desse Plano (Art. 4º).

Em 2019, a Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro derrubou dois vetos do Governador nessa Lei – recuperando os artigos que dispunham sobre as despesas que forem decorrentes da implementação do PELLB-RJ venham a ser realizadas por conta da dotação orçamentária referente aos órgãos ou entidades que forem executores de programas, projetos e ações que compoñham esse Plano, e sobre as Secretarias de Estado de Cultura ou de Educação darem suporte técnico-operacional ao gerenciamento desse Plano, também ficando sob responsabilidade de uma dessas duas secretarias promover a Conferência Estadual de Livro, Leitura, Literatura e Biblioteca a cada dois anos.

4. Análise frente ao PNLL e à PNLE

Ter o PELLB-RJ publicado em forma de lei é um grande avanço. Contudo, esse plano estadual também sofre dos mesmos desafios e dificuldades de implementação que o PNLL e a Política Nacional de Leitura e Escrita – PNLE.

Em primeiro lugar, todos esses planos e lei não têm uma diretriz específicas a respeito de metas. Não estabelecem alvos claros, que possam ser medidos e acompanhados pela população. Também não possuem nenhum instrumento de monitoramento e avaliação pautados em indicadores – o que também dificulta a avaliação do andamento desses instrumentos.

Em segundo lugar, nenhum deles possui respaldo orçamentário concreto. Eles não definem de onde sairão os recursos, quanto ou qual será a proporção desses recursos, tampouco qualquer garantia da existência dos mesmos. O que se viu, após a promulgação do PNLL também ocorreu após a promulgação do PELLB-RJ: um período de efervescência discursiva que transbordou em algumas iniciativas orçamentárias, mas que foram insuficientes e não tiveram a continuidade necessária. Diante do enorme desafio da promoção da leitura em um país ainda altamente analfabeto funcional, não ter garantias orçamentárias de longo prazo é criar um constrangimento na origem da política que pode leva-la a um sufocamento e estrangular sua continuidade.

Tanto o PNLL quanto o PELLB-RJ se percebem como de longo prazo, mas como trabalhar política de longo prazo sem indicadores e orçamento? Quais metas esperar? Quais acompanhar? Quais cobrar? Deixar esses pontos nevrálgicos da política para discussões e pactuações conjunturais é fadá-la à instabilidade e à descontinuidade. Se for considerado igualmente os percalços enfrentados na área da cultura com o Plano Nacional de Cultura, pode-se perceber que não é viável uma política de promoção da leitura sem metas claras, mensuráveis e amparadas por orçamento a longo prazo.

Uma experiência local que buscou enfrentar isto de forma resolutiva foi a elaboração do Plano Municipal de Livro e Leitura da cidade de São Paulo. Este nasceu já com metas objetivas e comunicáveis, possibilitando à sociedade civil seu acompanhamento de forma clara. A solução encontrada pelos paulistas traz um caminho facilitador para a política, ao colocar o texto do corpo da lei de forma genérica e trazer para um anexo da lei os detalhamentos das metas por eixo. Isto facilita ajustes posteriores nas metas, sem ter que mexer na lei em si. Ainda assim, esse plano passou por revezes políticos, deixando patente que o discurso sobre a importância da leitura está aparentemente pacificado na sociedade brasileira, mas, na prática, ainda permanece segregador, elitista e mantenedor do *status quo*.

Outro ponto importante é a preocupação com a condução republicana dos planos e da política. A PNLE define, em seu art. 1º, parágrafo único, que sua implementação será feita “pela União, por intermédio do Ministério da Cultura (MinC) e do Ministério da Educação (MEC), em cooperação com os Estados, o Distrito Federal e os Municípios e com a participação da sociedade civil e de instituições privadas”. Tanto o plano nacional quanto o plano estadual do Rio de Janeiro preveem a composição de um conselho. Na prática, esse conselho é fundamental, mas não supre a necessidade de uma coordenação gestora efetiva. O PNLL define um secretário executivo, que, na realidade, não possui capacidade de decisão – principalmente orçamentária, atuando mais como uma figura política, diplomática, de comunicação do plano. No estado do Rio, a mesma dificuldade nacional também se manifestou: o plano é da pasta de cultura ou da pasta de educação? Quem conduz o plano na prática? Qualquer que seja a área escolhida, a outra não se sente contemplada e não se alinha como deveria. Normalmente o plano fica na pasta da cultura. Porém, quem tem mais recursos é a pasta da educação. Como conciliar, dado que a educação não se submete às decisões da cultura?

Uma saída importante seria efetuar um planejamento em comum, onde ambas as pastas trabalhem juntas, debaixo da batuta de uma terceira área – que pode ser a Casa Civil, por exemplo, ou outra instância correlata, que tenha ingerência sobre ambas as áreas.

Uma vantagem do PELLB-RJ frente ao PNLL é que ele foi publicado como lei. Ter força de lei é uma característica fundamental para dar maior poder para um plano de promoção da leitura. O PNLL nasceu como portaria interministerial e só conseguiu chegar à condição de decreto presidencial – sendo instrumento de governo e não de estado. Para tentar superar esta condição, foram feitas inúmeras tratativas junto ao Congresso Nacional, o qual, por fim, acatou a proposta da PNLE. Essa política nasceu com mais força institucional que o PNLL, porém, na tentativa de avançar na agenda no tocante às temáticas da educação, teve sucesso em incorporar a dimensão da escrita, mas perdeu especificidades, tornando-se mais uma carta de intenções genéricas. Esta amplitude sem detalhamento pode ser um aspecto positivo da lei, até mesmo favorece-la, tanto no que se refere à sua perenidade quanto à flexibilidade para que cada governo ajuste sua forma de entendê-la e de executá-la. Todavia, isto ao mesmo tempo pode ser um risco, pois faculta sua interpretação aos gestores do momento. Para tentar minorar esse risco, foi realizada

a regulamentação da PNLE, mas apenas em 2024. Ainda assim, essa regulamentação também não avançou no tocante a metas e orçamento.

O PELLB-RJ tem força de lei, como a PNLE, mas não tem metas e orçamento, tal como o PNLL. Seria importante o governo do estado regulamentar esse plano e criar uma agenda de trabalho que contivesse metas claras e orçamento identificável. Isto pode ser providenciado por meio do Plano Plurianual, que todos os governos são obrigados a elaborar de quatro em quatro anos. Resta, então, o desafio para o Conselho do PELLB-RJ e para a sociedade civil atuar ativamente pela regulamentação desse plano.

5. Desafios das realidades do Rio para o Plano estadual fluminense

A análise dos dados aponta para a necessidade do PELLB-RJ enxergar a diversidade socioeconômica e territorial dos habitantes do estado. As diferenças ocorrem entre os grupos sociais, demandando ações afirmativas para grupos etários específicos – considerando também os adultos e idosos como sujeitos de direito da leitura e não apenas como meio para fazer as crianças lerem; questões relacionadas a gênero e raça e também etnia – dado que há no estado comunidades indígenas e quilombolas que precisam ter os seus direitos à educação e à cultura respeitados e valorizados. Igualmente necessário é atinar para a atenção a ser dada às pessoas com deficiências, tanto em termos de materiais de leitura, quanto de infraestrutura e mediação de leitura que atendam às suas demandas e interesses. Estes pontos não estão equalizados no plano fluminense e carecem de ser explicitados com o cuidado que requerem. Isto pode ser melhor trabalhado quando da especificação das metas do PELLB-RJ.

Outro ponto relevante é a diversidade territorial. O estado apesar de relativamente pequeno em termos de extensão territorial abriga localidades muito díspares, indo desde áreas altamente escolarizadas até comunidades onde o analfabetismo ainda impera. A distribuição de equipamentos culturais também não é homogênea e carece de ser melhor equalizada, principalmente no tocante aos equipamentos relacionados à leitura. Ainda existem muitas localidades sem bibliotecas públicas próximas – incluindo aquelas onde existe uma biblioteca (ou sala de leitura) na escola do bairro, mas que não é facultada à comunidade, tampouco funciona à noite ou nos finais de semana. Somando-se, falta a perspectiva republicana do uso dessas bibliotecas (ou salas de leitura) escolares, para além

do pragmatismo das tarefas das disciplinas de língua, história, geografia etc. Faz-se necessário provocar outros usos desses espaços.

Neste sentido, o plano (e sua regulamentação) pode ser um potente instrumento para formar os professores e bibliotecários como mediadores de leitura e apoiar tanto a expansão como novas formas de se utilizar os equipamentos culturais e escolares para acesso ao livro e promoção da leitura.

Outro aspecto importante trazido pelos dados é a pouca familiaridade dos habitantes com a biblioteca (onde ela existe). Para enfrentar tal desconhecimento, o plano pode desenvolver uma política de comunicação e atividades que aproximem a comunidade da biblioteca. Para tal, a própria biblioteca precisa ser repensada e, em muitos casos, reconfigurada. Isto pode envolver desde obras de infraestrutura – para receber adequadamente às pessoas com deficiências, por exemplo – até políticas de gestão de acervos. Ou seja, favorecer a atualização dos acervos, por um lado. Por outro, promover atividades de comunicação que apresentem os diferentes gêneros literários à população. Para tal, a biblioteca local precisará conter um acervo diversificado, acessível e contar com mediadores que consigam cumprir essa função social de promoção da leitura em sua diversidade.

Os dados também apontam para um desconhecimento da população a respeito das bibliotecas comunitárias. Estas são mais raras do que as bibliotecas públicas no estado. Isto abre uma seara que pode ser explorada pelo PELLB-RJ, ao fortalecer mecanismos de apoio à abertura e manutenção de bibliotecas comunitárias – pensando a manutenção em um sentido mais amplo, que envolve também atualização dos acervos e promoção de atividades que aproximem a população do entorno da leitura e da própria biblioteca comunitária.

6. Considerações finais

De um modo geral, os sentidos dados à leitura precisam ser provocados. O valor da leitura não é algo nato. Precisa ser construído socialmente. Isto não pode ser relegado à uma questão de classe social. O Estado deveria intervir e promover a democratização da leitura, em sintonia com o previsto na Carta Magna brasileira. Isto é uma tarefa de longo prazo, mas que precisa ser feita com intensidade no presente e continuidade. Sem sustentabilidade, pode-se estar comprometendo as gerações futuras, em seu exercício da cidadania. Garantir os direitos à educação e à cultura passa pela garantia do direito à

leitura. Esse é basilar para a fruição de outros direitos. Não se pode conceber uma sociedade da informação e do conhecimento cujo poder público estatal não corresponda às necessidades de seus cidadãos no tocante à equalização do acesso e da fruição da leitura.

O caso do estado do Rio de Janeiro não está deslocado da realidade nacional. Pelo contrário, reproduz os problemas e fragilidades que podem ser percebidos nas políticas nacionais. Todavia, diante da profusão de instituições de ensino e da riqueza cultural do estado que já foi Distrito Federal, o Rio de Janeiro se mostra muito aquém do que se espera de um estado com tal potência. As políticas públicas de educação e de cultura precisam assumir uma preeminência no estado, pelo valor que possuem *per se*, mas igualmente pelo papel estratégico que podem exercer em qualquer planejamento de desenvolvimento social para o estado. Sem romper com os ranços coloniais na educação e na cultura, o estado não alavancará seu desenvolvimento e não conseguirá reverter a rota declinante que vêm percorrendo nas últimas décadas.

As prospecções para o estado do Rio são feitas com foco no econômico, esquecendo que a base do econômico está no social, e que qualquer visão desenvolvimentista conta com uma base humana escolarizada e qualificada. Uma política de promoção da leitura democrática e republicana pode ser o diferencial para a saída do estado da derrocada e sua entrada em um novo patamar produtivo. A economia da cultura pode aportar elementos decisivos para este processo. Mais ainda, ela pode qualificar com criatividade a gestão da informação, por meio de uma política de leitura que promova o acesso ao conhecimento e a fruição da literatura. Esses elementos são normalmente esquecidos quando se discute desenvolvimento social, mas são basilares para se construir um estado com qualidade de vida para todos e para cada um. A leitura faz parte disso. A leitura pode ajudar a tornar isso real.

Fica o desafio para os gestores governamentais, mas também para os membros do Poder Legislativo e para a sociedade civil. Uma política de leitura que colabore para mudar a realidade do estado do Rio precisa ser construída e implementada com a ajuda de todos. Cada um dentro do seu papel, precisa atuar em favor de uma agenda pública de acesso ao livro e promoção da leitura. Instrumentos legais para tal já existem. Instituições que podem executá-los também. Faltam agora metas claras e orçamento sustentável. Este é um desafio para os governantes, executivos e legislativos, mas também para os grupos

sociais organizados em prol de uma política de promoção da leitura para o Estado do Rio de Janeiro.

7. Referências

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.

BOURDIEU, P. & CHAMPAGNE, P. Os excluídos do interior. In: Pierre Bourdieu (org.) **A Miséria do mundo**. Petrópolis: Vozes, 1999.

BRASIL; MINC – Ministério da Cultura; MEC – Ministério da Educação. **Caderno do PNLL – Estado e sociedade atuando pelo desenvolvimento da leitura no Brasil**. Edição atualizada 2010. Brasília: MinC, MEC, 2010.

BRASIL. **Portaria interministerial nº 1.442, de 10 de agosto de 2006**. Institui o PNLL. Brasília: MINC – Ministério da Cultura; MEC – Ministério da Educação, 2006.

BRASIL; MINC – Ministério da Cultura; MEC – Ministério da Educação. Instituto Pró-Livro. **Guia para elaboração e implantação dos planos estadual e municipal do livro e leitura**. Brasília: MinC, MEC, Instituto Pró-Livro, 2015.

BRASIL. **Decreto nº 7.559, de 1 de setembro de 2011**. Dispõe sobre o Plano Nacional do Livro e Leitura - PNLL e dá outras providências. Brasília: Presidência da República, 2011.

BRASIL. **Decreto nº 12.166, de 5 de setembro de 2024**. Regulamenta a Política Nacional de Leitura e Escrita, instituída pela Lei nº 13.696, de 12 de julho de 2018, e altera o Decreto nº 519, de 13 de maio de 1992, e o Decreto nº 520, de 13 de maio de 1992. Brasília: Presidência da República, 2024.

BRASIL. **Lei nº 13.696, de 12 de julho de 2018**. Institui a Política Nacional de Leitura e Escrita. Brasília: Presidência da República, 2018.

CORSINO, P.; VILELA, R.; TRAVASSOS, S. Reflexões sobre políticas de livro e leitura de secretarias municipais de educação do Estado do Rio de Janeiro. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 50, p. 351-377, jan./abr. 2017.

FAILLA, Z. **Retratos da leitura no Brasil 5**. Rio de Janeiro: Instituto Pró-Livro, Sextante 2021.

RIO DE JANEIRO. **Lei nº 8.246, de 10 de dezembro de 2018.** Dispõe sobre a criação do Plano Estadual de Livro, Leitura, Literatura e Biblioteca - PELLB-RJ no estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Casa Civil, 2018.

ROSA, F.; e ODDONE, N. Políticas públicas para o livro, leitura e biblioteca. **Ci. Inf.**, Brasília, v. 35, n. 3, p. 183-193, set./dez. 2006.

SÃO PAULO (SP). **Lei nº 16.333, de 18 de dezembro de 2015.** Institui o Plano Municipal do Livro, Leitura, Literatura e Biblioteca (PMLLB) do Município de São Paulo, com o fim de assegurar a todos o acesso ao livro, à leitura e à literatura. São Paulo – SP: Casa Civil, 2015.

SANTOS, A. A nova perspectiva para as bibliotecas públicas, o livro e a leitura: discutindo as políticas públicas culturais no Brasil. **XXV Congr. Bras. de Bibliot., Doc. e Ciência da Inf.** – Florianópolis, SC, 07 a 10 de julho de 2013.

SILVA, R. Leitura, biblioteca e política de formação de leitores no Brasil. **Brazilian Journal of Information Science**, v.3, n.2, p.75-92, jul./dez. 2009.

TELES, J. **O ciclo de políticas de leitura e os jovens e adultos no Brasil do século XXI.** Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

TELES, J. Onde estão os jovens e adultos nas políticas de leitura? *In:* Reunião Nacional da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação – ANPEd, 39, 2019. **Anais [...]**. s.l.: ANPEd, 2019.

TELES, J. Planos nacionais de leitura: um estudo comparado entre Brasil e Portugal. *In:* Seminário Internacional de Políticas Culturais, 13, 2024. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa-UNESCO, 2024. *No prelo*.

TELES, J. Políticas de leitura e os jovens e adultos neoleitores: desafios e possibilidades. *In:* Seminário Internacional de Políticas Culturais, 11, 2020. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa-UNESCO, 2020.

WEIERS, D. **Políticas Públicas de Fomento à Leitura:** política nacional, agenda governamental e práticas locais. Dissertação (Mestrado em Administração Pública e Governo). Escola de Administração de Empresas, Fundação Getúlio Vargas, São Paulo, 2011.

